

BIANCA SIQUEIRA MARTINS DOMINGOS

É O VALE!

Cartografias de Intervenções
Artísticas Visuais Urbanas e
Narrativas por Direito à Cidade e
Cidadinidade a partir do Vale do
Paraíba Paulista



Universidade do Vale do Paraíba
Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento

BIANCA SIQUEIRA MARTINS DOMINGOS

**É O VALE! CARTOGRAFIAS DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS
URBANAS E NARRATIVAS POR DIREITO À CIDADE E CIDADINIDADE NO VALE
DO PARAÍBA PAULISTA**

São José dos Campos, SP
2022

Bianca Siqueira Martins Domingos

É o Vale! Cartografias de Intervenções Artísticas Visuais Urbanas e Narrativas por Direito à Cidade e Cidadinidade no Vale do Paraíba Paulista

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade do Vale do Paraíba como complementação dos créditos necessários para obtenção do grau de Doutora em Planejamento Urbano e Regional.

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Félix do Amaral e Silva

Co-orientadora: Profa. Dra. Valéria Regina Zanetti

São José dos Campos, SP
2022

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE DIVULGAÇÃO DA OBRA

Ficha catalográfica

Domingos, Bianca Siqueira Martins

É o Vale! : cartografia de intervenções artísticas visuais urbanas e narrativas por direito à cidade e cidadinidade no Vale do Paraíba Paulista / Bianca Siqueira Martins Domingos; orientadora, Fabiana Félix do Amaral e Silva; co-orientadora Valéria Regina Zanetti. - São José dos Campos, SP, 2022.

1 CD-ROM, 264 p.

Tese (Doutorado) - Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional.

Inclui referências


1. Planejamento Urbano e Regional. 2. Cartografias. 3. Cidadinidade. 4. Direito à cidade. 5. Etnografia Urbana e Digital. I. Silva, Fabiana Félix do Amaral e , orient. II. Zanetti, Valéria Regina, co-orient. III. Universidade do Vale do Paraíba. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional. IV. Título.

Eu, Bianca Siqueira Martins Domingos, autor(a) da obra acima referenciada:

Autorizo a divulgação total ou parcial da obra impressa, digital ou fixada em outro tipo de mídia, bem como, a sua reprodução total ou parcial, devendo o usuário da reprodução atribuir os créditos ao autor da obra, citando a fonte.

Declaro, para todos os fins e efeitos de direito, que o Trabalho foi elaborado respeitando os princípios da moral e da ética e não violou qualquer direito de propriedade intelectual sob pena de responder civil, criminal, ética e profissionalmente por meus atos.

São José dos Campos, 10 de Março de 2023.



Autor(a) da Obra

Data da defesa: 09/12/2022

BIANCA SIQUEIRA MARTINS DOMINGOS

**“É O VALE! CARTOGRAFIA DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS URBANAS E NARRATIVAS
POR DIREITO À CIDADE E CIDADINIDADE NO VALE DO PARAÍBA PAULISTA.”**

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor, do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, do Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento da Universidade do Vale do Paraíba - Univap, pela seguinte banca examinadora:

Prof.ª Dr.ª Lidiane Maria Maciel	<i>Lidiane Maria Maciel</i>
Prof.ª Dr.ª Fabiana Felix do Amaral e Silva	<i>Fabiana Felix do A. Silva</i>
Prof.ª Dr.ª Valéria Regina Zanetti	<i>Valéria Regina Zanetti</i>
Prof.ª Dr.ª Cilene Gomes	<i>Cilene Gomes</i>
Prof. Dr. Giancarlo Marques Carraro Machado - Unimontes	<i>Giancarlo Machado</i>
Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira - Unifesp	<i>Alexandre Barbosa Pereira</i>
Prof. Dr. José Luís Abalos Júnior – UNSAM/Argentina	<i>Junior Abalos</i>

Prof.ª Dr.ª Lúcia Vieira

Diretora do IP&D – Univap

São José dos Campos, 09 de dezembro 2022.

_Ao meu pai Luiz Fernando Domingos (*in memoriam*). Essa tese é para você e por você.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a cada artista urbano do Vale do Paraíba, que vê a cidade como tela e usa a tinta e tantos outros recursos como instrumento de voz e vez pelas cidades neoliberalistas desiguais e excludentes.

À minha mãe, Teresa Beatriz Siqueira Martins Domingos, pelo amor incondicional e pela paciência que teve comigo durante as ausências que o processo de doutoramento impõe. Ao meu pai, Luiz Fernando Domingos, por todo exemplo e dedicação que teve comigo e com a minha mãe enquanto estive neste plano.

Às minhas orientadoras Profa. Dra. Fabiana Felix do Amaral e Silva e Profa. Dra. Valeria Regina Zanetti. Mulheres incríveis e dedicadas que iluminaram meus caminhos no processo de doutoramento. Jamais vou conseguir agradecê-las o suficiente. Ganhei amigas para toda a minha vida.

Ao Prof. Dr. Rosinei Batista Ribeiro dedico grande parte do que consegui na minha trajetória acadêmica e profissional. Meu orientador e melhor amigo desde novembro de 2010.

À Universidade do Vale do Paraíba, meus agradecimentos à equipe que colabora de forma direta e indireta com o Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PPG PLUR). Registro também todo o meu respeito e admiração ao Corpo Docente que transformou minha vida a cada aula e oportunidade de estarmos juntos. Agradeço, nominalmente, à Profa. Dra. Adriane Aparecida Moreira de Souza, à Prof. Dra. Cilene Gomes, à Profa. Dra. Lidiane Maria Maciel, à Profa. Maria Angélica Toniolo, à Profa. Maria Aparecida Chaves Ribeiro Papali, ao Prof. Dr. Mário Valério Filho, ao Prof. Dr. Pedro Ribeiro Moreira Neto, à Profa. Dra. Sandra Maria Fonseca da Costa e à Profa. Dra. Viviana Mendes Lima.

Aos docentes que compuseram minhas bancas de qualificação e defesa que apontaram os caminhos a serem seguidos.

Agradeço também à Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) e ao Prof. Dr. Giancarlo Machado pela acolhida como aluna especial na disciplina de

Dinâmicas Culturais Urbanas; e à Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, ao Prof. Dr. Nilton Ken Ota pela acolhida como aluna especial na disciplina de Razão Estratégica e Teoria Social.

Ao Dr. Daniel José de Andrade, minha gratidão pelo apoio no desenvolvimento das cartografias dessa tese.

Aos amigos que tenho no Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI. Agradeço aos gestores, docentes e equipe técnica pela parceria e confiança em meu trabalho. A forma como vocês me acolheram em julho de 2021 e me acolhem todos os dias me faz muito feliz em estar com vocês.

Aos (às) amigos (as) que fiz durante minha duradoura passagem pelo Centro Universitário Teresa D'Ávila – UNIFATEA. De 2009 a 2021 pude construir laços de amizade e parcerias de trabalho.

À minha amiga Juliana Dolif, que me recebe com o maior carinho e o melhor café do mundo. Seu apoio foi fundamental neste processo.

Às minhas parceiras de jornada! À Aline, coautora de tantos artigos e amiga querida que ganhei nesta travessia acadêmica e que agradeço por tudo e por tanto. Às queridas Marília e Olivinha: dividir maternidade e doutoramento é um desafio para poucas. A todos (as) os (as) colegas que compartilharam aulas, conversas na sala de estudos e pelos corredores: levo cada um de vocês comigo.

Agradeço ao Núcleo de Antropologia Urbana da USP (NAU) por me acolherem tão bem e pelas trocas profícuas de conhecimento.

Deixo também meu agradecimento a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por todo o financiamento durante meu doutoramento.

“É preciso acabar com essa história de achar que a cultura é uma coisa extraordinária. Cultura é ordinária!”

(Gilberto Gil, 2022)

É O VALE! CARTOGRAFIAS DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS URBANAS E NARRATIVAS POR DIREITO À CIDADE E CIDADINIDADE NO VALE DO PARAÍBA PAULISTA

RESUMO

As intervenções artísticas visuais urbanas estão inseridas no contexto das dinâmicas culturais que são engendradas por dimensões sociopolíticas que transitam por questões estruturais como desigualdades, classe social e por questões particularizadas como as astúcias cidadinas, táticas, agenciamentos e mediações. Este estudo tem por objetivo geral demonstrar como as dinâmicas culturais urbanas das intervenções artísticas visuais engendram narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade na dimensão cultural a partir das práticas de artistas das/nas cidades de Jacareí e São José dos Campos. O percurso metodológico da pesquisa foi de caráter qualitativo e exploratório por meio de etnografia aplicada em espaços físicos e digitais. As narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade foram apreendidas por meio de etnografia em espaços digitais com 22 artistas e entrevistas com 08 participantes. Com base nas narrativas dos (as) artistas foi possível desenvolver sete (07) cartografias com registros dos modos de ocupação artística visual dos territórios valeparaibanos pela perspectiva dos artistas ligados às intervenções artísticas visuais urbanas por meio de mapas falados. Os dados foram analisados por meio da técnica de análise de conteúdo e os resultados demonstram as diferentes formas de interações, processos e desenvolvimentos das intervenções artísticas visuais urbanas a partir do Vale do Paraíba em territórios tanto físicos quanto digitais.

Palavras-chave: Planejamento Urbano e Regional; Cartografias; Cidadinidade; Direito à cidade; Etnografia Urbana e Digital; Intervenções Artísticas Visuais Urbanas.

IT'S THE VALLEY! CARTOGRAPHIES OF VISUAL URBAN ARTISTIC INTERVENTIONS AND NARRATIVES FOR THE RIGHT TO THE CITY AND CITY IN THE PARAÍBA VALLEY

ABSTRACT

Urban visual artistic interventions are inserted in the context of cultural dynamics that are engendered by sociopolitical dimensions that transit through structural issues such as inequalities, social class and by particular issues such as urban cunning, tactics, agency and mediation. The general objective of this study is to demonstrate how the urban cultural dynamics of visual artistic interventions engender narratives of the Right to the City and Cityhood in the cultural dimension based on the practices of artists from/in the cities of Jacareí and São José dos Campos. The methodological path of the research was qualitative and exploratory through ethnography applied in physical and digital spaces. The narratives of Right to the City and Citadinity were apprehended through ethnography in digital spaces with 22 artists and interviews with 08 participants. Based on the narratives of the artists, it was possible to develop seven (07) cartographies with records of the modes of visual artistic occupation of the territories of Vale Paraíba from the perspective of the artists linked to urban visual artistic interventions through spoken maps. The data were analyzed using the content analysis technique and the results demonstrate the different forms of interactions, processes and developments of urban visual artistic interventions from Vale do Paraíba in both physical and digital territories.

Keywords: Urban and Regional Planning; Cartographies; Citadinity; Right to the City; Urban and Digital Ethnography; Visual Urban Artistic Interventions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Registro de pichação em Lorena/SP	20
Figura 2 – Sub-regiões da RMVPLN com destaque aos municípios de São José dos Campos e Jacareí	26
Figura 3 (a) e (b) – Máscaras de proteção contra a COVID-19 descartadas no Parque Linear Tupinambás em Jacareí/SP	34
Figura 4 – Mapa de calor do projeto artístico “Coronário”	35
Figura 5 – Registros da realização de projeções mapeadas: (a) na cidade de Belo Horizonte (MG) no mês de maio/2020 e; (b) Projeção realizada na cidade de Brasília (DF) no mês de maio/2020	39
Figura 6 – (a) Perfil do Museu do Isolamento no Instagram e; (b) Publicação de arte feita pela artista valeparaibana no perfil do Museu do Isolamento	44
Figura 7 – Artes publicadas no Museu do Isolamento: (a) Arte feita por Clara Nahas (@clara.nahas) e; (b) Arte feita por Amanda Jacometi (@amandajacometi)	45
Figura 8 – Pixações em Jacareí/SP: (a) Na lateral da Igreja Matriz; (b) Em muro residencial na região central; (c) No Parque Liberdade e; (d) Em comércio na região central	71
Figura 9 – Relações teórico-metodológicas da tese	74
Figura 10 – Cartaz <i>La Beauté est dans la rue</i> (A beleza está nas ruas), elaborado pelo Atelier <i>Populaire</i> para os protestos de maio de 68 na França.....	77
Figura 11 – Frentes de atuação do Direito à Cidade	90
Figura 12 – Diagrama das Situações da Vida Cotidiana	94
Figura 13 – Mapa mental com parâmetros gerais da análise etnográfica digital	117
Figura 14 – Fluxo dos (as) artistas urbanos (as) pelo território	129
Figura 15 – (a), (b) e (c) Desenvolvimento de artes em <i>shapes</i> de <i>skates</i>	135
Figura 16 – <i>Graffiti</i> na pista de <i>skate</i> do Parque Liberdade em Jacareí/SP: (a) registro amplo da pista <i>half-pipe</i> ; e (b) lateral da pista <i>half-pipe</i>	138
Figura 17 – Dados etnográficos digitais de divulgação de intervenções artísticas visuais urbanas.....	139
Figura 18 – Dados etnográficos digitais de gêneros musicais utilizados em postagens	140
Figura 19 – Linha do tempo das ações etnografadas nessa pesquisa	143
Figura 20 – Uso de projeção como auxiliar ao desenvolvimento de <i>graffiti</i> : (a) durante intervenção em mural de uma escola; e (b) durante uma intervenção em ambiente fechado	144
Figura 21 – Portal da cidade de Jambeiro/SP: (a) Frente do portal; (b) Verso do portal; (c) Detalhe da assinatura dos artistas; (d) Pintura à esquerda do portal e; (e) Pintura à direita do portal	145
Figura 22 – (a), (b) e (c) Quadros do artista urbano Mr. Fredd expostos em Galeria	147
Figura 23 – Painel de Mr. Fredd no Edifício Irmã: (a) Mural visto do shopping; e (b) Mural visto da Praça Afonso Pena.....	148

Figura 24 – Exposição Acalanto, de Janaína Vieira: (a) Visão geral da exposição; e (b) Detalhe de uma das obras expostas.....	149
Figura 25 – Obra “Construção”, de Janaína Vieira, exposta na Central Galeria.....	150
Figura 26 – Obra “Saudosa Maloca”, de Janaína Vieira, exposta na Central Galeria	151
Figura 27 – Destaque na Revista TPM: (a) Publicação sobre a Janaína Vieira; e (b) Publicação sobre a Isabella Siqueira.....	152
Figura 28 – Exposição coletiva “Ocupação Poente”: (a) Parte das pinturas de Igor Renan; (b) Parte das peças lúdicas de Lumina Pirlampus; (c) Parte das pinturas de Thaylla Barros e; (d) Mural de Thaylla Barros.....	153
Figura 29 (a) e (b) – Registros do desenvolvimento da primeira fase do Projeto AVUA! em Jacareí.....	155
Figura 30 – Primeiro mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural	156
Figura 31 – Segundo mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural	158
Figura 32 – Terceiro mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural	159
Figura 33 – Quarto mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural	161
Figura 34 – Quinto mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural	162
Figura 35 (a) e (b) – Divulgação das oficinas realizadas pelo Coletivo Catota no SESC de Santos em junho de 2022	163
Figura 36 - (a) e (b) Divulgação das oficinas realizadas pela Janaína Vieira no SESC de São José dos Campos em julho de 2022; (c) e (d) Registro da oficina de Mural de Colagem Colaborativo do dia 16 de julho de 2022	165
Figura 37 – Registros do Projeto Galerias em Igaratá: (a) Mural em residência com a artista ao lado; (b) Mural em residência visto de uma janela; (c) Fachada de residência com as intervenções e; (d) Mural na Escola do Bairro.....	167
Figura 38 – Eventos culturais <i>online</i> em 2021: (a) 6º Festival Colaborativo AgromerArte (Jacareí/SP); e (b) <i>Live Hip-hop</i> na Quebrada (São José dos Campos/SP)	169
Figura 39 – <i>Frames</i> da <i>live Hip-hop</i> na quebrada – Volume 7: (a) enfoque no DJ; e (b) enfoque no artista urbano.....	170
Figura 40 – <i>Frames</i> da <i>live Breaking 90</i> : (a) enfoque nos participantes de <i>breaking</i> ; e (b) enfoque no artista urbano.....	171
Figura 41 – Dados etnográficos digitais de divulgação de eventos.....	173
Figura 42 – Intervenções artísticas visuais urbanas na Prainha em Jacareí: (a) visão de parte da área das arquibancadas; (b) visão de parte da área das arquibancadas; (c) pintura com o nome do projeto e ilustrações; e (d) visão de parte da área da praça	175
Figura 43 – Mural com pintura e luz neon “Vale do skate” no Centro da Juventude	177

Figura 44 – <i>Stickers</i> colados no Centro da Juventude.....	178
Figura 45 (a) e (b) – Murais no espaço do Parque Linear Tupinambás em Jacareí	186
Figura 46 (a), (b), (c), (d), (e) e (f) – Detalhes de alguns dos murais no espaço do Parque Linear Tupinambás em Jacareí.....	187
Figura 47 – Intervenções artísticas visuais no Parque Linear Tupinambás em Jacareí: (a) pich (x) ações e adesivos em placa; (b) adesivo em placa de trânsito; e (c) desenho na calçada	190
Figura 48 – Nuvem de palavras baseada em legendas e textos dos (as) artistas urbanos (as) com base em etnografia digital	193
Figura 49 – <i>Graffiti</i> em carrinho de coleta de materiais recicláveis: (a) na cidade de Pindamonhangaba; e (b) na cidade de Jacareí	194
Figura 50 – Dados etnográficos de registros pessoais em espaços online	196
Figura 51 – Registro de processos de intervenções artísticas visuais urbanas: (a) Durante a pintura de um mural; e (b) Lata de <i>spray</i> com <i>cap</i> danificado durante a intervenção	197
Figura 52 – (a), (b) e (c) <i>Storytelling</i> de desenvolvimento de mural.....	198
Figura 53 – Registro das intencionalidades por detrás da marcação de perfis no Instagram: (a) Para indicar intervenção colaborativa; e (b) Para expressar admiração ou reconhecimento	199
Figura 54 – Dados etnográficos digitais de Lembranças (#TBT).....	200
Figura 55 – Divulgação e comercialização de produtos: (a) Bolsa tipo <i>totebag</i> com estampa elaborada por artista urbano; e (b) <i>Print</i> de colagem artística	203
Figura 56 – Dados etnográficos digitais de outras fontes de renda voltadas a produtos	204
Figura 57 – Dados etnográficos digitais de outras fontes de renda voltadas a serviços.....	205
Figura 58 – Divulgação e comercialização de serviços: (a) Pinturas artísticas; e (b) Pinturas comerciais	205
Figura 59 – Locais onde os (as) artistas já realizaram intervenções artísticas visuais urbanas em escala valeparaibana	211
Figura 60 – Locais onde os (as) artistas já realizaram intervenções artísticas visuais urbanas em escala ampliada	212
Figura 61 – Locais onde os (as) artistas realizaram a primeira intervenção artística visual urbana	215
Figura 62 – Registros do evento de inauguração do mural no CEU Casa Blanca em São Paulo: (a) Número de Maracatu Nação Kambinda; e (b) Visão ampla do mural	219
Figura 63 – Locais onde os (as) artistas realizaram a intervenção artística visual urbana mais recente.....	221
Figura 64 – Mural em homenagem a Dito Preto em Jacareí/SP	224
Figura 65 – Locais onde os (as) artistas realizaram a intervenção artística urbana mais marcante/que possui maior ligação afetiva	226

Figura 66 – Local da intervenção artística visual urbana que teve maior envolvimento dos moradores/comunidade durante a execução	230
Figura 67 – Local da intervenção artística visual urbana mais perigosa ou arriscada que já realizou	234

LISTA DE QUADROS

Quadro 1– Agentes que promovem cultura no Vale do Paraíba	49
Quadro 2 – Glossário de termos de métodos artísticos visuais	57
Quadro 3 – Características de intervenções artísticas urbanas temporárias.....	59
Quadro 4 – Integração dos elementos da cultura <i>hip-hop</i> com o <i>graffiti</i>	68
Quadro 5 – Recorte da síntese e pautas das propostas da Plataforma de Lutas Populares pelo Direito à Cidade atreladas à esta pesquisa	88
Quadro 6 – Detalhamento dos subparâmetros da análise etnográfica digital	118
Quadro 7 – Descrição das leis sobre cultura e/ou intervenções artísticas urbanas na Sub-Região 1 da RMVPLN	127
Quadro 8 – Narrativas do público nos comentários da transmissão do evento Hip-hop na quebrada – Volume 7	191
Quadro 9– Narrativas do público nos comentários da transmissão do evento <i>Breaking 90</i>	192

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPOCS	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais
ANPUR	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional
ANVISA	Agência Nacional de Vigilância Sanitária
ATHIS	Assistência Técnica de Habitação de Interesse Social
B-boy	<i>Break boy</i>
B-girls	<i>Break girl</i>
BPC	Bens e Produtos Culturais
CAM	<i>The Covid Art Museum</i>
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CDHU	Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Colab.	Colaboração
DJ	<i>Disc jockey</i>
EMEF	Escola Municipal de Ensino Fundamental
EMPLASA	Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano
EPI	Equipamento de Proteção Individual
FCCR	Fundação Cultural Cassiano Ricardo
FCJ	Fundação Cultural de Jacareí

FGV	Fundação Getúlio Vargas
FIPE	Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas
FMC	Fundo Municipal de Cultura
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
IMS	Instituto Moreira Salles
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
LAB	Lei Aldir Blanc
LGBTQIA+	Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, <i>queer</i> , intersexo e assexuais
LIC	Lei de Incentivo à Cultura
MC	Mestre de cerimônias
MPB	Música Popular Brasileira
MPL	Movimento Passe Livre
OMS	Organização Mundial da Saúde
ONG	Organização Não-Governamental
PLUR	Planejamento Urbano e Regional
PPG	Programa de Pós-Graduação
RAP	<i>Rhythm and poetry</i>
R&B	<i>Rhythm and blues</i>
RMVPLN	Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SESC	Serviço Social do Comércio

SJC	São José dos Campos
TBT	<i>Throwback Thursday</i>
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFMS	Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
UFPeI	Universidade Federal de Pelotas
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNITAU	Universidade de Taubaté
UNIVAP	Universidade do Vale do Paraíba
ZEIC	Zonas Especiais de Interesse Cultural

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
APRESENTANDO AS CIDADES COLORIDAS	19
Apresentação.....	20
Introdução.....	24
Mapa para o leitor.....	26
Cultura, Mídias e Pandemia de COVID-19.....	33
Seção 1	
Referencial Teórico: Narrativas sobre intervenções artísticas visuais urbanas	47
1.1 As diversas interfaces da cultura	48
1.2 Leituras sobre intervenções artísticas visuais urbanas	56
1.3 Os nexos que entrelaçam e distanciam o Direito à Cidade e a Cidadinidade	72
1.3.1 Direito à Cidade.....	75
1.3.2 Cidadinidade.....	92
1.4 A mesma intervenção artística urbana visual que transgride pode ser o que gentrifica	97
Seção 2	104
Metodologia: Narrativas com intervenções artísticas visuais urbanas	104
2.1 Etnografia Urbana	105
2.2 Etnografia Aplicada a Ambientes Digitais.....	108
2.3 Cartografias Sociais	120
2.4 Análise de Conteúdo em Bardin	122
2.5 Caracterizando os espaços da pesquisa.....	124
Seção 3	133
Narrativas das intervenções artísticas visuais urbanas	133
3.1 Dinâmicas culturais urbanas à base de tinta.....	134
3.1.1 Interfaces das dinâmicas culturais urbanas	134
3.1.2 Narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade	180
3.1.3 Processos e desenvolvimentos das intervenções artísticas.....	194
3.1.4 Obtenção de renda.....	200
3.2 Mapas falados: cartografias e narrativas pelos territórios multiescalares	207
Considerações Finais	236
REFERÊNCIAS	241
APÊNDICE A - FICHA DE REGISTRO ETNOGRÁFICO DIGITAL	257
APÊNDICE B - TCLE, ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA E MAPAS FALADOS	259
ANEXO A - LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020 (LEI ALDIR BLANC)	263

INTRODUÇÃO



APRESENTANDO AS CIDADES COLORIDAS

Apresentação

Para compreender o tempo presente desta pesquisa e o percurso da pesquisadora, será necessário olhar para trás e reexaminar travessias acadêmicas, profissionais e, sobretudo, pessoais. Muitos me perguntam se sou ou fui grafiteira e porque me interesse em pesquisar sobre intervenções artísticas visuais urbanas. Uma das minhas primeiras memórias da infância me remete ao cheiro de tinta do *silk screen* (ou serigrafia)¹ em camisetas e adesivos, ofício do meu pai durante mais de 30 anos. Os muitos usos e possibilidades da tinta, as cores e o cheiro sempre inundaram o meu imaginário e, com a tinta na parede que dá vida aos *graffitis* e ao pixo, não foi diferente.

Além dos vínculos paternais afetivos com a tinta, o encontro com um muro pichado na Rua Getúlio Vargas em Lorena/SP, no ano de 2019, também me levou a esta pesquisa (Figura 1). A provocação “O muro não é museu mas isso é arte” me instigou a lançar novos e mais aprofundados olhares sobre as intervenções artísticas urbanas e as relações com o desenvolvimento urbano e cultural.

Figura 1– Registro de pichação em Lorena/SP



Fonte: A autora (2019).

Esta pesquisa encontra a sua gênese também em cursos realizados com enfoque em temáticas urbanas, em participação em congressos e palestras; em

¹ Trata-se de uma técnica de impressão permeográfica de texto ou figura em uma superfície (também conhecida como tela), na qual a tinta é vazada pela pressão de um rodo ou espátula.

encontros com diferentes interlocutores; nos rolês fotográficos e em muitos outros fatores que levaram ao envolvimento com o objeto de estudo.

Porém, de forma mais precisa e institucionalizada, foi no ano de 2014 que pude orientar um projeto de pesquisa intitulado “Polifonia e Expressões Urbanas: Olhar Interdisciplinar acerca da Pixação no município de Lorena/SP”, fomentado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica para o Ensino Médio – PIBIC-EM do CNPq (Processo nº 800763/2014-9) no Centro Universitário Teresa D’Ávila (UNIFATEA), com resultados expressos em Domingos, Eloy e Fernandes (2017). De 2014 para cá, o objeto de interesse foi ressignificado até ser delineado como projeto de pesquisa que originou o presente estudo.

O ineditismo desta tese está na originalidade da etnografia digital combinada à etnografia urbana na investigação das práticas e narrativas que permeiam as intervenções artísticas visuais urbanas a partir dos municípios de Jacareí e São José dos Campos. Desta investigação, serão elaboradas diferentes cartografias pautadas pelos dados e categorias ligadas a territórios físicos e digitais tensionados a partir de uma base teórica dos conceitos de Direito à Cidade e Cidadinidade.

As intervenções artísticas visuais urbanas se conectam às narrativas do Direito à Cidade no que tange à apropriação de espaços públicos e ao acesso à cultura e à arte, bem como de expressões das vivências cidadinas. O *graffiti*, uma das intervenções artísticas visuais urbanas, pode ser abordado em diferentes campos: como um dos elementos do *hip-hop*; como um elemento do campo da cultura popular; como uma intervenção artística urbana visual e como arte urbana e de rua. Esse transpassar das fronteiras reforça a elasticidade e transversalidade das intervenções artísticas visuais urbanas.

Entendo ‘intervenções artísticas visuais urbanas’ como uma categoria que abarca expressões que possuem potencial de transformação da paisagem da cidade por meio de tinta ou outras ferramentas e recursos. Nessa categoria estão abarcados o *graffiti*, a pich (x) a ção, os lambes, os adesivos, instalações e tantas outras formas de inserir a arte em pequena e grande escala em espaços públicos ou de instituições como museus e galerias. O termo ‘intervenção’ denota a interação artística com um objeto, estrutura ou superfície previamente existente. Autores como Adolfo Pizzinato, Pedro de Castro Tedesco e Cristiano Hamann (2017, p. 1)

abordaram em artigo a categoria composta por três termos: “intervenções visuais urbanas” para versar especificamente sobre a “arte chancelada, o grafite e a pichação”. Em relação à proposta dos autores, acrescentei o termo ‘artística’ para ressaltar que, à despeito das tentativas de criminalização das intervenções artísticas visuais urbanas, compreendo como arte as intervenções. Os quatro termos associados utilizados nesta tese e em outros artigos de minha autoria são uma inovação desta pesquisa.

A categoria ‘intervenções artísticas visuais urbanas’ visa não homogeneizar o que é iminentemente heterogêneo como o *graffiti*, a pichação e a pixação (que serão caracterizados ao longo da tese), mas demonstrar que todas essas intervenções são compreendidas como arte visual no espaço urbano. Apesar de possuírem práticas, finalidades, tratamentos legais e *ethos* completamente diferentes, são intervenções que impactam a cena urbana através de dinâmicas culturais que ora se entrelaçam, ora se distanciam.

Essa pesquisa, que teve extensão entre os anos de 2019 e 2022, derivou publicações em periódicos e eventos. Quanto aos textos publicados em periódicos, em ordem cronológica, em 2020 foi publicado na Revista Cadernos de Estudos Culturais da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) o artigo intitulado “Intervenções artísticas urbanas como práticas culturais cidadinas: desobediência à base de tinta na produção de espaços públicos” (ZANETTI; SILVA; DOMINGOS, 2020). Ainda em 2020, foi publicado na Revista Maracanan da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) o artigo “O que a cidade de Ipásia tem a nos dizer sobre pixação? Leituras possíveis de As Cidade Invisíveis, de Ítalo Calvino, e São Paulo/SP” (DOMINGOS; SILVA; ZANETTI, 2020).

No ano de 2021 foi publicado o artigo intitulado “Olhares Netnográficos sobre Cultura, Desenvolvimento e Ações Coletivas no Vale do Paraíba” na Revista de Ciências Humanas da Universidade de Taubaté (UNITAU) (DOMINGOS; GOMES; NOGUEIRA, 2021). Na Revista digital Drops, da Vitruvius, foi publicado o artigo “Intervenções artísticas urbanas e práticas contramonumentais” (DOMINGOS, 2021). Ainda em 2021 foi publicado o texto “Movimento ciberativista em tempos pandêmicos: Reflexões sobre a atuação do coletivo *Sleeping Giants* no Brasil” na

seção especial intitulada “Reflexões na Pandemia” da Revista Dilemas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (COSTA *et al.*, 2021).

Outra publicação em periódico que ocorreu em 2021 foi a do artigo “(Des) Construções no pós-pandemia: Utopias e Distopias” na Revista Políticas Públicas & Cidades (COSTA; DOMINGOS; ZANETTI, 2021). Na Píxo - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) foi publicado o artigo “Nas Fronteiras do Graffiti e da Lei: Notas sobre a Regulação Municipal da Arte Urbana em Cidades do Vale do Paraíba e Litoral Norte de São Paulo” (DOMINGOS; SILVA; ZANETTI, 2021). Em 2022 foi publicado o artigo intitulado “Skate no Pé e Spray na Mão: Nexos entre o skate, graffiti e pich(x)ação nas dinâmicas culturais urbanas” na Revista Rua, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (DOMINGOS; ZANETTI; SILVA, 2022).

A trajetória de doutoramento contou também com seis participações em eventos que tiveram a co-autoria tanto das orientadoras quanto de professores (as) e alunos (as) do PPG. No ano de 2019 foi publicado e apresentado o trabalho completo intitulado “Muros Brancos, Povo Mudo? Pichação e Graffiti sob a Óptica do Direito à Cidade e das Legislações em SJC/SP” no XXIII Encontro Latino Americano de Iniciação Científica, XIX Encontro Latino Americano de Pós-Graduação, XIII Encontro Latino Americano de Iniciação Científica Júnior Jr da UNIVAP e IX Encontro de Iniciação à Docência da UNIVAP. Em 2020 ocorreu a apresentação e publicação do trabalho completo “Projeções mapeadas como forma de apropriação simbólica do espaço público-privado e direito à cidade: Expressões político-artísticas do Coletivo Brasileiro “Projetemos”, em Tempos de Pandemia” no 44º Encontro Anual da ANPOCS.

O trabalho completo intitulado “O Direito à Cidade e a Apropriação de Espaços Públicos: Olhares e Práticas Femininas Latino-Americanas” foi apresentado e publicado no XXIV Encontro Latino Americano de Iniciação Científica, XX Encontro Latino Americano de Pós-Graduação, III Congresso de Pesquisa Aplicada e Tecnologia em 2020. No ano de 2021 o trabalho completo “Movimentos Antivacina: dilema social e contrapontos da história” foi apresentado e publicado no 3º Encontro Internacional História & Parcerias e 7º Seminário Fluminense de Pós-Graduandos em História. Ainda em 2021, o trabalho completo intitulado “Um Olhar sobre

Diferentes Conceitos de Cultura” foi apresentado e publicado no XXV Encontro Latino Americano de Iniciação Científica, XXI Encontro Latino Americano de Pós-Graduação, IV Congresso de Pesquisa Aplicada e Tecnologia.

Em 2022, no XIX Encontro Nacional da ANPUR, foi apresentado e publicado o artigo intitulado “Urbanização, Urbanidade e Dinâmicas Culturais: Proximidade Socioespacial e Ações Coletivas em Jacareí”.

As publicações possuem nexos ora diretos, ora indiretos com as temáticas dessa tese e com o momento pandêmico atravessado entre os anos de 2020 a 2022, refletindo os esforços empreendidos a muitas mãos para discutir sobre dinâmicas culturais urbanas, intervenções artísticas visuais e movimentos sociais insurgentes e resistências em múltiplos contextos.

Introdução

Esta tese é uma tentativa de apresentar as diferentes cores da cidade para o leitor. Cores contrastantes, vivas e vibrantes que, por vezes, também podem ser cinza. Pensar em como as intervenções artísticas visuais urbanas se constituem como outras narrativas que vão além dos discursos hegemônicos nas cidades, implica em religarmos a teoria à prática no espaço da rua, onde a cidade é vivida, desenhada, ilustrada, revelada, ocultada, reescrita e reivindicada.

Espera-se que, após a leitura desta tese, os muros coloridos da cidade não passem despercebidos e que o (a) leitor (a) veja que, por detrás de cada traço e de cada cor, existe um espectro de sentidos, falas, histórias e pautas que transbordam a representação visual ali estampada. Que os *graffitis*, adesivos, estêncils, lambes e tantas outras intervenções atraiam e encantem os olhares mais frios, apáticos e indiferentes. Que estas intervenções proponham outras narrativas e percepções sobre a cidade na sua dimensão cultural e artística, propondo contrapontos sociopolíticos e territoriais.

A cidade colorida, caro (a) leitor (a), hoje transborda os espaços físicos urbanos, das galerias de arte e dos museus e ocupa também a tela do seu celular

nas redes sociais. Processos de pinturas, montagem de exposições e lançamentos de murais são registrados em foto e vídeo, publicados nas redes e atingem um público que vai além dos (as) transeuntes que passam pelo espaço da intervenção. Dessa forma, o desafio de acompanhar os (as) artistas pelos territórios nessa pesquisa transita pelas ruas e pelas telas. As intervenções artísticas visuais urbanas, fenômeno desse estudo, estão cada vez mais híbridas não somente entre territórios físicos e digitais, mas também nas próprias práticas.

As práticas dos artistas que desenvolvem intervenções artísticas visuais urbanas desvelam nessa tese o *graffiti*, o muralismo, a colagem de adesivos e o picho/pixo para além de um elemento do *hip-hop*. Nesse texto, as intervenções vão aparecer aliadas à cultura caipira, ao *skate*, ao lúdico e a tantos outros movimentos que tecem reivindicações por Direito à Cidade e Cidadinidade em linhas, cores e ilustrações.

Circunscrita na área de concentração de Planejamento Urbano e Regional, com aderência à linha de pesquisa de “Planejamento, Espaço e Cultura”, essa pesquisa vislumbra as intervenções artísticas visuais urbanas como ponto de partida para desvelar processos sociais culturais da cidade, bem como representações coletivas e sociais sobre o espaço. Nessa trama urbana tecida por diferentes atores, constroem-se identidades e memórias sociais a partir de dinâmicas territoriais.

Este estudo tem por objetivo geral demonstrar como as dinâmicas culturais urbanas das intervenções artísticas visuais engendram narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade na dimensão cultural a partir das práticas de artistas das/nas cidades de Jacareí e São José dos Campos.

Os objetivos específicos abrangem:

a) descrever e analisar as múltiplas interfaces das dinâmicas culturais urbanas das intervenções artísticas visuais em espaços físicos e digitais visando compreender e apreender as principais características e processos nos territórios e na produção de narrativas;

b) Pesquisar sobre os processos e desenvolvimentos das intervenções artísticas visuais urbanas e como os artistas utilizam diferentes recursos e meios para obtenção de renda;

c) cartografar os modos de ocupação artística visual dos territórios valeparaibanos pela perspectiva dos artistas ligados às intervenções artísticas visuais urbanas por meio de mapas falados.

A hipótese desta pesquisa pressupõe que o cenário das dinâmicas culturais valeparaibanos são permeados por práticas interfacetadas de intervenções artísticas visuais urbanas na ocupação de espaços tanto físicos quanto digitais. Essas interfaces são caracterizadas pelas imbricações das práticas de intervenções artísticas visuais urbanas (como o *graffiti*, *pich (x) ação*, adesivos e projeções mapeadas) com outras práticas como as ligadas ao movimento *hip-hop*, ao *skate*, *le parkour* e tantas outras dinâmicas culturais urbanas de forma concomitante em espaços físicos e digitais.

Mapa para o leitor

A presente pesquisa acerca das experiências ligadas às narrativas por Direito à Cidade e Cidadinidade por meio das intervenções artísticas visuais urbanas a partir das cidades de Jacareí e São José dos Campos (Figura 2), ambas situadas na RMVPLN.

Figura 2 – Sub-regiões da RMVPLN com destaque aos municípios de São José dos Campos e Jacareí



As intervenções artísticas visuais urbanas, objeto central desta pesquisa, dizem respeito às práticas ligadas ao *graffiti*, à pichação/pixação, à adesivagem (*sticker*), aos lambes, aos cartazes, embora sabe-se que os (as) artistas urbanos (as) não ficam limitados somente a essas práticas. Utilizar-se-á a expressão “artistas urbanos (as)” para superar as limitações que as categorias “grafiteiro (a)”, “artista de *graffiti*” ou “pixador (a)” trazem às abordagens. Os termos “artista” e “urbano” também foram os mais recorrentes na pesquisa semiestruturada, e essas informações serão apresentadas na Seção 4 que aborda as Narrativas das Intervenções Artísticas Visuais Urbanas, nas subseções 4.1 Dinâmicas Culturais Urbanas à Base de Tinta, 4.1.1 Interfaces das dinâmicas culturais urbanas.

A elaboração deste estudo se deu em meio à pandemia de COVID-19 (Corona vírus) que, ao impor o isolamento social e as restrições à mobilidade, intensificou o uso de recursos tecnológicos de informação e comunicação (TICs) como uma das formas de conter a propagação do vírus. Neste contexto, a etnografia aplicada em espaços digitais (também conhecida como netnografia), como proposta por Kozinets (2014), emergiu como um dos métodos utilizados para diminuir os impactos da impossibilidade da pesquisa a campo. Por meio desse recurso foi possível capturar, via *smartphone* e *notebook*, as cenas dos novos formatos de ativismo e da pandemia das imagens. Porém, certa de que o “homem é um ser político, seu lugar é a pólis, a rua, a cidade, não atrás da tela” (BEIGUELMAN, 2020, p. 7).

Como a pesquisa envolve o campo da arte, procurou-se abrir canais de diálogo sob a perspectiva Deleuziana, que compreende que a produção do conhecimento deve ocorrer somando liberdade, imaginação, criatividade e intuição “na qual a intensidade do desejo do sujeito, seja ele artista ou cientista, ocupa um lugar fundamental” (FERREIRA, 2010, p. 270).

A expressão “É o Vale!” presente no título deste estudo revela uma das expressões recorrentemente utilizadas por artistas urbanos (as) e por cidadãos para exaltar e valorizar a identidade territorial vale-paraibana. O termo se faz presente na linguagem cotidiana, escrita, em *hashtags* de publicações e comentários em redes sociais.

O jogo de linguagem por meio de preposições (sobre, com, do) nos títulos das seções deixa transparecer o que se intenciona em cada uma delas, com relação à teorização, ao método e à apresentação dos resultados desta tese. Da mesma forma que a preposição liga dois elementos de uma frase, estabelecendo uma relação entre eles, intenciona-se expor as mediações entre as narrativas e as intervenções artísticas visuais urbanas centradas nas práticas de escrita e de campo.

A dimensão da narrativa nessa pesquisa está atrelada ao conceito de *diseño*, do antropólogo colombiano Arturo Escobar (2016a). As narrativas são tomadas nessa tese como as possibilidades de outras propostas de percepção e uso dos territórios físicos e digitais propostos pelos (as) artistas valeparaibanos. O *diseño* parte de uma perspectiva decolonial² e não possui sentido estanque à sua tradução literal: desenho. Pode ser um projeto, uma cartografia, um artigo ou qualquer outra “forma de prática crítica pois está vinculada à uma dimensão aberta (*open source*)” (p. 101). É uma construção em que se leva em consideração que toda pessoa ou coletivo pratica seu próprio saber e, a partir desse saber, criam-se versões pautadas em realidades específicas e contextos socioculturais.

Na Seção 1 (Referencial Teórico: Narrativas sobre intervenções artísticas visuais urbanas), a preposição *sobre* está diretamente ligada ao ato de estruturação do referencial teórico, que se centra “no que se fala *sobre*” os campos teóricos. Na Seção 2 (Metodologia: Narrativas com intervenções artísticas visuais urbanas), a preposição *com* se alinha ao fazer etnográfico de imersão e ida ao campo, que implica “na pesquisa *com* os atores”. Na Seção 3 (Narrativas das intervenções artísticas visuais urbanas), a preposição *do* perfaz uma lógica de pertencimento, na linha “*do* que se fala” sobre o objeto de estudo.

Como os conceitos estão centrados em Néstor García Canclini, Henri Lefebvre e Michel Agier, os pontos de contato entre estes autores estão sublimados

² Embora não seja uma discussão colocada nessa tese, é importante conceituar e diferenciar os termos descolonizar e decolonizar. Achille Mbembe, filósofo camaronês, explica em sua literatura que o primeiro termo tende a se referir ao processo histórico que encerrou o período colonial e, o segundo, tende a se referir ao trabalho ético e epistemológico de transcender a situação colonial para uma realmente nova. Em complementação a este entendimento, Walter Mignolo traz em sua literatura diversas terminologias emergentes das discussões decoloniais nos últimos cinco anos, como: descolonial, descolonialidade, descolonização do conhecimento e pós-colonialidade (esta última com maior aceção nos Estados Unidos).

no *graffiti*. A potencialidade que a cultura e as intervenções artísticas urbanas possuem na reivindicação de pautas sociais e de grupos não hegemônicos é tratada tanto nas obras de Canclini (1983, 1988, 1989, 2005, 2006) quanto nas obras de Lefebvre ([1968] 2001, 1968, 1970, [1970] 2008, [1973] 2008, 1974, 1996, 2008) e Agier (2011 e 2015), tomando como pauta a reivindicação da cidade como um espaço democrático e em constante construção popular.

As intervenções artísticas urbanas, inseridas no âmbito das práticas das dinâmicas culturais urbanas, trazem narrativas e formas de fazer cidade que tencionam o campo do planejamento urbano e da produção do espaço.

A **Introdução: Apresentando as cidades coloridas** apresenta alguns conceitos introdutórios e norteadores desta pesquisa. As seções *1.1 Apresentação*, *1.2 Mapa para o Leitor* e *1.3 Cultura, Mídia e Pandemia de COVID-19* contém os objetivos, hipótese, contextualização e destaque aos principais pontos da tese.

A Seção 1, **Narrativas sobre intervenções artísticas visuais urbanas**, traz o referencial teórico que permeia o objeto de estudo desta pesquisa. Em *1.1, As diversas faces da cultura*, busca-se tecer aproximações entre os campos teóricos da cultura e das intervenções artísticas visuais urbanas. Nessa subseção, a principal linha teórica da discussão foi a do autor argentino Néstor García Canclini (1983; 1989; 2005 e 2006). Na elaboração da tessitura conceitual sobre cultura, contamos principalmente com a contribuição dos autores Alfredo Bosi (2002), José de Souza Martins (2000), José Teixeira Coelho Netto (2015), Manuela Carneiro da Cunha (2009), Marilena Chauí (1995 e 2008), Renato Souza de Almeida (2013), Stuart Hall (1997), Sidney Mintz (2010) e Lilian Fessler Vaz (2004) esclarece o encontro do Planejamento Urbano com a Cultura.

Em *1.2, Conceituando intervenções artísticas visuais urbanas*, enfoca-se a dimensão artística que permeia este universo trazendo à luz diferentes categorias sobre espaço público e intervenções artísticas visuais urbanas, bem como algumas definições sobre intervenções artísticas visuais urbanas e como se conectam ao mundo do *hip-hop*. Nesta discussão teórica destacam-se os autores Armando Silva (2006 e 2014), Benke Carlsson (2015), Chantal Mouffe (2007 e 2013), Gabriela Leal (2017 e 2019), Gustavo Lassala (2017), Homi Bhabha (1998), Fabrício Silveira (2007), Jasmine Ulmer (2017), Linda Mulcahy e Tatiana Flessas (2018), Paola

Berenstein Jacques (2017), Renato Souza de Almeida (2013), Maria Aparecida Costa dos Santos (2017) e Vera Pallamin (2000 e 2002).

A seção 1.3, *Os nexos que entrelaçam e distanciam o Direito à Cidade e a Cidadinidade*, conta com abordagens históricas, definições conceituais e alguns relatos práticos que perfazem o texto. Em 1.3.1, *Direito à Cidade*, a principal linha teórica que embasou esta discussão foi a do autor francês Henri Lefebvre ([1968] 2001, 1968, 1970, [1970] 2008, [1973] 2008, 1974, 1996, 2008). Como suporte a essa discussão, foram referenciados os autores Michel Thiollent (1998), Bianca Tavolari (2016), Carlos Vainer (2003), David Harvey (2013 e 2014), Marilena Chauí (1995) e Sandra Lencioni (2017).

Em 1.3.2, *Cidadinidade*, o autor francês Michel Agier (2011 e 2015) conduziu as discussões centrais acerca deste conceito. Os autores Michel de Certeau (1994), Isabelle Berry-Chikhaoui (2009), Rogério Leite (2010) e Giancarlo Machado (2017 e 2018) também embasam o texto.

Na seção 1.4, *A mesma intervenção artística urbana visual que transgride pode ser o que gentrifica*, os principais autores que alinhavaram esse texto de abordagem crítica foram: Banksy (2012), Néstor García Canclini (1983), Marilena Chauí (1995 e 2008), Henri Lefebvre (1974), Jasmine Ulmer (2017), Linda Mulcahy e Tatiana Flessas (2018), Paola Berenstein Jacques (2017) e Gabriela Leal (2019).

A Seção 2, **Narrativas com intervenções artísticas visuais urbanas**, traz a metodologia desta pesquisa que evidencia a intrínseca proximidade entre territórios digitais e físicos e como as narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade emergem no âmbito das dinâmicas culturais urbanas e nas intervenções artísticas visuais. A subseção 2.1 *Etnografia urbana*, apresenta, a partir de autores como José Guilherme Cantor Magnani (2002 e 2009), Michel Agier (2015), Isaac Joseph (1999), Giancarlo Machado (2017) e Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2003), as potencialidades de etnografar espaços e acompanhar os (as) artistas em suas circulações, conflitos, trocas e sociabilidades pelo território.

Em 2.2, *Etnografia Aplicada a Ambientes Digitais*, apresenta-se os principais conceitos acerca deste método e os procedimentos e parâmetros para a realização da pesquisa em espaços como redes sociais e plataformas de transmissão de vídeo.

Os principais autores que embasaram a etnografia aplicada a ambientes digitais foram: Christine Hine (2015), Robert Kozinets (2014), Theophilos Rifiotis (2016); Maurício de Vargas Corrêa e Helen Beatriz Frota Rozados (2017), Walter Prigge (2002) e Suelen de Aguiar Silva (2015).

Como forma de compreender e registrar as práticas, fluxos e fazeres, a subseção 2.3 *Cartografias sociais*, explicita o conceito por detrás da ferramenta denominada mapa falado que será utilizada na realização de cartografias físicas e digitais com os participantes desta pesquisa. Autores como Daniela Coutinho Bissoli (2011), Mônica Balestrin Nunes (2016) e Rolland Paulston (1996) oferecerão os subsídios teóricos.

A subseção 2.4 *Análise de Conteúdo em Bardin* indica e conceitua o conjunto de técnicas de análise de comunicações denominado como análise de conteúdo, em que a autora Laurence Bardin (2016) será a principal referência. Em 2.5 *Caracterizando os espaços da pesquisa* há a concentração de informações relativas aos municípios que se constituem como o ponto de partida das pesquisas etnográficas (Jacareí e São José dos Campos), uma breve apresentação sobre o Vale do Paraíba (CUNHA; SILVA; BECCENERI, 2019) e a percepção dos (as) artistas urbanos (as) sobre o território valeparaibano.

A Seção 3, **Narrativas com intervenções artísticas visuais urbanas**, traz os resultados dessa pesquisa. Sob a seção 3.1, *Dinâmicas Culturais Urbanas à Base de Tinta*, está a subseção 3.1.1, *Interfaces das dinâmicas culturais urbanas*, em que são apresentados registros fotográficos que são frutos das pesquisas etnográficas, bem como os dados coletados por meio das entrevistas semiestruturadas realizada com os (as) artistas urbanos (as) participantes da pesquisa e análises atreladas às teorias que pautam essa pesquisa. Os dados demonstram como as práticas de intervenções artísticas visuais urbanas estão atreladas à outras dinâmicas culturais urbanas como o *skate*, *hip-hop* e outras. Na subseção 3.1.2, *Narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade*, evidencia-se a intensa integração entre essas teorias e as práticas das dinâmicas culturais urbanas das intervenções artísticas visuais em solo valeparaibano. Essa subseção também conta com registros fotográficos, com os dados coletados em entrevistas semiestruturadas e análises de conteúdo.

Em 3.1.3, *Processos e Desenvolvimentos*, foram analisados legendas e textos de publicações em redes sociais realizadas pelos (as) artistas urbanos (as) participantes da pesquisa e como estes se entrelaçam aos conceitos-chave desta tese, bem como comentários da audiência em *lives* e alguns dados coletados por meio de etnografia. Destacou-se também como as histórias e as práticas dos (as) artistas urbanos (as) são construídas e retratadas por meio de postagens nas redes sociais, engendrando formas de *storytelling* digital. A subseção 3.1.4, *Divulgação para obtenção de renda*, trará dados coletados por meio de etnografia em ambientes digitais visando demonstrar como ocorre a divulgação nas redes sociais dos (as) artistas sobre as principais formas de obtenção de renda, que se centram em serviços e produtos. Nessa subseção serão apresentados também os dados e análises que são frutos das entrevistas semiestruturadas.

A subseção 3.2 *Cartografias e análises* aborda como a ocupação e o uso do território ocorre pelos (as) artistas urbanos (as) por meio de cartografias elaboradas a partir de dados coletados na entrevista semiestruturada na forma de mapas falados. Ao todo, 06 (seis) cartografias trazem as seguintes localizações: a) as cidades brasileiras ou do exterior que os (as) artistas já realizaram intervenções artísticas visuais urbanas; b) onde foram realizadas das primeiras intervenções artísticas visuais urbanas; c) o local das intervenções artísticas visuais urbanas mais recentes; d) onde ocorreram as intervenções artísticas visuais urbanas que os (as) artistas possuem maior ligação afetiva; e) onde ocorreram as intervenções artísticas visuais urbanas em que tiveram maior envolvimento dos moradores/comunidade durante a execução; e f) onde ocorreram as intervenções artísticas visuais urbanas mais perigosas ou arriscadas que já realizaram.

As *Considerações Finais* delinham os principais resultados obtidos por esse estudo e possibilidades de pesquisas futuras sob as temáticas e enfoques aqui estabelecidos nos campos teóricos do Direito à Cidade e da Cidadinidade.

Os elementos pós-textuais trazem, no *Apêndice A*, a ficha de registro etnográfico para eventos realizados *online* em plataformas como o *YouTube*, *Instagram* e *Facebook*. O *Apêndice B* apresenta o documento com o roteiro das entrevistas semiestruturadas e as questões ligadas aos mapas falados. Por fim, o *Anexo A* traz a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, mais conhecida como Lei

Aldir Blanc, legislação que concedeu auxílio emergencial para trabalhadores (as) do setor cultural durante a pandemia do COVID-19. No contexto dessa pesquisa, artistas valeparaibanos (as) puderam manter a continuidade de seus trabalhos e desenvolver novos projetos com o auxílio.

Cultura, Mídias e Pandemia de COVID-19³

O desenvolvimento desta pesquisa foi atravessado pela pandemia do vírus SARS-CoV-2 que, ao infectar humanos, causa o coronavírus (ou COVID-19), que ceifou a vida de 666 mil brasileiros e, no mundo, 6,29 milhões. Foram 528 milhões de casos em todo o mundo e 30,9 milhões no Brasil (dados coletados até a data de 28 de maio de 2022).

No dia 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constituía “uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização”. No dia 11 de março do mesmo ano “a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. O termo “pandemia” se refere à distribuição geográfica de uma doença e não à sua gravidade” (OPAS, 2022).

Como forma de prevenção e visando conter as contaminações, foram adotadas medidas como o isolamento e distanciamento social (*lockdown*), uso de máscara para cobrir o nariz e a boca, higienização das mãos com água e sabão ou álcool gel e a vacinação (OMS, 2022). Devido às medidas sanitárias de isolamento e distanciamento social, muitos trabalhadores transformaram suas casas em locais de trabalho, deixando de lado temporariamente os escritórios, espaços comerciais e/ou instituições e migrando para o ‘*home office*’, um dos termos e práticas mais utilizados durante o período pandêmico. Boaventura de Sousa Santos (2020, p. 6) aborda no texto sobre ‘A Cruel Pedagogia do Vírus’ que o *home office* é um dos exemplos da “elasticidade do social” que a pandemia escancarou. De repente, tornou-se possível ficar em casa e “a ideia conservadora de que não há alternativa ao modo de vida imposto pelo hipercapitalismo em que vivemos” caiu por terra.

³ Nessa subseção são apresentadas reflexões para além do recorte territorial da tese, visando estabelecer um recorte temporal multiescalar sobre a pandemia e os impactos no setor cultural.

A vacinação⁴, iniciada no Brasil no mês de janeiro de 2021, também foi um dos recursos utilizados no combate à COVID-19. Com 04 doses aplicadas na população brasileira até o momento, a vacinação possibilitou a retomada de atividades sociais e econômicas. Assim como em pandemias anteriores como a de:

peste bubônica (século 14), cólera (1817), gripe espanhola (1918) e mais recentemente a gripe suína (2009), os espaços urbanos e as nossas práticas cotidianas são reconfiguradas em suas múltiplas dimensões sociais, econômicas, sanitárias e culturais na realidade pandêmica (DOMINGOS *et. al.* 2020, p. 2).

As marcas visíveis de um vírus invisível ficaram evidenciadas no espaço urbano, como nestes registros fotográficos realizados no mês de janeiro de 2022 em pesquisa no Parque Linear Tupinambás, em Jacareí, Figuras 3 (a) e (b). Em meio aos murais de intervenções artísticas visuais urbanas foi possível localizar algumas máscaras que foram usadas e descartadas em jardins, calçadas e ruas pelos transeuntes.

Figura 3 (a) e (b) – Máscaras de proteção contra a COVID-19 descartadas no Parque Linear Tupinambás em Jacareí/SP



(a)



(b)

Fonte: A autora (2022)

Outra marca deixada pela COVID-19 foram novas palavras que passaram a incorporar o nosso vocabulário cotidiano ou ganharam novos sentidos, como o álcool gel, máscara, cloroquina, *lockdown*, lavar as mãos, isolamento social, *home office*, *Zoom*, *lives* e EPI (Sigla para Equipamento de Proteção Individual, no caso as máscaras, luvas e outras proteções). A obra de arte digital intitulada “Coronário” foi

⁴ Até o mês de junho de 2022, data de escrita desta nota de rodapé, o Brasil conta com quatro vacinas contra o vírus da COVID-19 autorizadas pela ANVISA: Sinovac/Butantan e Janssen (com autorização para uso emergencial) e AstraZeneca/Fiocruz e Pfizer/Wyeth (com registro definitivo).

projetada por Giselle Beiguelman para o programa IMS Convida e teve como ponto de partida “um conjunto de 25 palavras popularizadas no contexto da COVID-19”. O projeto visa retratar a experiência cultural da doença e seus impactos na linguagem utilizando o recurso visual de mapa de calor baseado em índice de tendências de buscas do *Google Trends* entre março e abril de 2020, período que coincide com o início da quarentena no Brasil (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2020), Figura 4.

Figura 4– Mapa de calor do projeto artístico “Coronário”



Fonte: Instituto Moreira Salles (2020)

Ao clicar em uma das palavras em destaque no mapa de calor mostrado na Figura 4, há o redirecionamento para o significado desta palavra. Ainda sobre os nexos entre tecnologia e pandemia de COVID-19, dados de uma pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação no Brasil, realizada em 2020 pelo Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação, revelam que “intensificou o uso de tecnologias digitais no Brasil, passando de 71% dos domicílios com acesso à *internet* em 2019 para 83% no ano passado”, correspondendo a “61,8 milhões de domicílios com algum tipo de conexão à rede”. De acordo com a pesquisa “a *internet* e os dispositivos móveis passaram a desempenhar papel central durante a pandemia”, possibilitando a continuidade de atividades ligadas ao trabalho, ao comércio, à prestação de serviços, atividades educacionais e de saúde (AGÊNCIA BRASIL, 2021). A pesquisa revela também a face desigual do acesso às tecnologias:

Ao todo, 81% da população brasileira é usuária da internet, mas o acesso às diferentes tecnologias é muito desigual. A presença da fibra ótica chegou a 56% das casas em 2020, sendo de 59% nos domicílios urbanos e 29% nos rurais. Por classe social, a fibra está em 83% da classe A e em 38% das classes D e E. Já o acesso

exclusivamente pelo telefone celular foi de 11% na classe A e chegou a 90% nas D e E, ficando numa média geral de 58% (AGÊNCIA BRASIL, 2021).

A pandemia devastou famílias, fez do luto um sentimento exaustivamente recorrente e deixou profundas marcas sociais, econômicas e culturais. De acordo com o Relatório de Desenvolvimento Mundial do The World Bank (2022), a pandemia de COVID-19 “desencadeou a maior crise econômica global em mais de um século” e levou a um “aumento drástico na desigualdade entre os países e dentro de cada um deles”. O Relatório ainda ressalta “a pobreza global aumentou pela primeira vez em uma geração” e que os impactos econômicos foram ainda mais severos em economias emergentes:

Estudos baseados em dados pré-crise indicam, por exemplo, que mais de 50% das famílias não tinham capacidade financeira para sustentar seus gastos básicos por mais de três meses caso sofressem perdas de renda (THE WORLD BANK, 2022).

Apesar de sermos “igualmente suscetíveis à contaminação pelo vírus, somos diferentes e desiguais no impacto e enfrentamento da pandemia em nossas vidas cotidianas” (COSTA *et al.*, 2021, p. 10). A perda de renda e desemprego foram “maiores entre jovens, mulheres, trabalhadores autônomos e trabalhadores temporários com níveis mais baixos de escolaridade” (THE WORLD BANK, 2022). No caso das mulheres, a quarentena foi particularmente difícil e, em alguns casos, até perigosa:

é sabido que a violência contra as mulheres tende a aumentar em tempos de guerra e de crise – e tem vindo a aumentar agora. Uma boa parte dessa violência ocorre no espaço doméstico. O confinamento das famílias em espaços exíguos e sem saída pode oferecer mais oportunidades para o exercício da violência contra as mulheres (SANTOS, 2020, p. 16).

Outro vértice dessa crise pandêmica teve reflexos na redução do uso de espaços públicos e nas “formas de exercício de cidadania e direito à cidade” em decorrência do necessário isolamento social (DOMINGOS *et al.*, 2020, p. 2). Boaventura de Sousa Santos (2020, p. 6) destaca que “a pandemia vem apenas agravar uma situação de crise a que a população mundial tem vindo a ser sujeita. Daí a sua específica periculosidade”.

A evolução da pandemia nos anos de 2020 e 2021 também trouxe retração ao setor cultural, especialmente no Brasil. O Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA (2022) revela que mais de “900 mil trabalhadores do setor cultural foram afetados pela pandemia em 2020”, e a “retomada de eventos em 2021 recuperou 300 mil postos de trabalho, sem recuperar nível de emprego de 2019”. A tendência de crescimento desse setor,

que passou de 4,9 milhões para 5,5 milhões de pessoas empregadas entre o primeiro trimestre de 2018 e o último de 2019, foi interrompida, verificando-se, no terceiro trimestre de 2020, queda do nível de ocupação para 4,6 milhões de empregos e, em seguida, voltou a crescer atingindo 5 milhões de pessoas no segundo trimestre de 2021 (IPEA, 2022).

A Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (SÃO PAULO, 2020), em estudo conjunto com a Fundação Getúlio Vargas (FGV) e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), apontou que os impactos da pandemia no setor cultural estão atrelados à “necessidade de isolamento social, atividades em museus, casas de espetáculos, teatros, cinemas, *startups* e outros segmentos foram suspensas, o que impactou diretamente projetos em andamento”, bem como “a manutenção de postos de trabalhos e a garantia da renda para profissionais que atuam em todo o país”.

Com o setor cultural brasileiro em crise, o governo federal criou no final de 2020 um auxílio emergencial por meio da Lei Federal nº 14.017/2020 conhecida como “Lei Aldir Blanc” (LAB), que pode ser visualizada na íntegra no ANEXO A desta tese. A Lei homenageia o letrista, compositor e cronista carioca falecido no dia 04 de maio de 2020 vítima da COVID-19 e dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020 (BRASIL, 2020). O Art. 2º da Lei diz que a União entregou aos “Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, em parcela única, no exercício de 2020, o valor de R\$ 3.000.000.000,00 (três bilhões de reais) para aplicação” pelas Prefeituras “em ações emergenciais de apoio ao setor cultural por meio de” editais, chamadas públicas, prêmios, rendas emergenciais e subsídios (BRASIL, 2020).

Com a persistência do cenário pandêmico, em 12 de maio de 2021 a Lei Aldir Blanc foi prorrogada (com vetos) até dezembro de 2021 pela Lei nº 14.150, estendendo a concessão do auxílio emergencial a trabalhadores e trabalhadoras da cultura e, conseqüentemente, o prazo de utilização de recursos pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios (BRASIL, 2021).

A LAB, “além de financiar um auxílio para trabalhadores e organizações do setor cultural, procurou estimular a atividade econômica desse importante setor” que “pode corresponder entre 1% e 2,6% do produto interno bruto (PIB) brasileiro” (IPEA, 2022). Essa renda emergencial viabilizou uma série de ações culturais no Vale do Paraíba durante o período pandêmico. Em artigo publicado, pude destacar que “agentes culturais valeparaibanos puderam manter (e até fortalecer) ações com o fomento advindo da Lei Federal nº 14.017” (DOMINGOS; GOMES; NOGUEIRA, 2021, p. 135-136). O viés da intensa ocupação de ambiências digitais pelos (as) artistas do Vale do Paraíba também foi destacado neste artigo, sendo que esta ocupação foi impulsionada diante da imposição de “um novo repertório de ações, cuidados sanitários, restrições e isolamento social” por conta da pandemia (p. 132).

Portanto, a metodologia da pesquisa passou a incorporar, além da etnografia urbana, a etnografia aplicada a ambientes digitais “emergiu como um método que viabiliza a realização de coleta e análise de dados e pesquisas em espaços digitais e digitais” (DOMINGOS; GOMES; NOGUEIRA, 2021, p. 132).

Um exemplo sobre as formas de ocupação de espaços físicos e digitais durante a pandemia foram as projeções mapeadas (*videomapping*) “de imagens e mensagens em fachadas e empenas de prédios” que emergiram “como uma nova forma de expressão político-artística e de cidadania”, conforme artigo apresentado e publicado por mim e meus co-autores (DOMINGOS *et al.*, 2020, p. 1). Também discutimos nesse artigo como “o isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19” levou “a alterações nas formas de ocupação funcional e simbólica do espaço público-privado” (p. 1), Figuras 5 (a) e (b).

Figura 5 – Registros da realização de projeções mapeadas: (a) na cidade de Belo Horizonte (MG) no mês de maio/2020 e; (b) Projeção realizada na cidade de Brasília (DF) no mês de maio/2020



(a)



(b)

Fonte: Reprodução Instagram do Coletivo Projetemos (2020) *apud* Domingos *et al.* (2020, p. 9).

De acordo com Paulo Roberto Rocha (2017, p. 9), a projeção mapeada é uma técnica que possibilita adequar a imagem à “superfícies complexas e tridimensionais” que têm ganhado destaque “na cultura eletrônica, estabelecendo relações entre a música, o cinema, a vídeoarte, a arquitetura, a arte digital e outras formas de manifestações artísticas contemporâneas”. Trata-se de uma linguagem artística que utiliza a tecnologia e tem a cidade como suporte.

O “uso das projeções mapeadas” foi uma importante “artimanha na apropriação dos espaços urbanos durante a quarentena imposta pela pandemia de COVID-19 no Brasil”. As projeções possibilitam a participação “ativa e passiva dos moradores em que, a partir das janelas, varandas e sacadas, transformam os prédios de seu entorno em telas urbanas com repercussão local e nacional por meio das redes sociais” como o *Facebook* e o *Instagram*, por exemplo. Dessa forma, os espaços de alcance e as esferas de participação são “uma possibilidade de romper bolhas de acesso” na “exposição em espaços livres urbanos (público-privados) que engendram outros usos dos mesmos” (DOMINGOS *et al.*, 2020, p. 18).

As redes sociais supramencionadas foram ocupadas de forma intensa pelos cidadãos durante a pandemia. A impossibilidade de ir às ruas e de se aglomerar levou muitas pessoas às redes sociais para protestarem, buscarem novas formas de renda, de trabalho, de lazer ou, ao menos, buscar uma distração durante o isolamento social//*lockdown*. Essas práticas operam “nas intersecções do real expandido pelas redes”, indicando “possibilidades de mudança cultural a partir da reprogramação dos meios e de sua reverberação na esfera pública” (BEIGUELMAN, 2019, p. 66).

As múltiplas interfaces das intervenções artísticas visuais urbanas, inerentes não só nas práticas que reúnem, por exemplo, *skate* e *pixação*, *hip-hop* e *graffiti*, *slams* e colagem de adesivos, operam também nas ruas e nas redes digitais. Ricardo Campos (2012, p. 543), que se apropria do termo “pixelização dos muros” para se referir à “transição gradual do *graffiti* das paredes urbanas para as múltiplas telas e redes eletrônicas”, destaca que as intervenções atualmente não vivem “exclusivamente da cidade e dos seus suportes comunicacionais, passando a estar cada vez mais presente no mundo digital”. O autor prossegue destacando que a “democratização do acesso a tecnologias digitais de registo em imagem” facilitaram o alcance dos artistas ao “almejado espaço de visibilidade que procuram, inaugurando novos formatos de comunicação e alargando o campo dos destinatários desta linguagem visual”.

Nesse duplo movimento, os (as) artistas deslocam “uma inflexão de sua *performance* insurgente *online* e *offline*, ora híbrida” entre “plataformização, participação social e interação entre dispositivos e sujeitos” que constituem no “intercurso do empuxo das redes” os “nós e arcos tornam cativos os sujeitos em seus emaranhados de sentidos, lógicas e (im)permanências” (SANTOS, 2022, p. 912).

O físico e o digital, ao invés de estarem em uma antiga chave de dualidade, estão sublimados e constroem “novas articulações culturais e políticas” que propiciam imbricações entre as “redes e as ruas”, bem como a “distribuição de narrativas alternativas aos discursos veiculados nas mídias tradicionais de massa, como a grande imprensa e os canais de televisão” (BEIGUELMAN, 2019, p. 67). As “redes se tornaram tão presentes no cotidiano” e “o processo de digitalização da

cultura é tão abrangente, que se tornou anacrônico pensar na dicotomia real/digital” (BEIGUELMAN, 2013, p. 147 – 148).

Porém, a mediação técnica na arte coloca “o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico” recusando o “projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos da produtividade da sociedade tecnológica” (MACHADO, 2007, p. 16). Esse rompimento com a lógica industrial dos *hardwares* e dos dispositivos técnicos se coloca como uma das muitas formas de resistência presentes no cotidiano dos (as) artistas.

A arte como resistência fez brotar muitas iniciativas valeparaibanas como o coletivo que nasceu em São José dos Campos em meio à pandemia de COVID-19. O Coletivo de artistas brasileiros “Gostaríamos de Explicar Muitos Atos” (anteriormente denominado como “Galeria Gema”)⁵, de acordo com encarte impresso, “emergiu do caos como um coletivo pandêmico experimental valeparaibano, que inaugura os anos 20 da *Belle Époque* contemporânea, através da efervescência subversiva, analógica, visceral e atemporal” (@_gostariamos no Instagram). Na continuação do texto, mencionam que o coletivo é “fruto da necessidade latente por expressar o que não cabe guardar”. O jornal O Vale (2020) menciona que a iniciativa de criar o Coletivo partiu de cinco artistas estudantes de Artes Visuais e Arquitetura que, “com a arte intrínseca em cada um dos integrantes do grupo, a multilinguagem é desenvolvida como um respiro de resistência, necessidade de expressão poética e livre de amarras sociais”.

De acordo com um outro encarte impresso:

Em agosto de 2020, numa sala no décimo andar da rua Euclides Miragaia, localizada no centro de São José dos Campos, raiou a alvorada da Gema. A ampla janela do ateliê apontava, ao longe, a Serra da Mantiqueira e, de perto, o caos sutil do coração da cidade (...). A primeira mostra coletiva da Gema ocorreu em novembro de 2020 e contou com mais de 70 obras entre pinturas, colagens, instalações e projeção. Em janeiro de 2021, os artistas participaram do festival online “Tá no Ar!”, promovido pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo e produziram cinco curta-metragens por meio de diferentes poéticas e experimentações visuais. Em dezembro de

⁵ O portfólio do Coletivo está disponível no link: <https://www.behance.net/galeriagemma>. Acesso em 04 de junho de 2022.

2021, o coletivo realizou seu primeiro leilão de arte independente e, no mesmo mês, promoveu a segunda mostra coletiva no Território Bar, também em São José dos Campos.

Além do coletivo “Gostaríamos de Explicar Muitos Atos”, outros coletivos e projetos emergiram no Vale do Paraíba no contexto pandêmico e serão apresentados ao longo da tese, como o AVUA (@avua.art no Instagram), o Coletivo Catota (@coletivocatota no Instagram) e o Projeto Galerias (@projeto.galerias no Instagram) que ocorreu na Comunidade do Bonsucesso no município de Igaratá nos meses de abril e maio de 2022. Essa efervescência de novos movimentos artísticos urbanos demonstra a criatividade, a resistência e a resiliência dos (as) artistas em um cenário tão difícil quanto o vivido ao longo da pandemia.

No momento de redação desta tese (mês de junho de 2022), muitas incertezas em relação à COVID-19 e ao cenário pandêmico ainda pairam sobre o mundo. Do vírus original surgem variantes como a “alfa (B.1.1.7), beta (B.1.351), gama (P.1), delta (B.1.617.2) e ômicron (B.1.1.529)” ainda são disseminadas por vários continentes. Essas “mutações se formam à medida que os vírus se espalham e atingem poder de transmissão cada vez maior” (INSTITUTO BUTANTAN, 2022).

O uso de máscaras, que havia sido liberado no mês de março de 2022 em muitos Estados brasileiros por conta da baixa taxa de contaminações e mortes e da alta taxa de vacinados, voltou a ser recomendado no mês de junho de 2022. A recomendação pela volta do uso de máscaras se deve ao fato de que também existem outros vírus circulando concomitantemente ao da COVID-19 como, por exemplo, o da Influenza (gripe).

Falar sobre cultura, mídias e pandemia de COVID-19 é desafiador devido à complexidade do cenário que se desenhou no Brasil não somente nos campos sociais, sanitário e econômicos, mas também no campo político. A polarização social e a produção e disseminação de *fake news* (notícias falsas) prejudicaram muito o combate ao vírus no país. De maneira geral, a forma como o governo federal (e não somente no Brasil) lidou com a pandemia mostra “de maneira cruel como o capitalismo neoliberal incapacitou o Estado para responder às emergências”, expondo a incapacidade e a “falta de previsibilidade em relação a emergências que têm vindo a ser anunciadas como de ocorrência próxima e muito provável”

(SANTOS, 2020, p. 28). No artigo em que sou coautora, mostramos que no Brasil, a articulação das *fake news* com a pandemia ocorreram em cinco frentes:

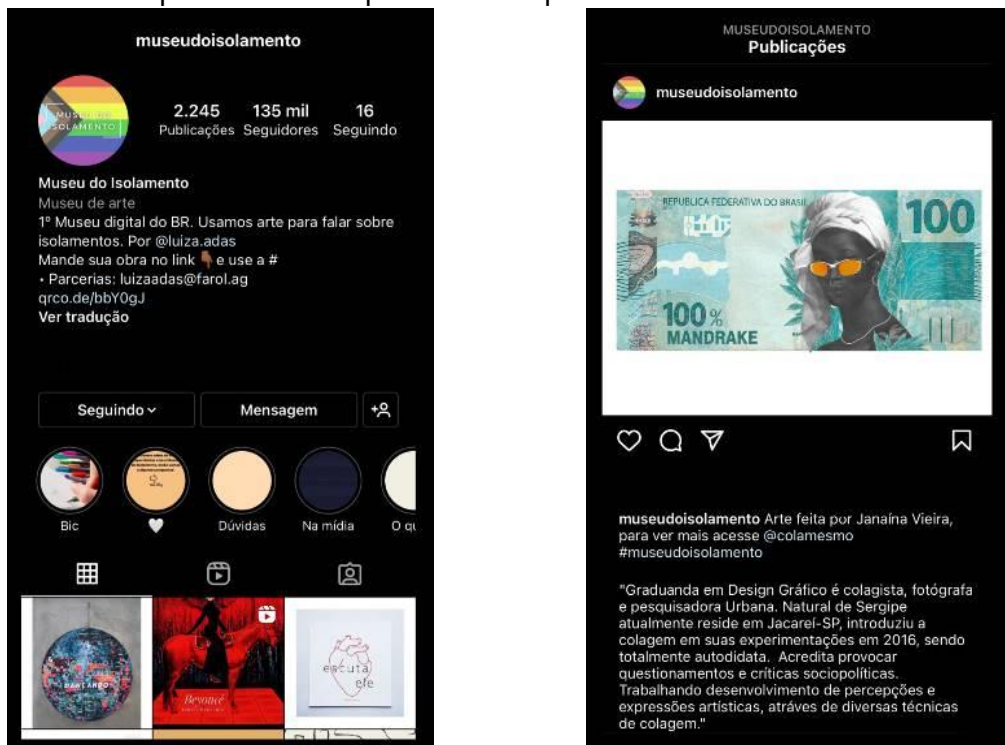
1) os “movimentos antivacina e anticiência”; 2) a “intensa procura por medicamentos “milagrosos”” (cloroquina, hidroxicloroquina e ivermectina), que levou ao “desabastecimento para pessoas que precisam dos medicamentos indicados”; 3) “na disseminação de notícias falsas que causam pânico e caos entre as pessoas”; 4) “no combate a agências de verificação de notícias” e; 5) “na ocultação e dissimulação de dados e estatísticas ligados à pandemia, colocando os dados do coronavírus em perspectiva em relação a outras doenças e minimizando sua gravidade” (COSTA *et al.*, 2021, p. 5 e 6).

Neste “nó górdio da encruzilhada em que se encontra a civilização” (COSTA *et al.*, 2021, p. 10) a vida vai se (re) organizando por entre as ruínas das múltiplas crises e pandemias, do negacionismo, das *fake news* e das narrativas de ódio muitas vezes proferidas pelo chefe do executivo do país durante a pandemia. Nesta (re) organização da vida, a cultura é essencial na produção e reprodução da vida social. No duplo jogo aristotélico de *mimesis* de imitação da vida pela arte ou da arte pela vida, as dores, as felicidades, as incertezas e as lutas de nosso tempo são expressas por meio de pinturas, de intervenções artísticas visuais urbanas, de filmes, *videomapping* e tantas outras formas de expressões artísticas.

O Museu do Isolamento (@museudoisolamento no Instagram) foi um museu digital brasileiro criado durante a pandemia, em abril de 2020, para usar a arte para falar sobre isolamentos. Neste museu, atualmente com 135 mil seguidores, estão “expostas” artes criadas em tempos de isolamento por diferentes artistas. Publicações como colagens, artes físicas e digitais, memes⁶, vídeos e diferentes mídias que refletem sobre o contexto pandêmico e/ou outras atualidades compõe esse museu, Figuras 6 (a) e (b).

⁶ Meme é uma imagem, vídeo, informação ou ideia que é difundida de maneira rápida através da Internet com conotação humorística ou satírica.

Figura 6 – (a) Perfil do Museu do Isolamento no Instagram e; (b) Publicação de arte feita pela artista valeparaibana no perfil do Museu do Isolamento



(a)

(b)

Fonte: Museu do isolamento (2022).

Criado pela paulistana Luiza Lorenzi Adas, o Museu do Isolamento, até o final do mês de junho de 2022, contou com cerca de 2.245 publicações com participação colaborativa através da marcação #museudoisolamento e do preenchimento de um formulário no perfil do Instagram do museu. O Museu do Isolamento foi divulgado na mídia em jornais e *sites* de grande circulação.

Figura 7 – Artes publicadas no Museu do Isolamento: (a) Arte feita por Clara Nahas (@clara.nahas) e; (b) Arte feita por Amanda Jacometi (@amandajacometi)



(a)

(b)

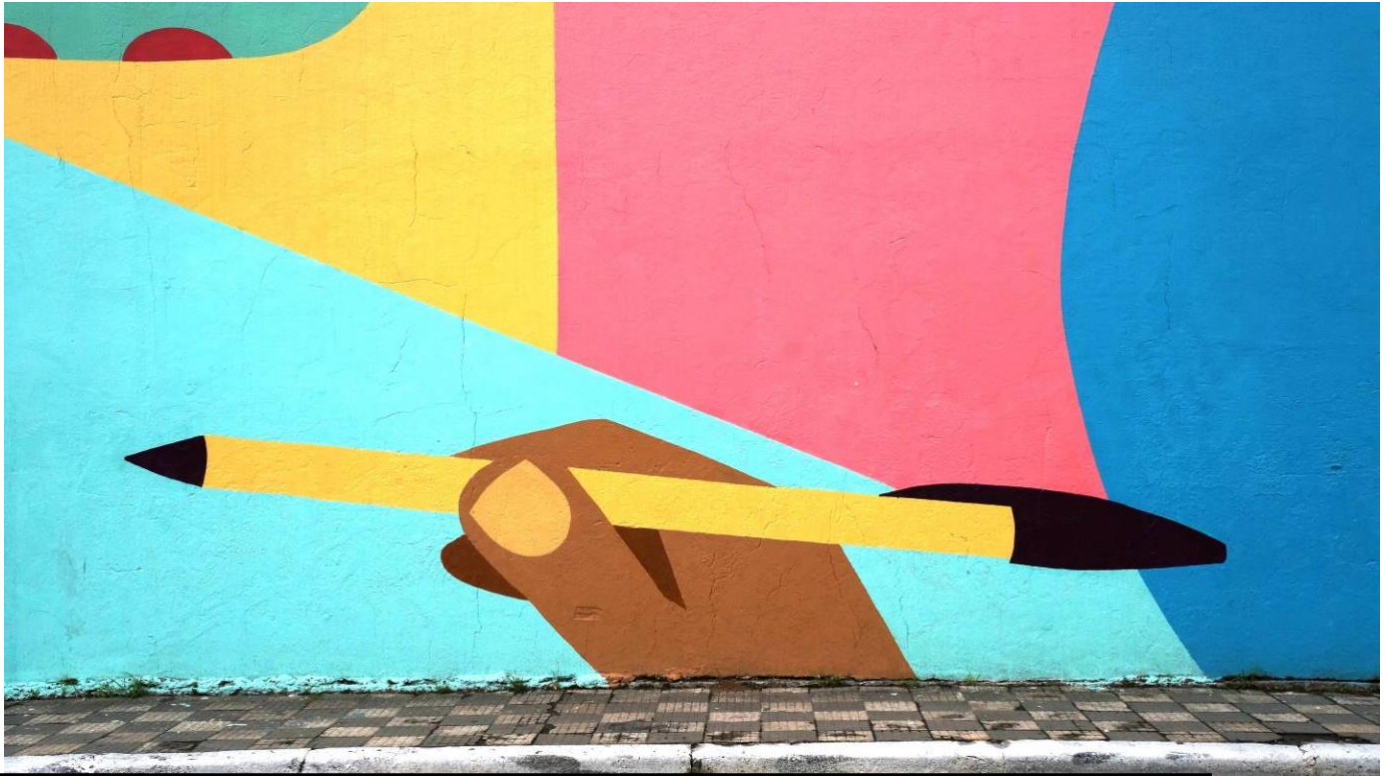
Fonte: Museu do isolamento (2022).

As publicações do Museu do Isolamento, apesar de possuírem amplitude na abordagem de temáticas, buscam focar artes como as das Figuras 7 (a) e (b) que estão ligadas diretamente à pandemia de COVID-19. Outro exemplo de museu digital com participação colaborativa criado durante a pandemia no mês de março de 2020 foi o *The Covid Art Museum* (@covidartmuseum), ou CAM, que foi o primeiro museu mundial com enfoque na publicação de artes produzidas durante a pandemia de COVID-19. Com 932 publicações (até o final do mês de junho de 2022) e 164 mil seguidores, o CAM é um dentre tantos exemplos de resiliência e criatividade que artistas ao redor do mundo tiveram durante o período pandêmico.

Porém, esse texto consistiu em uma tentativa de tecer um alinhavo entre os marcos da pandemia, quando e como as políticas culturais emergenciais foram aplicadas no Brasil e alguns exemplos de como os atores culturais brasileiros e valeparaibanos resistiram e se reinventaram ocupando espaços físicos e digitais. Como Boaventura de Sousa Santos escreveu (2020, p. 13), “qualquer tentativa de aprisionar analiticamente” a pandemia está “condenada ao fracasso, dado que a realidade vai sempre adiante do que pensamos ou sentimos sobre ela”.

Seção 1

Referencial Teórico: Narrativas sobre intervenções artísticas visuais urbanas



Mural "Sobre Todas as Coisas" da Organização Sombrero Coletivo (Jacareí) // A autora (2021)

1.1 As diversas interfaces da cultura

Pensar em teorias sobre intervenções artísticas visuais urbanas inseridas no âmbito das dinâmicas culturais urbanas e do planejamento urbano implica em situarmos o conceito dentro do grande campo no qual está inserido: o da cultura. A etimologia da palavra cultura vem do latim *culturus*, cuja origem deriva do “verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*”, constituindo a mesma origem das palavras culto e colonização (BOSI, 2002, p. 11). Nesta linha, cultura pode ser descrita como: “o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social” (BOSI, 2002, p. 16).

Sidney Mintz (2010, p. 223) define cultura como uma “propriedade humana ímpar, baseada em uma forma simbólica, ‘relacionada ao tempo’, de comunicação, vida social, e a qualidade cumulativa de interação humana”. Stuart Hall (1997) posiciona a cultura no centro e destaca como ela permeia toda a vida social contemporânea, mediando tudo, no qual “cada instituição ou atividade social gera e requer seu próprio universo distinto de significados e práticas - sua própria cultura” (p. 32), na qual “toda prática social depende e tem relação com o significado: conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural” (p. 33).

Marilena Chauí (1995, p. 81) toma o sentido de cultura para “além do campo das belas-artes”, abarcando uma amplitude de sentidos que contempla a “invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais”. A cultura é um “direito dos cidadãos e a política cultural” é uma “cidadania cultural” (p. 82).

Manuela Carneiro da Cunha (2009), no livro ‘Cultura com aspas’, aborda e alarga os usos políticos da noção de cultura, descrevendo que cultura (sem aspas) tange as lógicas internas dadas a uma determinada sociedade, enquanto “cultura” (com aspas) se refere a uma lógica interétnica (noção reflexiva, quando a palavra “cultura” permite que membros de uma dada cultura falem sobre sua própria cultura). Nas palavras de Milton Santos (2002, p. 66), “a cultura se manifesta pelas mais diversas formas de expressão da criatividade humana” e não somente nas “artes”

como a música, pintura, escultura, teatro, cinema etc. A literatura e a poesia “em todos os seus gêneros, mas também por outras formas de criação intelectual nas ciências humanas, naturais e exatas” também são mencionadas pelo autor. Para Edward Thompson (2005, p. 17):

Uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”.

Por meio de ações civis e institucionais, diferentes agentes promovem cultura em múltiplos espaços como museus, centros culturais, fundações, associações, coletivos, conselhos, casas de cultura e tantos outros espaços. Ao lançarmos olhar sobre a cultura no lócus desta pesquisa, o Vale do Paraíba paulista, Domingos, Gomes e Nogueira (2021) tecemos neste artigo uma discussão sobre dinâmicas culturais e ações coletivas e trouxemos um inventário de atores sociais (públicos e civis) e ações coletivas em curso por meio de pesquisa etnográfica em ambientes digitais, Quadro 1.

Quadro 1– Agentes que promovem cultura no Vale do Paraíba

	Públicos	Civil
Tradicionais	1) Museu do Zé Pereira (São Bento do Sapucaí); 2) Museu Major Novaes (Cruzeiro); 3) BAMUQ - Banda Municipal de Quiririm (Taubaté).	1) Casa do Artesão Campos do Jordão (Campos do Jordão); 2) Associação dos Amigos e Remadores da Canoa Caiçara – AAC-CA (Ubatuba); 3) Centro Cultural da FEB (Caçapava); 4) Cine Paraíso – Museu do Cinema (São Bento do Sapucaí); 5) Museu do Carro de Boi Quim Costa (São Bento do Sapucaí).
Contemporâneas	1) Centro Cultural Rotunda (Cruzeiro); 2) Fundação Cultural de Jacarehy (Jacareí); 3) Fundação de Arte e Cultura de Ubatuba – FundArt. (Ubatuba); 4) Fundação Cultural Cassiano Ricardo (São José dos Campos); 5) COMCULT - Conselho Municipal de Política Cultural de Guaratinguetá (Guaratinguetá); 6) Fundacc Caraguatatuba (Caraguatatuba).	1) Associação Artística e Cultural Lua Bailarina (ACLB) (Caçapava); 2) AMI - Associação de músicos de Ilhabela (Ilhabela); 3) Coletivo Palmares Resiste (Jacareí); 4) Coletivo Lacuna (Jacareí); 5) Instituto cultural Santa Cruz do Paiolino (Redenção de Serra).

Fonte: Domingos, Gomes e Nogueira (2021, p. 134)

Esse inventário representa um “trabalho de mapeamento em curso” e “não exprime, naturalmente, a totalidade da riqueza” das dinâmicas culturais urbanas e regionais (DOMINGOS; GOMES; NOGUEIRA, 2021, p. 136), compostas por um

conjunto de diferentes recursos e elementos que perfazem práticas que, além das intervenções artísticas visuais urbanas (*graffiti*, pichação/pixação, stêncil, lambes, projeções e outros) envolvem práticas ligadas ao *skate*, aos *slams*, às danças urbanas, ao teatro de rua, ao universo musical (*hip-hop*, rap, *funk*, samba), aos esportes (basquete e *le parkour*), artes circenses e outras.

Diante da heterogeneidade das dinâmicas culturais urbanas especialmente no contexto latino-americano, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (1983; 1989; 2005 e 2006) desloca do centro as visões americanas e europeias e nos conduz a pensarmos cultura por meio de uma *mirada* de nós por nós mesmos.

Nos livros “Diferentes, desiguais e desconectados” e “Consumidores e cidadãos”, García Canclini (2005) versa sobre a hibridização cultural, discutindo as dicotomias entre tradicional/moderno e culto/popular e cultura que caracterizariam a modernidade latino-americana, bem como a miscigenação de culturas fruto de fluxos migratórios, da mediatização e do crescimento populacional urbano (GARCÍA CANCLINI, 2005; 2006).

José de Souza Martins (2000, p. 18) destaca que a modernidade é um tema das sociedades europeias e que, na América Latina, o moderno ainda é apenas uma oposição ao tradicional. Por aqui, “mais se fala da modernidade do que ela efetivamente é”. Neste ponto, Martins se apropria de Canclini ao observar que a cultura latino-americana possui poucos vestígios de modernidade, mas incorpora “efetivas relações sociais datadas, vestígios de outras estruturas e situações que são ainda” realidades e “relações vivas e vitais” (MARTINS, 2000, p. 22). Martins ressalta que,

no caso latino-americano e, sobretudo, brasileiro, a crítica constitutiva da modernidade vem do “hibridismo” cultural, da conjunção de passado e presente, do inacabado e inconcluso, do recurso ao tradicionalismo e ao conservadorismo que questionam a realidade social moderna e as concepções que dela fazem parte e a mediatizam; a opressão e os absurdos do moderno, da racionalidade, da quantidade, do modismo, do transitório e passageiro como maneira permanente de viver e de ser (MARTINS, 2000, p. 24).

Embora Martins (2000, p. 25) mencione que García Canclini (1989), no livro “Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade”, não tenha

incorporado as suas concepções teóricas às de Henri Lefebvre sobre a totalidade dialética e a multiplicidade dos tempos históricos (o que ampliaria e enriqueceria a orientação teórica que adota), Martins (2000, p. 25) esclarece que Canclini em suas obras “assinala expressamente a importância epistemológica da totalidade no estudo da modernidade latino-americana” .

Em “Culturas transnacional e culturas populares”, livro organizado em parceria com Roncagliolo e publicado em 1988, Canclini reúne estudos nacionais latino-americanos sobre cultura e discute sobre as bases teórico-metodológicas para a pesquisa nesse campo. No livro é endossada a importância do esforço em se trabalhar com as culturas locais e tradicionais, que são a base para a reconstrução de uma visão autêntica de mundo e libertadora das alienações impostas pela cultura massiva, engendrando formas de defesa e resistência (GARCÍA CANCLINI; RONCAGLILOLO, 1988, tradução nossa).

Sobre as culturas populares, esclarece como as classes dominantes e o capitalismo apropria-se do que não conseguem reduzir e impõe aos dominados seus modelos. Então, como construir uma cultura contra hegemônica? Canclini recomenda que não basta somente restaurar as culturas populares, é necessário que “os setores populares se organizem em cooperativas e sindicatos a partir dos quais possam ir reassumindo a propriedade dos meios de produção e de distribuição” (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 110). Nesse processo, o papel de protagonismo deve ser assumido por meio da ressignificação e refuncionalização da luta pelo controle econômico e cultural da produção, com “uma cultura que surja democraticamente da reconstrução crítica da experiência vivida” (p. 111). Para Chauí (2008, p. 58),

a sociedade de classes institui a divisão cultural. Esta recebe nomes variados: pode-se falar em cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. Seja qual for o termo empregado, o que se evidencia é um corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de cultura formal, ou seja, a cultura letrada, e a cultura popular, que corre espontaneamente nos veios da sociedade.

Néstor Canclini, no livro “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” centra suas discussões na “heterogeneidade multitemporal” e na “heterogeneidade sociocultural” na América Latina, em que diferentes

temporalidades partilham o momento histórico presente (GARCÍA CANCLINI, 1989, p. 74, 83, tradução nossa). É também neste livro que Canclini dedicará parte de um capítulo ao *graffiti* e aos quadrinhos, intitulando-os como gênero impuro e “constitucionalmente híbrido” que constroem “lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal e a produção industrial à circulação massiva” (Idem, p. 314, tradução nossa).

Canclini utiliza como exemplo grupos de *graffiti* do México, da Argentina e da Venezuela que utilizam a intervenção artística urbana para escrever seus textos nos territórios da cidade e reafirmar a ocupação artística em determinados bairros. Esses grupos afirmam seu estilo por meio do *graffiti* que desafia linguagens institucionalizadas por meio da arte, da política e da comunicação (GARCÍA CANCLINI, 1989, tradução nossa).

Armando Silva (1987) *apud* García Canclini (1989, p. 314-315, tradução nossa) apresenta as três etapas principais da evolução do *graffiti*, associando essa evolução a três cidades. O primeiro marco destacado envolve o movimento de maio de 1968, em Paris, que utilizou *slogans* antiautoritários e utópicos. O segundo marco está nos *graffitis* dos bairros periféricos e metrô nova-iorquinos, que expressavam “referências a guetos” e “pretendia delimitar espaços numa cidade em desintegração e recuperar territórios”. Na América Latina, ambas as modalidades existiram (no campo da utopia e da territorialidade, bem como da cultura universal e da cultura particularizada a um contexto), mas nos últimos anos

como manifestação simultânea de desordem urbana, perda de credibilidade nas instituições políticas e desencanto utópico, desenvolveu-se um grafite zombeteiro e cínico. Silva dá exemplos colombianos. Quando a visita do Papa em 1986 inundou as ruas de Bogotá com procissões e propaganda, as paredes responderam: "Jesus Cristo virá em breve. Vamos", "Deus não se encontra. Nem mesmo anos." A crítica ao governo adota o insulto aberto, a ironia poética - "Eu me entrego ao setor presidencial" - ou o desespero: "Não acredite em ninguém. Dê um passeio" (GARCÍA CANCLINI, 1989, p. 315, tradução nossa).

García Canclini (1989, p. 316, tradução nossa) vê o *graffiti* como “um meio sincrético e intercultural”, operando como “uma forma marginal, desinstitucionalizada e efêmera de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política”. Neste sentido, os (as) artistas urbanos (as) têm por ideologia

“desmistificar os símbolos de dominação cultural na tentativa de contribuir” para “uma melhor compreensão da população por meio de imagens de grande apelo visual, com temáticas voltadas a questões sociais e políticas” (LASSALA, 2017, p. 38).

Desta forma, “os equipamentos e espaços da cidade tomam sentidos e significados outros que aqueles pensados por seus arquitetos”, planejadores ou governantes. “A vida pública no cotidiano da cidade transforma e recria os espaços, assim como no caso dos monumentos, onde ocorre o processo de apropriação e resistência” (ALMEIDA, 2013, p. 168).

Uma importante linha do pensamento de García Canclini (1989, p. 325- 326, tradução nossa) é a hibridização da cultura, que define todas as culturas como fronteiriças, ressaltando que “todas as artes se desenvolvem em relação a outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; filmes, vídeos e músicas que narram eventos em uma cidade são trocados com outras”. Essa linha de pensamento desloca a relação exclusiva das artes com o seu território, colocando-a em constante fluxo que amplia a comunicação e o conhecimento.

As intervenções artísticas visuais urbanas, portanto, possuem fronteiras com outras dimensões artísticas como a pintura, a ilustração e a *performance*, perpassando linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade, produzindo discursos não-hegemônicos por meio de estéticas de resistência e subversão (GARCÍA CANCLINI, 1989, tradução nossa).

Outra fronteira presente nas discussões desta tese está situada sobre a discussão das interfaces entre espaços físicos e digitais nas dinâmicas culturais e intervenções artísticas visuais urbanas. Arturo Escobar (2016a, p. 21) explica que as informações digitais estão “produzindo uma transformação fundamental na estrutura e no significado da cultura”, constituindo um campo privilegiado para “compreender as sociedades humanas a partir dos pontos de vista estratégicos da biologia, da linguagem, da história e da cultura”. Em uma via de mão dupla:

Da mesma forma que a tecnologia transforma a cultura, a cultura também transforma a tecnologia, pois qualquer tecnologia representa uma invenção cultural, no sentido de que ela produz um mundo. Toda tecnologia emerge de condições culturais particulares ao

mesmo tempo em que contribui para a criação de novas condições culturais (ESCOBAR, 2016a, p. 22).

Ainda sobre as transformações mútuas entre tecnologia e cultura, o autor Coelho Netto (2015, p. 21) aborda essas transformações pela chave do consumo e do acesso à cultura:

pela primeira vez na história, que as pessoas conquistem ampla autonomia cultural: podem fazer (quase) o que bem quiserem, podem consumir (quase) o que bem entenderem, quando e como desejarem, libertando-se do tempo dos outros como pedia Gaston Bachelard (não preciso mais ir ao cinema às oito da noite ver o filme que quero, posso vê-lo à hora que eu decidir) e, acima de tudo, não mais necessitam de tutores ou facilitadores ou explicadores.

Este acesso a espaços culturais institucionalizados e não-institucionalizados, públicos e privados (assim como aos *graffitis* valeparaibanos, por exemplo) *on demand* possibilita que os usuários se sirvam de conteúdos “segundo suas tendências de comportamento”, uma vez que “os novos meios técnicos são entregues vazios ou neutros de conteúdo a seus usuários” (p. 51). Porém, não se trata apenas de abordar o consumo e acesso. Na chave da “produção de bens e produtos culturais (BPC)”, a “introdução do *personal computer* do qual o *smartphone* é a versão radical” possibilitou que “qualquer pessoa pode hoje tirar (produzir) uma fotografia de qualquer coisa a qualquer hora e em seguida inseri-la no circuito de distribuição de imagens, quer a considere como um bem cultural (uma obra de arte) ou não” e/ou “como um produto a ser vendido ou não” (COELHO NETTO, 2015, p. 63).

Para o autor José Teixeira Coelho Netto (2015, p. 59), o maior desafio será “entender e aceitar que a arte é o *design* da cultura, o desejo, o desígnio e o projeto da cultura, e que a arte é parceira indissociável da tecnologia, como sempre foi”. Ricardo Campos (2012, p. 562), no artigo que aborda a “pixelização dos muros”, fala sobre como esta situação demonstra-nos que “as culturas e linguagens visuais urbanas se encontram em permanente mutação, adaptando-se aos contextos sociais, culturais, econômicos e tecnológicos”.

Nos nexos entre cultura e cidade, as intervenções artísticas urbanas percorrem “vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido

socialmente construída, representada e experienciada”, incidindo ao espaço público a “possibilidade de ser, ao mesmo tempo, inflexão e espelhamento” (PALLAMIN, 2002, p. 109).

A autora Lilian Fessler Vaz (2004, p. 1) aproxima planejamento urbano e cultura sob os termos “planejamento urbano culturalizado” e “culturalização” para se referir às diversas práticas em projetos de: a) preservação de sítios históricos; b) ocupação de áreas degradadas ou vazios; c) revitalização de áreas centrais ou periféricas; d) expansão urbana, reabilitação ou recriação de ambientes históricos; e) construção de equipamentos culturais marcantes; f) desenho dos espaços públicos; g) uso da arte pública e da animação cultural, entre outros recursos. O planejamento urbano culturalizado vai de encontro a um mundo onde a modernização gerou a homogeneidade e traz a “diferenciação através da pujança da identidade local se torna um trunfo essencial” (p. 2). Neste contexto, as intervenções artísticas visuais urbanas são tomadas como ferramentas de desenvolvimento urbano ao situar a cultura no centro de projetos e/ou programas promovidos pelo poder público. A que se pontuar o viés colonialistas de políticas/ações de descentralização urbana que projetam ‘levar cultura’ (como se os lugares não tivessem) a territórios segregados.

Dentre os objetivos ligados às intervenções no espaço público urbano, Heliana Comin Vargas (2006, p. 4) ressalta as intencionalidades de “reforço da referência/identidade/diversidade”, a “valorização da gestão urbana (fins eleitoreiros)”, o “aumento da arrecadação e a dinamização da economia urbana através do turismo, cultura e lazer”. Porém, a autora endossa que os objetivos:

devem refletir as reais demandas sociais, mediadas pela possibilidade técnica e viabilidade de alcançá-los. Não podem ser estabelecidos a partir dos desejos dos administradores públicos em acordo com os empreendedores imobiliários ou a partir de alguns devaneios dos que propõe e projetam estas intervenções. Só aqui já teríamos uma bela discussão sobre o distanciamento entre o projeto e a realidade do problema a resolver (VARGAS, 2006, p. 4).

Uma das características da “culturalização” do planejamento urbano é a transformação dos espaços públicos, que deixaram de ser somente para a produção e circulação e se tornaram lugares “de consumo, de espetáculos e de festas. E ainda de turismo e de sociabilidade” (VAZ, 2004, p. 6). No contexto do planejamento

urbano culturalizado, as intervenções artísticas visuais urbanas desempenham um importante papel nos projetos ao trazer elementos na composição da imagem das cidades.

Portanto, o conceito de cultura apropriado nesta tese e que irá amparar o entendimento das intervenções artísticas visuais urbanas associa o conceito de planejamento urbano culturalizado (VAZ, 2004) aos hibridismos e heterogeneidades culturais trazidos por García Canclini (1989). Ao combinar estas duas dimensões conceituais, os fenômenos em estudo nesta pesquisa serão compreendidos a partir do potencial transformador que os *graffitis*, pichos/pixos, lambes, adesivos e demais intervenções e dinâmicas culturais urbanas revelam nos espaços urbanos e como estes propõe novas lógicas para além do planejamento urbano institucionalizado.

1.2 Leituras sobre intervenções artísticas visuais urbanas

As intervenções artísticas visuais urbanas, elemento central desta pesquisa, se inserem no universo das dinâmicas culturais urbanas que, devido à sua amplitude e ubiquidade, leva pesquisadores a percorrer transversalmente unidades disciplinares e campos científicos. Amalgamadas na paisagem da cidade de formas heterogêneas, as intervenções artísticas urbanas, para além do *graffiti* e da pich(x)ação⁷, são instrumentos de resistência que suprimem o cinza das cidades.

O intuito de conceituar diferentes formas de intervenções artísticas urbanas nesta subseção deve-se ao fato da necessidade de “se distinguir as linguagens visuais que ocorrem na cidade” (LASSALA, 2017, p. 30) a partir de “imprevisíveis ocupações visuais que se espalham pelos mais diversos cantos da cidade e que podem facilmente ser capturadas por qualquer transeunte” (LASSALA, 2017, p. 33). Outro ponto importante na apresentação da diversidade de intervenções artísticas visuais urbanas reside no fato de que muitos (as) artistas urbanos (as) lançam mão de uma série de recursos como pintura, adesivos, “colagens, aerógrafo, esculturas,

⁷ A grafia da palavra pixação, com “x” e não com “ch” conforme rege a ortografia oficial, respeita “o modo como os pixadores escrevem o termo que designa sua prática. Esse modo particular de grafar é apontado por alguns pixadores como uma maneira de diferenciar-se do sentido comum atribuído à norma culta da língua: pichação. “Pixar” seria diferente de “pichar”, pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano” (PEREIRA, 2010, p. 143).

estêncil” em diferentes suportes, como por exemplo, “telas, chão de calçadas, galerias subterrâneas, edificações abandonadas” (LASSALA, 2017, p. 37 – 38).

As intervenções artísticas visuais urbanas ganham forma em construções privadas e públicas por meio de estêncil (forma vazada por meio da qual é usado o spray de tinta), projeções de vídeos ou imagens, colagens (lambe-lambe ou adesivos), bomb (*graffiti* rápido) e/ou grapixo (híbrido das duas técnicas) (FILARDO, 2015). Benke e Louie (2015) inclui na lista de intervenções artísticas urbanas pôsteres, *adbusting*⁸, jardinagem de guerrilha⁹, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia e *perler beads*¹⁰. O autor coloca como as principais ferramentas de intervenções o *graffiti* e a pichação (utilizando lata de spray, canetão, pincel, rolo, giz e carvão), ressaltando que os (as) artistas sempre trabalham *in loco* e geralmente à mão livre, diretamente sobre a superfície (parede ou asfalto).

Jasmine Ulmer (2017, p. 2, tradução nossa) afirma que a “arte de rua assumiu significados mais específicos e proliferou em várias formas reconhecíveis”. No Quadro 2 a autora apresenta sob o termo “método artístico” algumas práticas ligadas às intervenções artísticas visuais urbanas.

Quadro 2 – Glossário de termos de métodos artísticos visuais (continuação...)

Termo	Método Artístico
<i>Graffiti</i>	Criar assinaturas/ <i>tags</i> e peças por meio de palavras e texto estilizados, geralmente com tinta <i>spray</i> em latas de aerossol
<i>Graffito</i>	O singular do <i>graffiti</i> ; uma inscrição ou desenho em uma superfície pública
Peça	Um mural de <i>graffiti</i> ¹¹
Assinatura (<i>Tag</i>)	A assinatura pessoal de um artista ou equipe, muitas vezes escrita, repetidamente, para obter reconhecimento ou marcar território

⁸ “Também chamado de *subvertising*, é uma corrente de arte urbana que busca conseguir nossa atenção alterando as mensagens de publicidade presentes nas cidades” (BENKE; LOUIE, 2015, p. 29).

⁹ Os jardineiros de guerrilha costumam usar áreas esquecidas ou mal-usadas nas cidades, questionando a forma como a cidade é planejada e cultivada (BENKE; LOUIE, 2015).

¹⁰ Uso de miçangas ou tubos plásticos derretidos para composição de figuras ou ilustrações (BENKE; LOUIE, 2015).

¹¹ “Tais rolês são coletivos e as dinâmicas estabelecidas, desde o arranjo até o processo de pintura, assumem diferentes configurações a depender dos vínculos firmados entre os sujeitos envolvidos. Acontecem, sobretudo, nas quebradas e chegam a durar mais de dez horas, ou até dias, a depender do tamanho e complexidade. Trata-se de uma pintura não comissionada” (LEAL, 2019, p. 107).

Quadro 2 - Glossário de termos de métodos artísticos visuais (conclusão)

Arte de rua (<i>Street art</i>)	Arte visual colocada em espaços públicos (geralmente sem permissão); inclui <i>graffiti</i> tradicional; também conhecido como pós- <i>graffiti</i> ou arte urbana
Lambe-lambe	Arte impressa em papel e afixada nas paredes com pasta de trigo
Cartazes (<i>Posters</i>)	Cartazes grandes e impressos que costumam ser usados para anunciar ou; em formato menor, pode ser chamado de folhetos de papel
<i>Graffiti</i> reverso	Remoção de ferrugem ou sujeira de superfícies com solventes de limpeza
Riscado (<i>Scratchiti</i>)	Gravuras feitas em superfícies de vidro e plástico com objetos pontiagudos
Intervenções na forma de Sinalização (<i>Signage</i>)	Placas de metal de aparência oficial colocadas em vias públicas
<i>Stencils</i>	Palavras ou imagens cortadas em um pedaço fino de plástico, papelão ou metal, com cobertura em tinta spray na superfície e que deixa uma impressão abaixo
Adesivos (<i>Stickers</i>)	Etiquetas pré-fabricadas, <i>tags</i> para nomes, etiquetas de remessa e adesivos que são colados em lixos, placas, caixas de correio e superfícies semelhantes
Instalações urbanas	Arte tridimensional inserida e trabalhada em ambientes urbanos
Murais	Uma grande pintura ou obra de arte visual realizada na superfície de uma parede

Fonte: adaptado de Ulmer (2017, p. 3, tradução nossa).

Dentre ilustrações, letras e cores que a arte traz para as ruas, Bauman (2003) lê o espaço urbano como um bem comum, com formas de vida, vocabulário e lógicas próprias. Já Ulmer (2017, p. 1, tradução nossa) vislumbra as ruas como “um espaço para o discurso crítico” e “à medida que as tensões entre espaços públicos e privados se desenrolam nas ruas, os (as) artistas urbanos (as) reivindicam espaço visível através de múltiplas formas de arte”. Romper com os espaços institucionalizados de museus e galerias e levar arte para as ruas é um movimento, sobretudo, de transposição de barreiras sociais, culturais e econômicas. Vera Pallamin (2002, p. 105) classifica a arte urbana como “partícipe na produção simbólica do espaço urbano” e discorre sobre a efemeridade das artes urbanas no espaço público, na qual:

a inscrição também pode ser compreendida como efêmera, porque pode ser apagada ou mesmo ignorada pelo público. Acima de tudo, a arte urbana é uma prática social. As obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em propósitos estéticos, os significados sociais e um modo de tematização cultural e política (PALLAMIN, 2000, p. 24).

A efemeridade e a possibilidade das artes urbanas serem apagadas, conforme supracitado pela Vera Pallamin, leva a uma outra faceta destas práticas: a da resiliência e resistência dos (as) artistas urbanos (as). Guilherme Aderaldo (2017, p. 211) menciona em sua etnografia que o apagamento dos *graffitis*, “ao contrário de gerar uma simples reclamação da parte dos (as) artistas, deu início a novas estratégias de intervenção, como a escritura” de frases que denunciam o apagamento, como “prefeitura paga e apaga”, ou simplesmente “apagaram”.

O contraponto em relação à efemeridade pode ser verificado no estudo de Adriana Sansão Fontes (2012, p. 31), no qual registra que as “intervenções temporárias podem deixar marcas permanentes na cidade”. A autora aborda oito dimensões chave das intervenções no espaço urbano perpassadas pela transitoriedade, pela dimensão pequena, pela particularidade, pela subversão, pelo caráter ativo e interativo, pela capacidade de participação e relações (Quadro 3). Abordar as intervenções artísticas urbanas pelo viés crítico implica em levar em consideração a “vontade de interagir, ativar, produzir, expressar, mover e relacionar, agitando os espaços e as inércias, através de “acontecimentos” ou “eventos”” (SANSÃO FONTES, 2012, p. 34).

Quadro 3 – Características de intervenções artísticas urbanas temporárias

Transitório	São eventos anuais que duram alguns dias
Pequeno	Partem das possibilidades dos próprios espaços disponíveis, de pequenas dimensões/intervenções <i>sitespecific</i> contrárias ao grande evento universalizado
Particular	Relação direta entre lugar – intervenção/ <i>ateliers</i> e pátios são a alma das intervenções
Subversivo	Subvertem o limite entre os domínios público e privado
Ativo	Estimulam os percursos e errâncias pelo bairro/mudam a narração do espaço
Interativo	Baseiam-se na relação usuário – lugar e usuário – morador/descobertas
Participativo	São feitas por associações locais e artistas “de baixo para cima”
Relacional	Incentivam a intimidade entre desconhecidos

Fonte: adaptado de Sansão Fontes (2012, p. 38).

Uma das principais características das intervenções artísticas urbanas é a espontaneidade na elaboração da intervenção na paisagem urbana, desencadeando transformações no tecido da cidade de forma contínua, tornando-se parte do cenário junto aos prédios, às residências, praças, muros e monumentos (SOUZA, 2012).

“Gloriosamente intocadas pelo progresso” (BANKSY, 2012, p. 184), as intervenções artísticas visuais urbanas alteram as fronteiras entre obra e espectador, aproximando os cidadãos do universo artístico, suscitando subjetividades acerca do que vê. Assim como a arte exposta em museus e galerias, as intervenções artísticas urbanas também trazem consigo a assinatura¹² dos (as) artistas/autores (as) e ocasionalmente o ano/data de produção. Essas práticas disruptivas engendram o espaço urbano e alteram a paisagem cotidiana, trazendo à luz as dimensões políticas dos usos da rua “na medida em que constituem práticas de enfrentamento da própria cidade e das normatividades imbricadas no tecido urbano” (LEAL, 2017, p. 43).

No alinhavar do planejar o urbano com as intervenções artísticas, Michel de Certeau (1994, p. 172) reforça que “planejar a cidade é ao mesmo tempo pensar a própria pluralidade do real e dar efetividade a este pensamento do plural: é saber e poder articular”, sendo que “as práticas do espaço tecem com efeito as condições determinantes da vida social” (p. 175).

Por meio dos grupos e coletivos, os (as) artistas urbanos (as) encontram nas comunidades uma forma de organização e articulação, em que a arte como ativismo se renova e fortalece. Jovchelovitch (2000, p. 130) destaca a potência das comunidades como um “novo espaço mediador para o desenvolvimento da participação na esfera pública, algo vital ao desenvolvimento, preservação e regeneração das democracias”.

Dentre tantos “grafismos que compõe a complexidade visual da cidade” (LASSALA, 2017, p. 27), destaca-se os *graffiti* que, na visão do pesquisador colombiano Armando Silva (2014, p. 23), “revelam uma apreciável concentração de

¹² Sobre as assinaturas (*tags*), Leal (2019, p. 98) destaca que “o nome de registro, atribuído pela certidão de nascimento, torna-se secundário e irrelevante, e, muitas vezes, o nome de rua assume proeminência inclusive em outros círculos de interação”. Essas assinaturas podem ser feitas com *spray* ou com marcadores permanentes (canetões), ocupando um espaço grande ou pequeno na intervenção artística urbana.

subterfúgios da vida urbana: choques, saídas, criações, combates, estratégias expressivas”. Constituem-se também como:

um dos mais genuínos modos de expressão urbana, por meio do qual a cidade descreve suas tensões e conflitos, inscreve em muros, paredes e tapumes seus sonhos e anseios, e escreve coletivamente sua própria história. Longeva, milenar, imemorial, a prática do *graffiti* sofreu profundas transformações ao longo do tempo, constituindo um dos fenômenos socioculturais mais ricos e complexos da atualidade (SILVA, A., 2014, p. 1).

O *graffiti*, na sua essência, “é uma forma de intervenção urbana cujas letras e/ou elementos figurativos exigem maior complexidade na elaboração das imagens, além de ser reconhecida pela diversidade de cores e apelo estético”. A atuação do (a) grafiteiro (a) demanda o uso de “técnicas de pintura e noções de movimento, volume, perspectiva, cor e luz” (LASSALA, 2017, p. 36).

A mais conhecida das intervenções artísticas visuais urbanas possui práticas que nos remetem ao início da humanidade com um desejo que se mantém até hoje: o de deixar marcas nos espaços. Como uma “forma de arte plástica pictórica”, pode-se dizer “que o homem já grafitava desde o período neolítico, marcando as paredes das cavernas e grutas com imagens e símbolos” (SILVA; ZANETTI, 2009, p. 1, 2). Os homens da caverna deixaram muitas imagens por onde transitavam, em que utilizavam um “tipo de pulverizador bucal (literalmente cuspiam tinta) e faziam estêncil (um molde) com o contorno de suas mãos” (DAVIDS; SIMÕES; BORBA, 2012, p. 14). As práticas iniciais consistiam:

nas “marcas” ou assinaturas de seus autores, escrita em qualquer espaço público disponível – e isto hoje entendemos como pichação. Evoluiu para ilustrações mais complexas feitas com tinta spray, que se inspiravam na cultura popular, criando assim uma cultura social. Eram feitas especialmente nos vagões do metrô, uma maneira de atingir um maior número de pessoas (PAPALI, 2016, p. 04).

O vocábulo “*graffiti*”, preterido ao longo desta tese em detrimento da grafia “grafite”, vem da expressão italiana que é plural de *graffito*, “do grego *graphis*, “carvão natural”, a matéria com a qual se fabrica o grafite usado em lápis e lapiseiras. A origem pode ser estendida a “grafia”, que significa tanto “o ato ou a

ação de escrever” como, em espanhol, os sistemas de signos escritos para expressar ideias e pensamentos” (SILVA, A., 2014, p. 23 - 24).

“Enquanto forma de expressão social urbana” o *graffiti* propicia “formas de expressão que caracterizam e se tornam formas de linguagem de indivíduos dentro de seu meio social e de seu tempo” (FURTADO; ZANELLA, 2009, p. 10). Para Bissoli (2011, p. 19), o *graffiti* “captura olhares na cidade, comunica, evidencia muros, restos, abandonos, o novo, o velho, pequenos e grandes objetos, pedaços e inteiros. Institui uma nova ordem, uma outra cidade, outro território, outra paisagem”, evidenciados nas dimensões das ações sócio-políticas.

Visto através das lentes do trabalho de Walter Benjamin e Michel de Certeau, a arte de rua pode ser entendida como devolver a metrópole moderna ao espectador, mesmo que apenas por instâncias ocasionais e fraturadas, quando alguém passa, admira ou se distrai, e mesmo nojo, por uma obra de arte de rua (FLESSAS; MULCAHY, 2018, p. 21, tradução nossa).

O catálogo Cartograffiti, de Mauro Sérgio Neri da Silva (2014, p. 10), traz uma fala do grafiteiro e curador Rui Amaral, que enfatiza: o “*graffiti* só existe se for livre, sem autorização. Se for autorizado, é arte de rua, arte urbana”. No léxico que permeia o campo do *graffiti*, quando não há a permissão para a realização da intervenção, se aplica a expressão “rolê vandal”, muitas vezes valorizada e aplicada à noção de *graffiti* de verdade. Nesse contexto, vandal não adquire o significado da tradução direta do inglês (vandalismo), que confere conotação negativa à expressão, mas sim é enaltecida e remete às origens dessas práticas, ao mesmo passo que procura marcar um distanciamento em relação às pinturas comissionadas (LEAL, 2019).

Giancarlo Machado (2018, p. 41, 42, grifos meus) revela a noção de “rolê” como “uma circulação cidadina guiada por uma série de perspectivas” evidentes no “cotidiano juvenil” para “designar formas de mobilidade características de certos universos pautados por ordens de consumo e lazer (rolezinhos em shopping centers), **artísticas** (*graffiti* e pichação), musicais (*hip-hop*, *funk* ostentação, *rap*, *punk* etc.), dentre tantos outros”. A circulação e, portanto, a apropriação da cidade, se delineiam nessas dinâmicas e experiências cidadinas do *graffiti*.

No encontro do *graffiti* com o movimento *hip-hop* está a atuação dos jovens nestas práticas e movimentos de apropriação do espaço público urbano. Para Renato Souza de Almeida (2013, p. 161), essa apropriação:

constitui-se como um elemento fundamental da condição juvenil contemporânea. A circulação e o acesso aos bens produzidos pela cidade tornaram-se demandas e, por consequência, apontam para a necessidade de políticas públicas.

Nos espaços de lazer os jovens “consolidam relacionamentos, consomem e (re)significam produtos culturais, geram fruição, sentidos estéticos e processos de identificação cultural”, estabelecendo uma estreita ligação entre lazer e participação (BRENNER; DAYRELL; CARRANO, 2005, p. 177 *apud* ALMEIDA, 2013, p. 165)

Silva (2006) propõe um modelo analítico baseado em sete condições (ou valências) para olhar o *graffiti* nas cidades, a partir de suas experiências na cidade de Bogotá (Colômbia) nos anos 1980, sendo elas: 1) marginalidade, 2) anonimato, 3) espontaneidade, 4) cenaridade (*scenicidad*), 5) precariedade, 6) velocidade, e 7) fugacidade. No mesmo estudo, o autor destaca as condições de marginalidade e anonimato como preponderantes na definição do *graffiti*. De acordo com Silveira (2007, p. 106), “as três primeiras são pré-operativas, isto é, antecedem o próprio registro. Em seguida, outras três variáveis poderiam ser consideradas propriamente operativas, por remeterem às circunstâncias materiais de realização desses textos”. O último elemento, a fugacidade, “seria uma valência pós-operativa, pois se refere à consideração das instâncias de controle e censura (policimento e limpeza, por exemplo) das expressões mais originais”.

Há também três possibilidades de interpretações que envolver funções enunciativas e narrativas, nas quais Armando Silva (2014) chama de operações de modo progressivo: 1) O objeto de exibição; 2) Observação por um sujeito; e 3) Olhar cidadão.

Mekdjian (2018), em seu artigo sobre o papel do “ativismo urbano” na crise dos refugiados na Europa, ressalta o conceito de “mapeamento ativista” na “produção de narrativas visuais alternativas do espaço urbano” (p. 3). As intervenções artísticas urbanas, realizadas por meio desse ativismo, são formas de

uso da rua como um espaço para discursos, expressões e mensagens de acordo com contextos locais, regionais, nacionais ou globais.

Na disputa dialética entre o público e o privado na ocupação urbana, as transformações que ocorrem em um impactam concomitantemente no outro, em que o antagonismo entre ambos deve ser substituído por uma relação de complementariedade (CORTÉS, 2008).

O termo público nos alude ao fato de que “tudo o que aparece em público poder ser visto e escutado por todos”, sendo este fenômeno relacionado ao nosso sentimento e sentido de realidade. “Na presença de outros, que veem o que nós vemos e ouvem o que nós ouvimos”, está a “condição para compreender a realidade do mundo e de nosso próprio Eu” (ARENDETT, 1958 *apud* BHABHA, 1998, p. 35). Nessas conexões entre as pessoas e os espaços públicos, o privado e o público, o passado e presente, “o psíquico e o social desenvolvem uma intimidade intersticial” (BHABHA, 1998, p. 35).

Oskar Negt (2002, p. 22) nos mostra que a cidade sempre este ligada a formas de ambientes públicos e, quando esses ambientes desaparecem, “desaparece também a vida urbana”. O autor enfatiza também que, depois do neolítico, cidade e cultura se amalgamaram a ponto de não existir cultura sem cidade, tampouco cidade sem cultura.

Aproximando as discussões do espaço público à esfera das intervenções artísticas urbanas na qual o *graffiti* está inserido, a filósofa política Chantal Mouffe (2007, p. 69) defende que o espaço público será sempre plural e imerso a uma multiplicidade de superfícies discursivas. Intervenções artísticas visuais urbanas se alinham ao que Mouffe chama de “Arte Crítica”, que se caracteriza como a “arte que fomenta dissensos, que torna visível o que o consenso dominante tenta obscurecer e esquecer. Esta é constituída por uma série de práticas artísticas” dos que se opõe à estrutura da hegemonia existente. Para Mouffe, “há uma dimensão estética no político e uma dimensão política na arte” (JACQUES, 2017, p. 301).

Ainda nas discussões sobre “Arte Crítica”, Vera Pallamin (2002, p. 107) vislumbra a “arte urbana como prática crítica” quando tomada pela “ideia de tornar a cidade disponível para todos os grupos”, no qual essas práticas são atravessadas

pelos propósitos estéticos e pelos desafios aos “códigos de representação dominantes, à introdução de novas falas e a redefinição de valores como abertura de outras possibilidades de apropriação e usufruto dos espaços urbanos físicos e simbólicos”.

Em Mouffe (2013, p. 181), é destacado que as práticas artísticas traçam “uma relação direta entre a política progressista e a possibilidade de criação de espaços públicos”. Dentre os múltiplos sentidos¹³ que a autora contextualiza acerca do que é público e dos seus usos, o que interessa a ela e a esta pesquisa “é a referência à política democrática no sentido do comum, da publicidade ou da acessibilidade” (p. 182).

Outro ponto importante nas discussões de Chantal Mouffe (2013) centra-se no espaço público como um “espaço de confrontação agonística” (p. 182), e, neste espaço, a luta agonística “é a própria configuração das relações de poder em torno das quais uma dada sociedade é estruturada”. Nesta abordagem agonística, a “arte crítica promove dissidência: torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar” (MOUFFE, 2013, p. 190).

Destaco em Domingos, Silva e Zanetti (2021) que há um campo de tensões das relações entre quem faz as intervenções artísticas visuais urbanas, o Estado e o Urbano no uso e concepção do espaço público, sendo que, nestas tensões, a confrontação agonística pode ocorrer a partir da influência do Estado na regulação do espaço urbano por meio de Projetos de Leis e Leis que versam especificamente ou indiretamente sobre estas intervenções. Mouffe (2013, p. 191) está convencida de que:

só reconhecendo a necessidade de uma pluralidade de formas de intervenções, acontecendo numa variedade de espaços públicos, que práticas de arte crítica podem contribuir para a formação de uma variedade de espaços agonísticos, em que uma concepção plural e radical de democracia poderia ser realizada.

¹³ O público é delineado por Chantal Mouffe (2013, p. 182) em três contextos principais que são específicos e precisam ser discernidos, sendo eles: 1) “como o que é comum, geral, oposto ao privado como o que é particular e individual”; “no sentido de publicidade, como o que é visível e manifesto, oposto ao privado como o que é secreto”; e 3) “como acessível e aberto, oposto ao privado como fechado”.

Em consonância às discussões de Mouffe, Paola Berenstein Jacques (2017) denomina as intervenções artísticas em espaços públicos como “microrresistências urbanas”, promovendo ações que confrontam a construção de consensos que visam esconder os conflitos, engendrando formas de “microrresistência” e “experiência sensível questionadora de consensos estabelecidos e, sobretudo, potência explicitadora de tensões do e no espaço público” (JACQUES, 2017, p, 300).

A arte presente nas ruas é um gênero no qual os sentidos são aguçados de maneiras diferentes das artes da galeria. Nas ruas, as experiências artísticas são mediadas pela poluição, pelo cheiro de comida, pelo barulho de carros e conversas (FLESSAS; MULCAHY, 2018, tradução nossa). Flessas e Mulcahy (2018, tradução nossa) afirmam que o entendimento da arte de rua é um palimpsesto que produz reações sensoriais e memoriais por meio de sua história complexa e às vezes oculta. Cada artista de rua possui um estilo próprio de “cores, traços e sombras, pelo qual também serão reconhecidos e dimensões podem alterar-se ao longo de suas trajetórias à medida que ampliam seus repertórios de possibilidades estéticas” (LEAL, 2019, p. 100), tendendo à não alteração, apenas a assinatura (*tag*) que o identifica.

Como expressão artística ampla e plural, as intervenções artísticas visuais urbanas como o *graffiti* encontram-se fortemente integradas à música no campo do *hip-hop*, apontado como um dos elementos constitutivos do movimento. Foi no ano de 1974, em Nova Iorque, que Afrika Bambaataa cunhou o termo *hip-hop* para referir-se “à junção dos quatro elementos fundadores do movimento (*graffiti*, MC, DJ e *b-boy*)” (SNYDER, 2009 *apud* LEAL, 2019, p. 97). Porém, o tradicional site de *hip-hop* Bocada Forte (2020) aponta que o início do movimento foi na data de 11 de agosto de 1973, com a primeira festa promovida pelo DJ Kool Herc, que celebrava o aniversário de sua irmã na Avenida Sedgwick, 1520, no bairro do Bronx, em Nova York. Tido como pai do *hip-hop*, “Herc estava comandando os toca-discos, enquanto *B.boys* e *B.girls* dançavam e os MCs animavam e improvisavam em cima dos *breaks* das músicas”.

A origem do *hip-hop* remete à “manifestação da juventude norte-americana e, depois, como parte da juventude brasileira em meados dos anos 1980, especificamente na cidade de São Paulo (SP)” (SANTOS, 2017, p. 22). No espectro

do *hip-hop*, a autora Maria Aparecida Costa dos Santos frisa que “a arte do *graffiti* circula na sociedade muito antes” do *hip-hop* (p. 23). Quanto ao protagonismo jovem no *hip-hop*, Lefebvre (2001, p. 19) ressalta que este “grupo etário, contribui ativamente para essa rápida assimilação das coisas e representações oriundas da cidade”.

Santos (2017) define o *hip-hop* como movimento social e cultural, como arte, como movimento sócio-político-cultural, como processo educativo, como ferramenta para transformação, como cultura periférica, como filosofia da periferia, como ideologia e como um conceito aberto a mais definições.

O Quadro 4 traz um recorte dos marcadores, elementos, termos e códigos culturais do *hip-hop*, apresentados e destacados em três agrupamentos¹⁴ com diferentes quantidades de elementos, em que nos quadrantes: a) constam nove elementos, no b) quatro elementos e no c) cinco elementos, estes estabelecidos por organizações/grupos e acadêmicos. Nesse Quadro há o grifo no *graffiti*, presente em todos os agrupamentos.

Os tradicionais quatro elementos, que reúnem o *graffiti*, o *DJ* (música), o *MC* (composições/poesia) e o (a) *B-boy* e *B-girl* (dança), hoje ganham novos elementos que envolvem a linguagem, a moda, o empreendedorismo, gírias e esportes (como o basquete). A incorporação desses elementos supracitados mostra que as dinâmicas culturais urbanas trazem consigo uma pluralidade de expressões e práticas que se transformam com o tempo e com o espaço.

¹⁴ Santos (2017) destaca uma série de autores que divergem sobre quais seriam os elementos básicos do *hip-hop*. Para 10 autores elencados, o *hip-hop* possui apenas três elementos: *break*, rap e *graffiti*. Para 11 autores elencados, o *hip-hop* possui quatro elementos: *break*, rap, *graffiti* e DJ. Para seis autores elencados, o *hip-hop* possui cinco elementos: *break*, rap, *graffiti*, DJ e o conhecimento.

Quadro 4 – Integração dos elementos da cultura *hip-hop* com o *graffiti*

NOVE ELEMENTOS DA CULTURA HIP-HOP		QUATRO ELEMENTOS DA CULTURA HIP-HOP	
a)	Estabelecido pela organização Temple of Hip-hop	b)	Estabelecido pela organização Zulu Nation, fundada por Africa Bambaataa
1) <i>Breaking</i> (estudo e aplicação das formas de dança de rua); 2) MCING (estudo e aplicação da fala rítmica, poesia e/ou discurso divino); 3) DJING (estudo e aplicação da produção da música rap e difusão por rádio), 4) <i>Beatboxing</i> (estudo e aplicação da música corporal – body music); 5) Graffiti Art (estudo e aplicação da caligrafia de rua, arte e escrita à mão); 6) Conhecimento de Rua (estudo e aplicação da sabedoria ancestral); 7) Linguagem de Rua (estudo e aplicação da comunicação de rua); 8) Moda de Rua (estudo e aplicação de tendências e estilos urbanos/ <i>street fashion</i>) e; 9) Empreendedorismo de Rua (estudo e aplicação do mercado justo – <i>fair trade</i> – e do gerenciamento dos negócios do <i>hip-hop</i>).		1) Graffiti (pintura/arte); 2) DJ (música); 3) MC (composições/poesia); 4) B-boy e B-girl (dança).	
		CINCO ELEMENTOS DA CULTURA HIP-HOP	
		c) Kitwana (2002) apud Santos (2018)*	
		1) DJ 2) MC; 3) <i>Breaking</i> ; 4) Graffiti ; 5) Rap. *Santos (2018) agrega também o <i>streetball</i> (basquete de rua), gírias e literatura marginalizada.	

Fontes: A) Bocada Forte (2017); B) *Estilous Urban Style* (2015) E; C) Santos (2018)

Nos laços estreitos entre o *hip-hop* e o *graffiti*, o detalhamento trazido por Ferreira (2005, p. 6) nos remete a uma cena urbana envolvida pelos diferentes elementos que permeiam essas expressões artísticas:

No rap, existe o MC (mestre de cerimônia), que faz o canto falado e o DJ (*disc-jockey*) que controla o vinil nos toca-discos e domina a técnica do *scratch* (arranhar o disco para produzir um efeito sonoro). Os que dançam são os denominados B. *girls* e B. *boys* (*break boy* ou *break girl*). Os grafiteiros são os responsáveis pela técnica da pintura, especialmente com *spray*, em muros da cidade. Existe o quinto elemento – Conhecimento e Sabedoria – que consiste na atividade educativa das posses.

Um exemplo claro da ligação estreita entre as práticas do *graffiti* e o *hip-hop* vem do movimento *hip-hop* paulistano que, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, foi marcado “pela incorporação de uma estética vinculada à noção de periferia, que passou a ser tomada como um signo identitário e não mais enquanto

estigma, e teve como marco o lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno*” do grupo Racionais MC’s (LEAL, 2019, p. 97).

Certeau (1994) classifica como “imagens-trânsito” os *graffiti* novaiorquinos, com “caligrafias amarelo-verde e azul metal, que bradam sem gritar e listram os subsolos da cidade, “bordados” de letras e números, gestos feitos de violências pintadas com pistolas”, em “escrituras, grafos dançantes, cujas fugidias aparições são acompanhadas pelos ruídos abafados dos trens do metrô” (p. 182).

Foi durante a década de 1980 que os *graffitis* se expandiram na América Latina. Costa Júnior e Portinari (2014, p. 10) reconstroem os marcos temporais dessa expansão a partir de cada país:

na Colômbia, no Peru, no Equador, na Argentina, no Brasil, no Uruguai, no México e na Venezuela pela mesma razão das lutas de libertação, por tradição guerrilheira e pelos novos ares de renovação estética e movimentos políticos e universitários. Em todos os casos estava em questão buscar outras formas de tomar posição conta a hipocrisia social e o autoritarismo. No Chile, surgiram as brigadas muralistas. Uma experiência única, onde grupos compostos por operários e estudantes produziam pinturas coloridas que mesclavam iconografia popular, fatos cotidianos com forte conteúdo político e artístico. Essas brigadas nasceram de maneira clandestina como forma de luta contra o poder hegemônico, ganharam força e tiveram grande propagação durante a década de 1970.

Quanto ao cenário do *graffiti* valeparaibano, uma pesquisa recente realizada por Oliveira (2018) no campo da Psicologia Social visou compreender o processo de identificação, resistência e criação do jovem grafiteiro frente às políticas de identidade socioculturais. Anteriormente, a mesma autora se deparou com a baixa visibilidade, promoção, incorporação social e preconceito da prática no Vale do Paraíba (OLIVEIRA, 2015).

Frequentemente, o *graffiti* é contraposto à pichação, “em que o primeiro se caracteriza por um tipo de intervenção geralmente não autorizada, porém com uma maior preocupação estética em relação à pichação”, sendo que o *graffiti* utiliza multicores em detrimento da pichação, geralmente monocromática e fruto de preconceito social (DOMINGOS; ELOY; FERNANDES, 2017, p. 3). Pereira (2013, p. 107) destaca que:

apesar de possuir dinâmicas próprias na cidade, pixadores e grafiteiros circulam por um mesmo circuito na cidade: o das artes de rua. Por isso, as relações entre os adeptos das duas expressões visuais são marcadas por aproximações e distanciamentos. Há, inclusive, muitos que são adeptos das duas atividades.

Gitahy (1999, p. 24) define que a pixação “é uma guerra feita com tinta”, onde “todos se conhecem e se identificam pelo tipo de código pixado. Um grande abaixo-assinado para a posteridade, no qual cada um que participa deixa sua marca”. (...) “A pixação aparece como uma das formas mais suaves de dar vazão ao descontentamento e à falta de expectativas”.

Gustavo Lassala (2017, p. 30) ressalta que a pixação (grafada com “x”), refere-se à “típica intervenção gráfica urbana realizada pelos paulistanos – conhecida como *Tag Reto* -, diferente do termo “pichação”, utilizado para se referir a quaisquer escritos, de forma indiscriminada, que conspurcam a paisagem urbana”, Figuras 8 (a), (b), (c) e (d). Essas expressões não se restringem ao espaço da rua e também estão presentes em “espaços internos, como pátios escolares, banheiros públicos, interior de transportes públicos, entre outros” (LASSALA, 2017, p. 33).

O tempo para a realização da pich (x) ação “é sempre curto”, em que os suportes (quase) “nunca são autorizados ou cedidos, são sempre invadidos, portanto, são os mais variados possíveis” (LASSALA, 2017, p. 46). Outra característica do pixo é o *ibope*, que representa o “índice de popularidade obtido pelos grafismos de uns em relação aos de outros”, obtido por meio de pixações em lugares movimentados ou em locais de difícil acesso (p. 124).

Há também outra modalidade que mistura a pixação com o *graffiti* (como se fosse uma fase intermediária entre eles) que é o *grapixo*, “caracterizada por letras desenvolvidas por pixadores em São Paulo com a adição de duas ou mais cores no contorno e miolo das letras e, por vezes, com recurso de sombreado” (p. 52).

Figura 8 – Pixações em Jacareí/SP: (a) Na lateral da Igreja Matriz; (b) Em muro residencial na região central; (c) No Parque Liberdade e; (d) Em comércio na região central



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: A autora (2021)

As dicotomias entre o *graffiti* e a pixação evidenciam-se nas oficinas de *graffiti* que visam incentivar pixadores “a adquirir os ideais e técnicas usadas por grafiteiros”, sendo que essa prática “revela uma tendência atual de “domesticar” os pixadores de maneira que o trabalho por eles desenvolvido seja aceitável

socialmente, o que não ocorre com a pixação” (LASSALA, 2017, p. 38). Outra dicotomia que pode ser observada é a de que a pixação possui uma natureza transgressora, privilegia o uso da palavra (tipografia) e utiliza pouca cor (na maioria dos casos, apenas uma), diferentemente do *graffiti*. A autorização para execução da intervenção pode ocorrer para artistas de *graffiti*, diferentemente do que ocorre com os pixadores (LASSALA, 2017).

Na fase intermediária entre o *graffiti* e a pixação encontra-se o grapixo, que é caracterizada por letras desenvolvidas por pixadores:

com a adição de duas ou mais cores no contorno e miolo das letras e, por vezes, com recurso de sombreados e/ou volume. Os trabalhos mais elaborados dos pixadores pretendem uma aproximação com o universo do Grafite por conta da ampliação do tempo de execução, por fazerem uso de lugares normalmente ocupados por Grafites e, muitas vezes, em conjunto com grafiteiros (LASSALA, 2017, p. 52).

Com gramática própria e alta dificuldade na realização das intervenções, os pixadores fazem uso de ferramentas como *spray* e rolo de espuma muitas vezes em andares altos de prédios, escalados sem quaisquer equipamentos de segurança. A visibilidade e a fama (ibope) é uma das metas dos pixadores. Lassala (2017, p. 50) afirma que “esse estilo de letras paulistano conhecido como *Tag Reto* se tornou uma assinatura da cidade”.

Na relação entre artistas urbanos (as) *versus* regulamentações, o fato desses (as) artistas serem vistos (as) como “foras da lei” está longe de ser um problema, em que “o desdém pela lei é visto como parte do apelo desse gênero”, “é o choque do encontro entre os transeuntes e a paisagem urbana em que a “arte” da arte de rua herda” (FLESSAS; MULCAHY, 2018, p. 3, tradução nossa).

1.3 Os nexos que entrelaçam e distanciam o Direito à Cidade e a Cidadinidade

A democracia exercida por meio da participação dos cidadãos nos processos de gestão das cidades é um elemento determinante na construção de espaços e serviços públicos de qualidade nas suas múltiplas dimensões, como trabalho, moradia, segurança, educação, saúde, lazer e cultura. O exercício da

democracia por parte dos cidadãos se perfaz por vias institucionais (Conselhos Municipais e ONGs), por meio de Movimentos Sociais Organizados ou não-Organizados e/ou de iniciativas individuais.

Desde a proposição até a execução, os conceitos de Direito à Cidade e Cidadinidade se fazem presentes nos movimentos de construção coletiva do Planejamento Urbano e Regional. Esta subseção visa apresentar os pontos de contato e de divergência entre estes dois conceitos aparentemente homogêneos *a priori*, mas com profundas diferenças conceituais e no *modus operandi* das práticas.

Nesta discussão, faz-se primordial compreender que os espaços urbanos são engendrados pelas relações de poder, pelos interesses do Estado e pelo capital, em que a resistência (ou “r-existência”) acontece por meio das lutas de classes, das disputas e dos conflitos (PORTO-GONÇALVES, 2015, p. 7). Os protestos, ocupações, levantes populares e ações similares perfazem, portanto, um repertório urbano de ações. Nessa esfera, os movimentos de reivindicação por Direito à Cidade e o exercício da Cidadinidade configuram pautas e palcos de muitos desses repertórios urbanos de ações.

Se pudéssemos alinhar os conceitos a serem abordados nesta seção com outros conceitos, podemos mencionar a afirmação de Hannah Arendt pela cidadania como o primeiro dos direitos e o “direito a ter direito”, ideal engendrado no cerne das práticas de apropriação e uso do espaço urbano, perfazendo a transformação da esperança em práxis “na adversidade das mediações que tornam inautêntico o nosso viver e o nosso sonhar” (MARTINS, 2000, p. 13). O artigo 6º da Constituição Federal do Brasil, de 1988, ao versar sobre os Direitos Sociais no Capítulo II, também se alinha aos conceitos a serem abordados neste estudo ao estabelecer que:

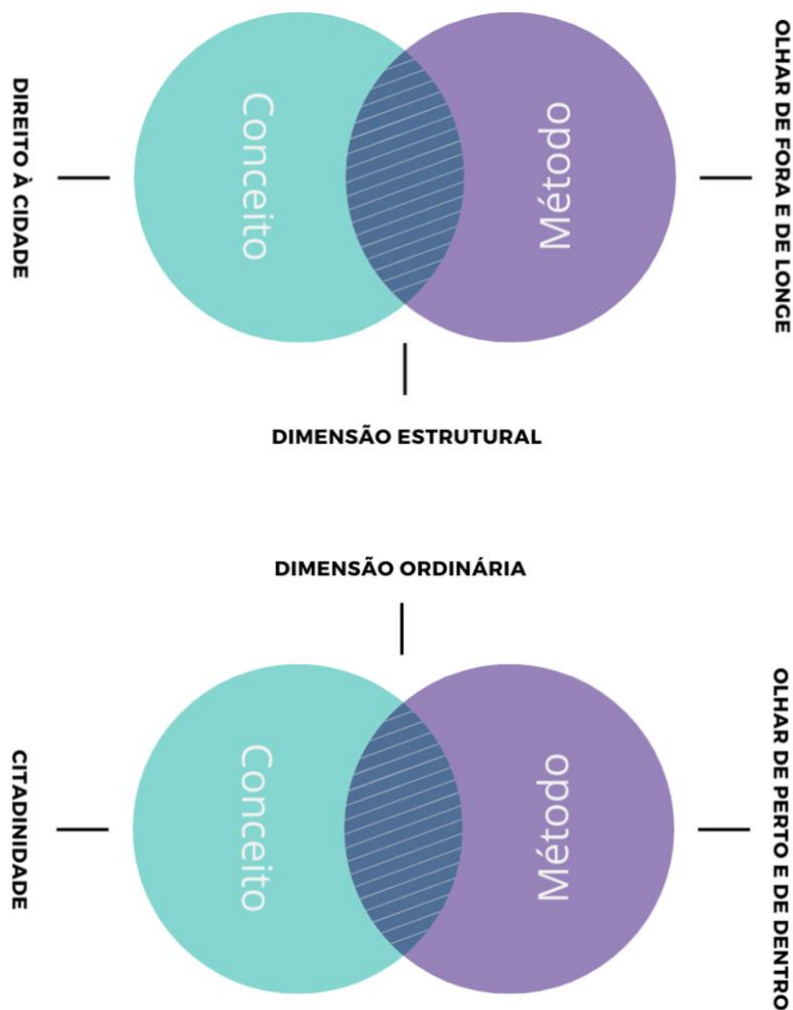
São direitos sociais a educação, a saúde, a alimentação, o trabalho, a moradia, o transporte, o lazer, a segurança, a previdência social, a proteção à maternidade e à infância, a assistência aos desamparados, na forma desta Constituição (BRASIL, 1988).

Antes do surgimento do conceito de Direito à Cidade no ano de 1968, outras linhas teóricas anteriores se preocupavam com o espaço da cidade, com destaque

para a Carta de Atenas, de 1933, e o livro *Morte e vida das grandes cidades*, de Jane Jacobs datado de 1961.

Alinhando o conceito de Direito à Cidade e o objeto de pesquisa, Lefebvre (2001, p. 7) afirma que “a arte, também reconhecendo suas condições iniciais, dirige-se para um novo destino, o de servir à sociedade urbana e à vida cotidiana nessa sociedade” e que, por vezes, desafia ordens e regras impostas (ULMER, 2017). Investigar experiências de práticas ligadas às intervenções artísticas visuais urbanas no espaço urbano e na nossa vida cotidiana nos desafia a “olhar de fora e de longe” e “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002, p. 11) articulando os conceitos de Direito à Cidade e de Cidadinidade (Figura 9).

Figura 9– Relações teórico-metodológicas da tese



Fonte: A autora (2021)

Enquanto o conceito de Direito à Cidade (LEFEVBRE, 2001) oferece lentes para leitura da dimensão estrutural da cidade (“de fora e de longe”), o conceito de Cidadinidade (AGIER, 2011; 2015) evoca lentes para leitura da dimensão ordinária da cidade (“de perto e de dentro”) (MAGNANI, 2002).

A dimensão estrutural da cidade refere-se a indicadores, desigualdades, questões econômicas e de gênero. Já a dimensão urbana ordinária visa resgatar o que é obliterado no olhar de fora e de longe, que são: encontros, processos, agências, práticas, táticas, astúcias, apropriações e mediações. Portanto, a complementariedade dos conceitos nos permite compreender, de forma abrangente, as práticas que se desenrolam em torno das intervenções artísticas visuais urbanas.

O encontro entre estes dois conceitos ocorre em um texto do Michel Agier (2015, p. 498) em que ele afirma que “fazer-cidade é o meio para a instauração do “direito à cidade”, aqui e agora”. O autor, “ao estudar o “fazer-cidade” dos cidadãos” e sobre os sentidos que preenchem o “direito à cidade”, propõe a seguinte resposta: “a cidade é feita essencialmente de movimento” (p. 484). Nessa pesquisa, os movimentos dos (as) artistas que fazem cidade serão retratados por meio de narrativas, registros fotográficos, textos e cartografias.

1.3.1 Direito à Cidade

O ano de 1968 marcou profundamente a história mundial por meio dos movimentos sociais. Michel Thiollent (1998, p. 65) relata que os Estados Unidos viviam “a oposição à guerra americana no Vietnã”, que “mobilizava a juventude tanto nos EUA quanto na Europa”. “Além disso, a revolta negro-americana, a luta armada na América Latina e na África e a Revolução Cultural na China (1966-1969) contribuíam para o clima de revolucionarização da juventude e do mundo universitário”.

Na França, o ano de 1968 não foi diferente. No mês de maio, eclodiu a revolta estudantil em busca de mudanças radicais no sistema educacional e universitário após várias décadas sem mudanças. Além da insatisfação com o

sistema educacional e com as políticas de Charles de Gaulle, havia a ausência de perspectivas profissionais daquela geração de estudantes de nível superior que contribuiu para o fortalecimento de um sentimento proletário. As lutas dos estudantes franceses foram refletidas no Brasil, com as lutas dos contra a ditadura, no início de 1968 (THIOLLENT, 1998).

“No dia 22 de março, grupos de estudantes da Universidade de Nanterre¹⁵, pela primeira vez, tiveram a ousadia de ocupar os locais da Administração. A partir dessa data, formou-se espontaneamente o *Mouvement du 22 mars*” (Movimento de 22 de março) (THIOLLENT, 1998, p. 67). No dia três de maio, “em Paris, nas manifestações não havia mais ordem de dispersão. O confronto com a polícia era inevitável. Os estudantes jogavam paralelepípedos arrancados das calçadas” (p. 67) (Figura 10).

O movimento estudantil motivou o movimento da classe operária e da classe média assalariada francesa, em que no dia 10 de maio, “milhares de trabalhadores começaram a entrar em greve, muitas vezes, com ocupação dos locais de trabalho. Em poucos dias, chegaram a totalizar dez milhões de grevistas”, com o retorno ao trabalho apenas no mês de junho (THIOLLENT, 1998, p. 67).

¹⁵ Na época, Henri Lefebvre trabalhava na Universidade de Nanterre como Professor e teve “como assistentes Jean Baudrillard e René Lourau”. “Lefebvre dava voz aos estudantes que organizavam os protestos. Seus cursos foram os primeiros a abordar criticamente as correntes estruturalistas que invadiam as ciências sociais e a falar, juntamente com os temas da alienação e da vida cotidiana” (BARREIRA, 2009, p. 157).

Figura 10 – Cartaz *La Beauté est dans la rue* (A beleza está nas ruas), elaborado pelo Atelier Populaire para os protestos de maio de 68 na França



Fonte: *Le Monde* (2018)

Neste contexto histórico pujante dos movimentos sociais e dos eventos de maio de 68 na França (que são descritos com maior profundidade em Thiollent (1998) e Barreira (2009)), nasce o conceito de Direito à Cidade, cunhado pelo sociólogo, filósofo marxista e teórico da dialética Henri Lefebvre em seu livro *Le droit à la ville* ([1968], 2001). *Le Droit à la ville* garantiu o “lugar de pioneirismo por lançar a hipótese, bastante forte e ambiciosa, de que a urbanização não poderia mais ser entendida como resultado ou subproduto da industrialização” (TAVOLARI, 2016, p. 95).

Movido pelos eventos franceses de maio de 68, Lefebvre vê no Direito à Cidade um grito de transformação que emerge da insatisfação decorrente das imposições e opressões da sociedade urbana capitalista. Reivindica mudanças radicais nas relações sociais e de produção, bem como o retorno ao valor de uso (apropriação) das cidades.

Ainda no ano de 1968, Lefebvre escreveu *A irrupção* (1968), para analisar o contexto político. Depois, em ordem cronológica, destacam-se as obras *Du rural à l'urbain* (Do rural ao urbano) (1970), *La révolution urbaine* (A revolução urbana) ([1970] 2008), *Espace et politique* (Espaço e política) ([1973] 2008), e *La production de l'espace* (A produção do espaço) (1974).

De forma geral, a década de 1960 foi muito frutífera para as ciências sociais (mais especificamente a sociologia, antropologia e filosofia) com uma intensa atividade nas Universidades francesas de Sorbonne, Nanterre e outras. O Direito à Cidade nasce teórico-conceitual na década de 1960 e se torna prático-reivindicativo na década de 1970 como um potente denominador comum de lutas, em que coletivos e movimentos sociais se apropriam do conceito para reivindicarem suas pautas. Pioneiro e protagonista de intensos debates acadêmicos na esfera pública, o conceito de Direito à Cidade lefebvriano levou mais de 30 anos para ser reconhecido. “Hoje, todo autor que se pretenda crítico no campo dos estudos urbanos necessariamente menciona o direito à cidade ou procura dar uma interpretação própria sobre o conceito — o que envolve, portanto, retornar às obras de Lefebvre” (TAVOLARI, 2016, p. 97).

O livro *Direito à Cidade* chega traduzido ao Brasil no ano de 1969 (logo após o ano da publicação) e em plena ditadura militar, criando um imaginário forte nos movimentos populares da época. Alguns anos depois, a questão do Direito à Cidade aparece na proposta popular de emenda ao projeto de constituição, abordando especificamente a reforma urbana, proposto por movimentos sociais (pré-Constituição).

David Harvey (2013), autor que aborda o Direito à Cidade de forma contemporânea, define o conceito de Direito à Cidade como:

muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados.

No livro *“Cidades Rebeldes: do Direito a Cidade à Revolução Rebelde”*, Harvey (2014, p. 28) afirma que “a liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades é um dos nossos direitos humanos mais preciosos, ainda que um dos mais menosprezados”.

Marcuse (2010) *apud* Ana Maria Isar dos Santos Gomes (2018, p. 496) traz em seu artigo uma importante diferenciação entre direito à cidade e os direitos nas cidades na obra de Herbert Marcuse. A autora explica que o direito à cidade pode ser entendido pela perspectiva do Lefebvre como “o direito a reivindicar uma sociedade diferente, orientada não pelas forças do sistema capitalista de produção, mas por relações sociais, físicas e econômicas” direcionadas a satisfazer o ser humano. Já os direitos nas cidades tangem os “direitos sociais dos moradores urbanos, como moradia, água potável, meio ambiente ecologicamente sustentável, participação na gestão democrática, emprego, educação, entretenimento e liberdade de expressão e reunião”.

Bianca Tavolari (2016, p. 103) menciona que a pluralidade de significados do conceito de Direito à Cidade “passou a ser interpretada como ausência de precisão conceitual”, se tornando um “significante vazio”, um conceito vago e sem especificidade, um “guarda-chuva” ou “vórtice” conceitual, um “chavão”. O contraponto a esta crítica reside no fato de que a pluralidade e as múltiplas apropriações do conceito o fortalecem e elevam o uso social dos espaços urbanos para além das trocas comerciais. A autora afirma que:

a força do direito à cidade reside no fato de que ele não é um conceito mobilizado apenas por acadêmicos nem só bandeira política ou proposta institucional. Não é encampado só pela esfera pública, academia, Estado ou organismos internacionais. Não se reduz, portanto, a “protesto” ou a “programa”. E isso significa que, a princípio, nenhuma posição sobre o conceito foi excluída e todas as suas vertentes continuam a conviver, ou seja, que até agora não se formou uma arena institucional em que as posições mais extremadas do espectro ficassem de fora (TAVOLARI, 2016, p. 106).

A dimensão utópica do Direito à Cidade será tomada nesta tese como uma potencialidade, e não como uma crítica. A utopia é parte dos anseios por mudanças sociais e o que nos faz caminhar em direção a uma cidade que se deseja e que se quer construir, dinamizando as ações e as fronteiras do possível. Carlos Vainer (2003, p. 26) afirma que “todo e qualquer projeto de cidade está ancorado, inclusive aqueles mais conservadores, de maneira explícita ou implícita, em uma utopia. E aqui entende-se utopia como modelo, ideal de cidade”. Para Lencioni (2017, p. 11), o livro *Direito à Cidade* “trata-se de um verdadeiro manifesto político, uma esperança no humano” e nas suas possibilidades, fazendo do “impossível o mundo possível”.

Lefebvre opõe dois campos: o normativo (que diz respeito ao que é, à realidade) e o utópico (que conta com um horizonte societário).

O Direito à Cidade também possui potencialidade para a reconstrução da democracia a partir das cidades. Pode-se dizer que o “direito à cidade é um horizonte, o que nos ajuda a caminhar (como poderia dizer Eduardo Galeano) e que expressa a aspiração a uma sociedade mais justa, amável e feliz” (SEBASTIA; MENA, 2016, p. 16). “Henri Lefebvre é raiz, mas é também nuvem no céu – concreta, real, possível” (CASTRIOTA, 2016, p. 519).

O Direito à Cidade não se trata de um conceito jurídico, mas se o fosse, se aproximaria dos campos dos direitos difuso e coletivo, tendo como plano de fundo a cidade como bem comum. Ainda assim, mesmo que o termo “direito” no título do livro atraia o interesse de juristas, “quase não há referências a Lefebvre em textos jurídicos na década de 1980. O quadro muda de figura depois da Constituição de 1988 e do projeto de lei de 1989 aprovado em 2001 como o Estatuto da Cidade” (TAVOLARI, 2016, p. 99).

Um dos pontos nevrálgicos da teoria lefebvriana está na noção de totalidade, tomada também como prática e conceito. Na obra *Critique of everyday life*, Lefebvre (2003, p. 180, tradução nossa) afirma que:

Sem a totalidade, o conhecimento deixa de ter uma “estrutura” [...]. Quando lidamos com a realidade humana, teoria e prática envolvem um conceito de totalidade (isto é, de sociedade e de humanidade), implícita ou explicitamente.

A noção de totalidade pode ser tomada sob dois aspectos: a primeira, como uma totalidade fechada, da perspectiva da lógica formal e, a segunda, como uma totalidade aberta e em movimento, assentada na perspectiva da lógica dialética (LENCIONI, 2017). Essa totalidade envolve o social e as suas relações com o que é físico-natural e biológico. Volochko (2019, p. 511) esclarece que a noção de totalidade deve ser vista como “uma produção, não um objeto estático. A totalidade envolve também o devir, as possibilidades, um projeto, uma utopia. Envolve pensar o homem como totalidade”. O autor adverte que a noção de totalidade não evoca um todo orgânico, mas sim um conceito com a plasticidade que não o faz perder seu

sentido. A preocupação de Lefebvre com a totalidade o acompanhou durante a vida toda e permeou suas reflexões. Lencioni (2017, p. 15) afirma que:

Entender essa perspectiva universalista de Lefebvre sobre a totalidade como sendo uma totalidade infinita de totalidades parciais em movimento, igualmente abertas e que se relacionam a outras totalidades, permite compreender por que tão antecipadamente, nos idos dos anos 1970, Lefebvre já falava em urbanização planetária.

Essa totalidade se reflete em outro ponto nevrálgico da teoria lefebvriana: as tríades, divididas em duas. A primeira é formada pelas noções de forma, função e estrutura, e a segunda é constituída pelas noções de homogeneização, fragmentação e hierarquização (espaço urbano capitalista). Sobre a primeira tríade, Lencioni (2017, p. 23) esclarece que a análise entre eles deve os distinguir, mas não os separar, que “não há necessariamente uma concordância entre forma e função”, que “nem toda mudança na estruturação social leva a uma reestruturação espacial e vice-versa” e que “algumas formas desempenhando funções podem ser, também, estruturantes”. Sobre a segunda tríade, em que a hierarquia amalgama os fragmentos que garantem a unidade pela “relação dominação-subordinação” (p. 26).

Para Lefebvre ([1973] 2008; 1974), as tríades têm um alcance inestimável, e a obsessão pelo número 3 e pela visão triádica do mundo também está na sua admiração por Hegel, Marx e Nietzsche¹⁶, que para ele são pensadores que esclarecem e explicam a modernidade (LENCIONI, 2017). Ainda sobre tríades, pode-se afirmar que as dimensões dos Direitos Humanos, da Democracia e do Território se articulam e se aprofundam sobre o solo do Direito à Cidade. Na dimensão dos Direitos Humanos, destaca-se a dignidade, a equidade e a justiça social; na dimensão da Democracia, a representatividade e a participação comunitária direta; e na dimensão do Território, a sustentabilidade, justiça espacial, planejamento e gestão.

A obra *La production de l'espace*, de Lefebvre (1974), traz os três tipos de espaços, que são: espaço absoluto, espaço abstrato e o espaço diferencial. O espaço absoluto versa sobre o espaço vivido, experimentado pelas emoções e

¹⁶ No contexto dos três autores, Lefebvre traz à luz o pensamento de Hegel, Marx e Nietzsche também em tríades. Em Hegel, a natureza, a ideia e o conceito; em Marx, o trabalho, o capital e a terra; em Nietzsche as três metáforas/transmutações do espírito (descritos no livro “Assim falou Zaratustra”) (LENCIONI, 2017, p. 18).

sentidos. Neste espaço, não há mediação do sistema capitalista e não se caracteriza como um espaço nem concebido racionalmente, nem padronizado. O espaço abstrato versa sobre os espaços com as relações sociais homogeneizados pelo capitalismo. Este é o espaço que é um instrumento de dominação (reprodução de padrões, comportamentos, estereótipos, modelos e visões de mundo). O espaço diferencial surge nas brechas e bordas dos espaços abstratos, quando o caráter padronizador do capitalismo não consegue atingir a totalidade, possibilitando outras formas de sociabilidade e outros comportamentos.

Dentro do espaço diferencial, Lefebvre ([1973] 2008) desdobra a explicação sobre este espaço na obra *Espaço e Política*, classificando-o como espaços isotópicos, heterotópicos e utópicos. Os espaços diferenciais isotópicos são homólogos, possuindo funções ou estruturas análogas/semelhantes. Os espaços diferenciais heterotópicos são contrastantes, com jogos de forças repulsivas e com tensões. Os espaços diferenciais utópicos são aqueles alhures e do que não tem lugar, ao mesmo tempo presentes e ausentes.

O conceito de Direito à Cidade é sobretudo um “apelo” de retorno aos valores de uso da cidade frente aos valores de troca, que aniquilam as possibilidades de realização humana plena (LEFEVBRE, [1968] 2001, p. 107). Para Lefebvre, a rua é o espaço do lúdico, do encontro, dos “confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos “padrões” que coexistem na Cidade” (LEFEVBRE, [1968] 2001, p. 22).

Quando o Direito à Cidade se encontra com as intervenções artísticas urbanas, Lefebvre (1996) sugere que a arte de rua reivindica o direito à cidade por meio dos (as) artistas e, em um texto originalmente publicado em 1970 e republicado em 2003, o autor versa sobre a rua como um espaço participativo, livre e democrático:

A rua é um lugar para brincar e aprender. A rua é desordem. Todos os elementos da vida urbana, que são fixos e redundantes em outros lugares, são livres para encher as ruas (...) onde se encontram e interagem (...). Este distúrbio está vivo. Informa. Surpreende (LEFEVBRE, 2003, p. 18-19, tradução nossa).

Para Lefebvre (1996, p. 115, tradução nossa), “existe a escrita da cidade: o que está inscrito e prescrito em suas paredes, no *layout* dos lugares e suas ligações, em resumo, o uso do tempo na cidade por seus habitantes”. Ulmer (2017, p. 9, tradução nossa) afirma que a “arte de rua é performativa e política em si mesma”. Vislumbrar a “lógica de que o espaço público é de uso comum” ajuda “a reforçar discussões sobre o direito à cidade”, ampliando a “percepção social sobre o que seja democratizar as cidades através da arte de rua” (RINK; VASQUES-MENEZES; METTRAU, 2018, p.343).

No campo do Direito à Cidade em sua dimensão cultural e de apropriação dos espaços urbanos, o “direito de acesso e de fruição dos bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura” são meios para acesso “à informação, sem a qual não há vida democrática” (CHAUÍ, 1995, p. 82). Esse acesso se dá em espaços de cultura (bibliotecas, arquivos, escolas, cursos, oficinas, seminários) e por políticas culturais (gratuidade em exposições de arte, descontos). Neste ponto, é importante discernir dois termos que são relevantes ao direito à cultura: “espaço urbano”, que abrangem ruas e bairros; e “tempo urbano”, que se refere, por exemplo, às festas (LEFEVRE, [1968] 2001, p. 14).

Além do direito ao acesso e à fruição de bens culturais, há também o “direito à criação cultural” (CHAUÍ, 1995, p. 82):

Entendendo a cultura como trabalho de sensibilidade e da imaginação na criação das obras de arte e como trabalho de inteligência e da reflexão na criação das obras de pensamento; como trabalho da memória individual e social na criação de temporalidades diferenciadas nas quais indivíduos, grupos e classes sociais possam reconhecer-se como sujeitos de sua própria história e, portanto, como sujeitos culturais.

O “direito a reconhecer-se como sujeito cultural” passa pela “ampliação do sentido da cultura” por meio da criação de novos espaços culturais e da autonomia desses sujeitos culturais. O direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura também é essencial (CHAUÍ, 1995, p. 82), tendo em vista que a cidadania cultura entende que:

A cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária, mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes

ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque, no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural (CHAUÍ, 2006, p. 138).

Engendrada nesta cidadania cultural supramencionada por Marilena Chauí, Renato Souza de Almeida (2013, p. 160) traz à luz o protagonismo dos jovens nas periferias a partir das práticas dos pichadores, grafiteiros, rappers e de outros estilos: “o que se pode notar é que há tempos o direito à cidade tem sido uma reivindicação dos grupos juvenis de São Paulo”. O direito ao usufruto dos bens culturais produzidos pela cidade “tem sido reivindicado pelos jovens em suas músicas, seus símbolos, suas escrituras, suas vestimentas”. De acordo com Lefebvre ([1970] 2008, p. 30) é na rua (e por esse espaço) que as pessoas se manifestam, aparecem e apropriam-se dos lugares, realizando “um espaço tempo apropriado”. E é na rua que uma

tal apropriação mostra que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca. Quanto ao acontecimento revolucionário, ele geralmente ocorre na rua. Isso não mostra também que sua desordem engendra uma outra ordem? O espaço urbano da rua não é o lugar da palavra, o lugar da troca pelas palavras e signos, assim como pelas coisas? Não é o lugar privilegiado no qual se escreve a palavra? Onde ela pôde tornar-se “selvagem” e inscrever-se nos muros, escapando das prescrições e instituições?

Na potência dos coletivos culturais juvenis, “o lazer não se tornou apenas um direito, mas uma estratégia política. É a forma que encontraram para se comunicar com outros jovens e com a sociedade” (ALMEIDA, 2013, p. 166), pois “os jovens não querem apenas circular e ter acesso à cidade, mas contribuir na produção da cidade, na sua criação e recriação cultural” (p. 170).

Nas últimas décadas no Brasil, a ideia de Direito à Cidade tem sido construída “de forma estruturalmente vinculada à noção de acesso ao espaço urbano” por meio de estratégias dos movimentos sociais “para ampliar direitos e conquistar políticas públicas”. Porém, essas estratégias foram parcialmente bem-sucedidas, “especialmente no que diz respeito ao reconhecimento jurídico e à consolidação de um amplo rol de instrumentos que consolidam a política urbana” (CAFRUNE, 2016, p. 199 - 200).

As jornadas de junho de 2013¹⁷ (com destaque para o Movimento Passe Livre – MPL), o movimento Ocupe Estelita (que ocorreu na cidade de Recife/PE) e os rolezinhos de 2013 e 2014 são exemplos contemporâneos brasileiros de movimentos que reivindicaram a cidade em múltiplas dimensões (CAFRUNE, 2016). Nestes três movimentos supracitados, as redes sociais tiveram um papel decisivo:

De outro lado, o direito à cidade significa a possibilidade de práticas e vivências que possam modificar ou subverter usos de determinado espaço público ou de acesso público, como os casos dos rolezinhos nos *shoppings centers* e das novas atividades culturais organizadas com o objetivo de usar espaços públicos privatizados. Destaca-se o papel das redes sociais, em especial o *Facebook*, o *Twitter* e o *Whatsapp* que são operacionalizados como fórum de debate, decisão, comunicação e de agenciamento de atores e de convocação para as agendas (CAFRUNE, 2016, p. 200).

O autor Gustavo Souza Santos (2022, p. 911) menciona que, na tipologia de movimento das Jornadas de junho de 2013 no Brasil, a rede operou “como um dispositivo interacional composta por arranjos contingenciais que perpassam e simultaneamente ultrapassam os anéis iniciais de um protesto”, adensando “laços mobilizados e de peças constitutivas de desenhos insurgentes entre fatos, narrativas e ideários que se combinam no evento reivindicatório”.

Destaca-se que em junho de 2022 foi lançado o Caderno com a Plataforma de Lutas pelo Direito à Cidade, fruto da Conferência Popular pelo Direito à Cidade. A Conferência é resultado das lutas urbanas e teve “adesão de mais de 600 movimentos populares, entidades, coletivos, grupos de direitos humanos e acadêmicos” (2022, p. 3). Ao todo foram

230 eventos preparatórios em todo o país, reunindo milhares de pessoas. Foram debatidas propostas voltadas para a moradia popular, saúde e saneamento, lutas contra opressões de gênero e LGBTQIA+fobia, pela preservação do meio ambiente e adaptação à crise climática, pelos direitos dos povos originários, mobilidade e acessibilidade, lutas antirracistas e contra o capacitismo, pelo acesso a equipamentos culturais, dinamização de atividades artísticas e esportivas, pela cidadania das pessoas jovens e idosas, pelos direitos da população em situação de rua, por trabalho e renda, pela

¹⁷ “As Jornadas de Junho é o nome atribuído a uma série de protestos ocorridos nos 26 estados e no Distrito Federal, de 17 a 30 de junho de 2013. Concentraram atos em 538 municípios entre cidades de pequeno, médio e grande porte. Atos inicialmente radicados pelo aumento da tarifa do transporte público¹ ampliaram seu escopo, levando, às vias públicas e digitais, uma miríade heterodoxa de sujeitos, pautas, agenciamentos e conclames” (SANTOS, 2022, p. 912).

democracia urbana (CADERNO DA PLATAFORMA DE LUTAS PELO DIREITO À CIDADE, 2022, p. 3).

A síntese das propostas desenvolvidas ao longo das reuniões preparatórias apresenta 16 tópicos, sendo eles: 1) Educação, arte, cultura e patrimônio cultural; 2) Democracia urbana, participação social e esfera pública; 3) Planejamento urbano, direito artístico e ATHIS; 4) Favelas, periferias e bairros populares na luta pelo direito à cidade; 5) Propriedade e posse da terra, função social da terra e da cidade, espaço público urbano; 6) Mulheres, população LGBTQIA+, sexismo e vivência nas cidades; 7) Meio ambiente, saneamento, saúde e segurança alimentar; 8) Transporte público, mobilidade e acessibilidade; 9) Moradia e ATHIS; 10) Desigualdades raciais na vivência do direito à cidade; 11) Povos originários e populações tradicionais; 12) Trabalho e renda; 13) Recursos públicos e orçamento; 14) Segurança pública; 15) População em situação de rua; 16) Jovens e pessoas idosas (CADERNO DA PLATAFORMA DE LUTAS PELO DIREITO À CIDADE, 2022).

Apesar das dinâmicas culturais urbanas de intervenções artísticas visuais atravessarem todos os tópicos abordados pela Conferência Popular, os tópicos: 1) Educação, arte, cultura e patrimônio cultural; 2) Democracia urbana, participação social e esfera pública; 3) Planejamento urbano, direito artístico e ATHIS e 16) Jovens e pessoas idosas se conectam de forma mais estreita às abordagens propostas por esta pesquisa, e o Quadro 5 traz um recorte dos tópicos e pautas das propostas da Plataforma de Lutas Populares pelo Direito à Cidade atrelados às discussões propostas por esta pesquisa.

Cada um dos 16 tópicos possui de 10 a 20 pautas estabelecidas pelos (as) participantes da Conferência com o intuito de dialogar e refletir “criticamente sobre a riqueza das experiências acumuladas, reafirmando mais que nunca a primazia da luta e organização que tece solidariedades e deflagra ações coletivas no tecido social” (CADERNO DA PLATAFORMA DE LUTAS PELO DIREITO À CIDADE, 2022, p. 4).

O Caderno da Plataforma de Lutas pelo Direito à Cidade (2022) posiciona o conceito à luz dos contextos atuais do país, conferindo atualidade ao Direito à

Cidade. Demonstra também a abertura do conceito às novas apropriações, lutas e pautas.

Quadro 5 – Recorte da síntese e pautas das propostas da Plataforma de Lutas Populares pelo Direito à Cidade atreladas à esta pesquisa

TÓPICOS DA SÍNTESE DAS PROPOSTAS					
1) Educação, arte, cultura e patrimônio cultural		2) Democracia urbana, participação social e esfera pública		3) Planejamento urbano, direito artístico e ATHIS	16) Jovens e pessoas idosas
PAUTAS	<p>“3. Incluir nos currículos escolares, nos vários níveis, a educação de artes (visuais, dança, música e teatro)” (...) “os direitos humanos, temas ligados ao trabalho e à geração de renda e, ainda, a formação de uma cultura aberta à diversidade”.</p>	<p>“4. Promover ampla informação sobre os processos de elaboração e implementação de programas, planos, projetos, ações, intervenções e destinação de recursos em orçamentos públicos nas três esferas, em linguagem e modalidades acessíveis à população”.</p>		<p>“6. Implantar a política urbana participativa e integrada, que promova ações afirmativas como:” (...) a “promoção de incentivo à ocupação de vazios urbanos, com Habitação de Interesse Social (HIS), equipamentos sociais e culturais e agricultura urbana”.</p>	<p>“7. Criar uma rede de equipamentos sociais destinados à infância, juventude e pessoas idosas na área de esportes, cultura, lazer e acolhimento de vulneráveis”.</p>
	<p>“6. Mapear e identificar espaços públicos” (...) e “demarcar nos planos diretores Zonas Especiais de Interesse Cultural (ZEICs), sobretudo em bairros populares e periféricos, para a ocupação destes por atividades artísticas, culturais, esportivas, circenses e outras, em articulação com equipamentos, organizações populares e comunitárias”.</p>	<p>“5. Promover processos e cursos de formação de base e de lideranças (...) tendo como princípios a autonomia dos movimentos populares, a prioridade da luta e organização pela base e a difusão de novos valores culturais e democráticos”.</p>			
	<p>“9. Integrar unidades escolares, equipamentos públicos e territórios, garantindo permanente diálogo e interação com a participação das famílias, de modo a atender as demandas coletivas e construir ações e programas culturais, artísticos, esportivos e integrativos”.</p>				

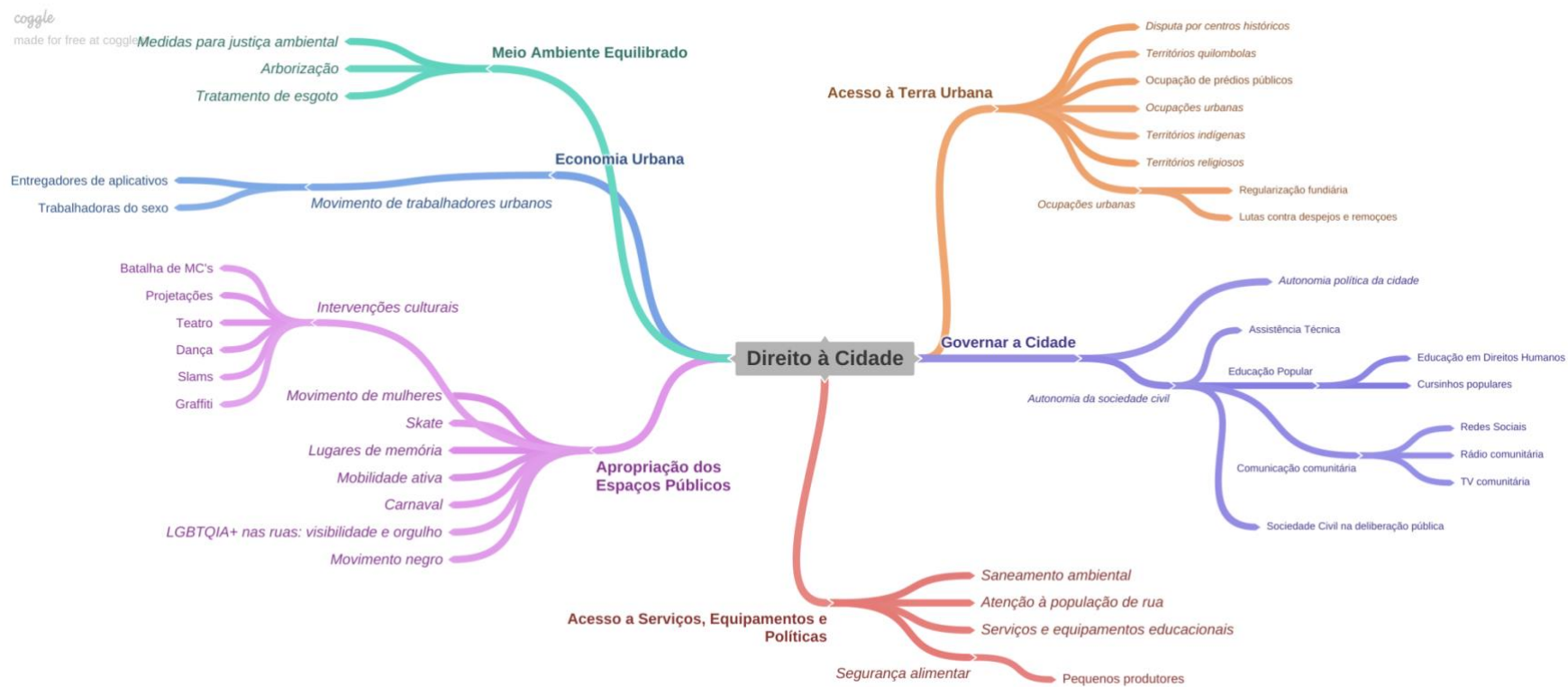
Fonte: CADERNO DA PLATAFORMA DE LUTAS PELO DIREITO À CIDADE (2022)

Assim como o Quadro 5, a Figura 11 apresenta, por meio de um mapa mental, outros exemplos de como o Direito à Cidade pode abarcar múltiplas pautas e frentes de atuação.

O mapa mental detalha e desdobra as seguintes frentes do Direito à Cidade: Meio ambiente equilibrado; Economia urbana; Acesso a serviços, equipamentos e políticas; Acesso à terra urbana; Governar a cidade e Apropriação dos espaços público por meio de intervenções culturais como batalha de MC's, projeções, teatro, dança, *slams*, *graffiti*, movimento de mulheres, *skate*, lugares de memória, mobilidade ativa, carnaval, LGBTQIA+ nas ruas e movimento negro.

Essas frentes do Direito à Cidade se amalgamam na prática ao pensamento de Lefebvre de que o direito à cidade “é o direito à liberdade e à produção criativa”, em que os cidadãos exercem seu “direito político de transformar radicalmente as estruturas sociais forjadas no sistema capitalista de produção e construir” uma “nova racionalidade, que privilegie a cidade como um local de encontro e simultaneidade” (GOMES, 2018, p. 508 - 509).

Figura 11 – Frentes de atuação do Direito à Cidade



Fonte: A autora (2020)

Além dos elementos elencados na Figura 4, o Direito à Cidade também reivindica territórios livres de discriminação, luta pela igualdade de gênero, pela ampla participação política, pela organização das funções sociais urbanas, por espaços públicos e serviços urbanos de qualidade, pela economia inclusiva e por diversos vínculos urbanos-rurais.

Pensando sobre a organização das funções sociais urbanas no contexto do Vale do Paraíba, o Caderno Final de Propostas para a RMVPLN desenvolvido pela Secretaria de Desenvolvimento Regional do Estado de São Paulo e FIPE em 2022, ao abordar os desequilíbrios socioterritoriais, aponta que “as condições de acessibilidade regional a serviços públicos e equipamentos são indicadores fundamentais para compreender os desequilíbrios das Unidades Regionais”. Desta forma, a alta concentração de serviços públicos e equipamentos de relevância regional no município-polo (São José dos Campos) acentuam as assimetrias e demonstram a polarização frente “às demais centralidades, seja para o acesso aos polos comerciais, mas, sobretudo, para que a população utilize serviços de saúde, educação e **cultura**” (FIPE, 2022, p. 18).

“Tais assimetrias, sob outro ângulo, também poderiam ser amenizadas a partir de uma melhor distribuição de equipamentos e serviços de relevância regional nas subcentralidades” que passarão a compartilhar “com o município-polo a oferta dessas atividades” que “se tornam alternativas importantes de acesso” (FIPE, 2022, p. 18).

Quando há desigualdade e assimetria no acesso às funções sociais urbanas, há conseqüentemente o enfraquecimento do Direito à Cidade. No caso supracitado, é necessário que os cidadãos de municípios adjacentes se desloquem até o município-polo para acessar equipamentos urbanos culturais institucionalizados e não-institucionalizados, o que leva a São José dos Campos, neste caso, a atrair fluxos dos municípios adjacentes” (FIPE, 2022, p. 16). Esses fluxos estão conectados ao dispêndio financeiro para realização dos deslocamentos, ao consumo e à mercantilização da vida urbana, aprofundando as desigualdades e assimetrias em um ciclo contínuo.

O Direito à Cidade, diante das desigualdades e assimetrias, visa afirmar o acesso igualitário aos serviços públicos e equipamentos urbanos culturais. Ao

encontro desta afirmação, as intervenções artísticas visuais urbanas estabelecem formas de apropriação coletiva do espaço, possibilitando campos de articulação de lutas e resistências que viabilizam a efetivação de direitos na construção de cidades para pessoas, propiciando novas lógicas e ideários anticapitalistas, humanos e sociais.

Porém, não podemos perder de vista o acesso amplo que os meios digitais trouxeram a equipamentos e espaços físicos culturais como museus, galerias e eventos. Ainda que o acesso à *internet* e a aquisição de um aparelho *smartphone* ou de outros equipamentos tenha um custo elevado, de acordo com pesquisa realizada pela FGV, o número de *smartphones* no Brasil superam a marca de um por habitante. Em números, “são 242 milhões de aparelhos em uso no país. Adicionando os *notebooks* e os *tablets*, são 352 milhões de dispositivos portáteis, ou 1,6 por habitante” (FGV, 2022).

As interfaces entre o Direito à Cidade na sua dimensão cultural e espaços físicos e digitais trazem novos contornos a um contemporâneo cada vez mais conectado e dependente das novas tecnologias. Não que a tela fria de um *smartphone* ou de um *notebook* substitua o contato físico, presencial com um quadro em um museu ou um *graffiti* em uma empena de prédio. A tela, neste caso, impedirá o alijamento total que os cidadãos sofrem pela ausência do Direito à Cidade na dimensão cultural.

1.3.2 Cidadinidade

O conceito de cidadinidade se constrói a partir de exercícios situacionais, por meio de ativismos, do uso lúdico da cidade e da apropriação do espaço urbano que preza pelas vivências e agenciamentos, promovendo e executando movimentos de resistência que fazem a cidade através de dinâmicas culturais como o *graffiti*, *skate*, *saraus* e outros. O exercício da cidadinidade envolve táticas, criatividade e astúcias que ocorrem de forma particularizada que, por sua vez, refletem nos usos ampliados dos espaços urbanos.

Em contraponto ao Direito à Cidade, a Cidadinidade traz à luz a “exemplaridade das antropologias enraizadas no campo e sensíveis aos processos” que podem ser mais eficazes que a “representatividade” dos dados estatísticos que dependem de definições a priori externas, globais e normativas do que é — e do que não é — a cidade” (AGIER, 2015, p. 486).

A cidadinidade se refere “às práticas e representações de indivíduos e grupos, entendidos como atores sociais”. Pode ser definida também como uma relação dinâmica entre um ator individual (ou coletivo) e o objeto urbano. Essa noção surgiu na década de 1990 em estudos baseados nas práticas e representações dos habitantes (BERRY-CHIKHAOUI, 2009, p. 10, tradução nossa).

Para alguns, “cidadinidade e urbanidade podem ter o mesmo significado, para outros, significados semelhantes e, para outros ainda, referem-se a significados diferentes” (BERRY-CHIKHAOUI, 2009, p. 11, tradução nossa). Porém, a distinção entre essas categorias pode ser feita a partir da significação de que a urbanidade versa sobre as potencialidades em termos de vínculo social, e a cidadinidade aborda (e questiona) a dimensão espacial da construção de práticas e representações sociais (BERRY-CHIKHAOUI, 2009, p. 11, tradução nossa). A autora francesa traz mais pontos a serem considerados na distinção entre essas categorias, incluindo a categoria de cidadania:

Cidadinidade refere-se a modos de viver e à construção de identidades, e urbanidade às dimensões materiais e simbólicas do espaço, às qualidades que o definem como urbano (incluindo e especialmente nas representações sociais). Quanto à cidadania, para além de uma definição estritamente política ou jurídica em termos de *status*, direitos e deveres, antes se referia a formas de engajamento, busca de reconhecimento, reivindicações e manifestação, em e para o espaço, muitas vezes no sentido de maior justiça espacial (BERRY-CHIKHAOUI, 2009, p. 13, tradução nossa).

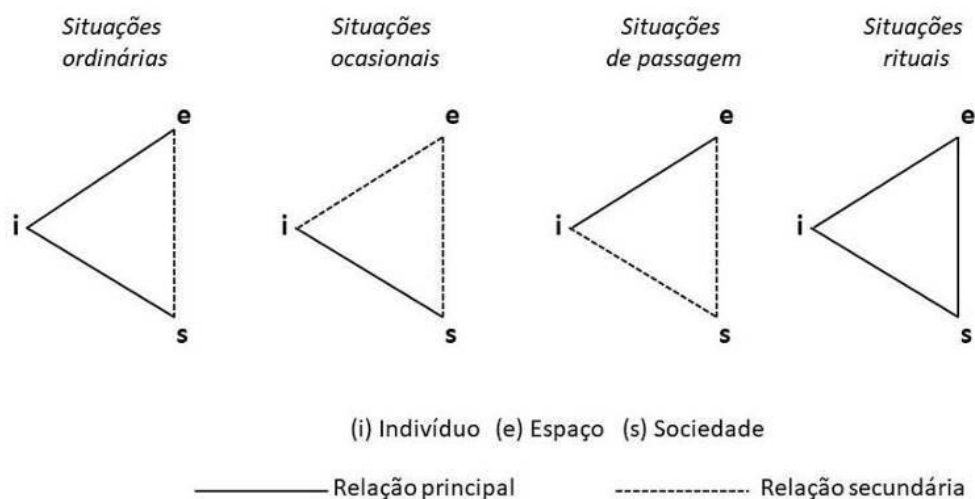
De acordo com Machado (2017, p. 18), “cidadinidade é um neologismo derivado do termo francês *citadinité* para fazer um contraponto à ideia de cidadania”, engendrada por uma relação entre os cidadãos e dos cidadãos para com o contexto espacial e social. Michel Agier (2015, p. 484) afirma que “a cidade é feita, essencialmente, de movimento”. Este “fazer-cidade” parte de um ponto de vista

social, político e cultural que coloca a cidade em constante e plena construção, em processo, em disputa e em co-existência. Nesta cidade em construção:

os cidadãos não são vistos nem como espectadores das realizações de um prefeito iluminado, nem como simples consumidores da mercadoria urbana. Seus habitantes são pensados como cidadãos em construção, que, ao se construírem, constroem também a cidade (VAINER, 2003, p. 30).

As relações atreladas aos cidadãos podem se alterar dependendo de cada implicação situacional (*engagement situationnel*), que possui quatro tipos de situações. São elas: a) situação ordinária (situações regulares, diárias, hábitos, costumes e práticas corriqueiras); b) ocasional ou extraordinária (situações acidentais, raras ou imprevistas); c) situação de passagem (atravessar lugares como o trânsito, hotéis, avião, ruas, rodovias, aeroportos) e; d) situação ritual (festas, danças, carnaval, ritos religiosos) (AGIER, 2011). A Figura 12 traz o diagrama das situações da vida cotidiana que ilustra, por meio das relações entre indivíduo, espaço e sociedade, quais são as relações principais e as secundárias diante de cada implicação situacional.

Figura 12 – Diagrama das Situações da Vida Cotidiana



Fonte: adaptado de Agier (2011, p. 92).

No caso das situações ordinárias, a ênfase na relação principal está entre indivíduo e espaço e indivíduo e sociedade. Nas situações ocasionais, a ênfase está na relação principal está entre indivíduo e sociedade. No caso das situações de passagem, a ênfase está na relação principal entre indivíduo e espaço e, nas relações rituais, a relação principal triangula entre indivíduo, espaço e sociedade (AGIER, 2011).

O ato de realizar uma intervenção artística urbana, pode ser enquadrado em dois tipos de implicações situacionais: a) situações rituais: dada a intensa relação do autor da intervenção (indivíduo) com o espaço e a sociedade ao passo que o artista urbano imprime sua marca no espaço e deixa uma mensagem à sociedade (ilustrada ou tipográfica, abstrata ou com significado expresso, colorida ou monocromática); b) situações ocasionais: quando o *graffiti* é realizado de forma ilegal ou irregular, podendo ocorrer prisões, aplicação de multas e/ou apreensões.

Ao examinar as potencialidades dos lugares públicos nas expressões culturais, Agier (2011, p. 143) propõe dois grandes domínios de criação que compõe a cultura da cidade: a primeira, “diz respeito às relações entre cidadãos, ou seja, às representações da identidade e da alteridade”, e a segunda “é simbólica com que os habitantes dão um sentido ao espaço material da cidade onde vivem”.

Certeau (1994) propõe um enveredamento por outros caminhos, que analisam as “práticas microbianas, singulares e plurais”, como seguir o pulular dos procedimentos que escapam à administração panóptica e das redes de vigilância, que “constituem regulações cotidianas e criatividades sub-reptícias que se ocultam somente graças aos dispositivos e aos discursos, hoje atravancados, da organização observadora” (p. 175). Para Pereira (2012, p. 126), os artistas que fazem intervenções artísticas visuais urbanas são:

nômades por natureza, seus itinerários são livres, perambulam pelas ruas e contemplam seus objetos. Em suas experiências, atravessam a cidade, se perdem nos becos e esquinas, misturam-se ao tráfego de carros e pessoas onde no meio dessa “embriaguez” aprendem quando se deixam levar pelo devaneio lúdico de fazer grafites.

Especificamente sobre os elos do *graffiti* com a cidadinidade, Leal (2019, p, 90), ao “descrever e refletir sobre os efeitos que estas práticas produzem nos

sujeitos que pintam na rua”, demonstra que essas práticas e experiências engendram formas de cidadinidade. Aproximando-nos de Certeau (1994, p. 105), as práticas de *graffiti* revelam “maneiras de pensar investidas em maneiras de fazer”. A noção de “cotidiano como práticas, em Certeau”, permite “que se analise formas distintas de apropriação do espaço, a formação de lugares e o rompimento de fronteiras que demarcam socio espacialmente a vida urbana” sob perspectivas centradas “nas práticas que desafiam o espaço disciplinar” (LEITE, 2010, p. 747). Sobre o olhar citadino, trata-se de um:

exercício coletivo de base ética e estética que, é claro, filtra e seleciona todo acontecer social posto em circulação pública, que pode chamar grafite ou não. No entanto, é neste ponto que talvez possamos estabelecer uma ponte muito precisa entre enunciação e leitura individual e coletiva (SILVA, A., 2014, p. 103).

As intervenções artísticas visuais urbanas emergem como um mecanismo de conexão e associação que existem contra o vazio de sentido dos espaços urbanos, tornando a cidade um “dispositivo cultural” (AGIER, 2011, p. 170). A rua “torna-se o espaço da política e da invenção cultural”, perfazendo a dimensão da cultura das cidades (p. 182).

No cotidiano há um “jogo articulado de práticas de dois tipos: as estratégias e as táticas”, que rompem com a definição de cotidiano como rotinização para dar lugar à ideia de cotidiano como movimento (LEITE, 2010, p. 746). Rogério Leite (2010, p. 746) explica que as táticas “são sistemas de astúcias que se infiltram na heterogeneidade social; elas se esquivam, se insinuem, se contrapõem” e perfazem a “arte do fraco” que cria surpresas e consegue “estar onde ninguém espera. É astúcia” (CERTEAU, 1994, p. 101). As táticas perfazem “modos inventivos de escape e confrontação” que rompem não apenas com a normatividade da ação social cotidiana, “como também realça um aspecto pouco contemplado em outras abordagens: as relações de poder que incidem de modo substancial na construção social da vida pública cotidiana” (LEITE, 2010, p. 747). Esta astúcia, na prática e no que tange às intervenções artísticas urbanas, é percebida na fala do artista Banksy (2012, p. 42):

Policiais e seguranças usam quepes com abas sobre os olhos por motivos psicológicos. Aparentemente, sobrelhas são muito

expressivas e cobri-las torna sua aparência muito mais autoritária. Em compensação, é mais difícil para os agentes da lei perceber qualquer coisa que aconteça a mais de dois metros acima do solo, o que torna bem mais fácil grafitar telhados e pontes.

Na seção 2.4 a seguir aborda-se que “um dos espaços para a privilegiada observação dessas “perturbações” táticas de contra-usuários são justamente” os espaços gentrificados (LEITE, 2010, p. 751), pois “na proporção direta da espetacularização da cultura e da tentativa de disciplinar o espaço, a vida cotidiana parece estar longe daquela rotina preconizada”. Nas “fissuras, confrontações, contra-usos” emergem as “deambulações daqueles homens ordinários que taticamente demarcam suas práticas sociais no espaço vernacular e revelam a dimensão politicamente conflituosa da vida cotidiana” (p. 753).

1.4 A mesma intervenção artística urbana visual que transgride pode ser o que gentrifica

“Um muro sempre foi o melhor lugar para divulgar seu trabalho”

(Banksy, 2012, p. 8).

Desvelar processos de legalização e legitimação do *graffiti* e das intervenções artísticas urbanas na contemporaneidade dos espaços urbanos capitalistas neoliberais, frente às ideologias da prática da arte de rua que se opõem aos conceitos de propriedade privada e patrimônio, traz à luz complexas contradições. Diante desse quiasma, como a sociedade neoliberal e o capitalismo transforma as intervenções artísticas urbanas em mercadoria? As intervenções artísticas urbanas podem gentrificar o espaço em que está situado?

Outra ponta que não pode nos escapar nessa discussão e nesses questionamentos é a da demanda contínua por investimento financeiro pessoal que os (as) artistas enfrentam para manter-se na cena. Flora Leite, no canal do Pivô (2020) relata que “trabalho não remunerado e trocas por ‘capital simbólico’ ainda são rotineiras, além do receio da reivindicação de melhores condições de remuneração

por parte dos artistas”, revelando que uma “parte considerável dos artistas atuantes hoje produz dentro de uma economia de auto exploração”.

Especificamente no *graffiti*, a relação entre os (as) artistas e o trabalho remunerado muitas vezes os leva a assumir empregos que não possuem relação com arte e/ou pintura. Nessa conciliação, Leal (2019, p. 101), em uma pesquisa etnográfica na cidade de São Paulo, mostra como as práticas de *graffiti* se relacionam com outras dimensões das vidas dos (as) artistas, e “em especial, as escolhas de trabalhos remunerados que poderão ser ocupados sem que tenham de deixar de pintar na rua”. Muitos (as) artistas trabalham como *office boy*, “o que, além de possibilitar a compra de *sprays*, envolvia uma circulação pela cidade” (p. 101). Para os (as) artistas urbanos (as) que conseguem viver da própria arte, as possibilidades se concentram na arte-educação, mediação de oficinas ou pinturas publicitárias, ofícios forjados nas habilidades apreendidas na pintura de rua.

O desejo de viver da própria arte é recorrente nos discursos dos (as) artistas urbanos (as) sobre o que desejam para o futuro:

Viver da própria arte revela-se como uma expressão dos projetos de muitos dos sujeitos que fazem *graffiti*, que, apesar de não coincidirem necessariamente em termos de conteúdo e atividades, partilham uma vontade comum: se sustentar financeiramente através de trabalhos relacionados ao campo da arte (LEAL, 2019, p. 102).

Ironicamente, o mesmo neoliberalismo que leva muitos atores ligados às intervenções artísticas urbanas a terem outras fontes de renda para sobreviverem que não envolvem a arte é o que absorve e capitaliza as intervenções artísticas urbanas. García Canclini (1983, p. 110) explica que as classes dominantes possuem um caráter ambíguo nas práticas e estratégias diante das culturas subalternas, a partir de um duplo movimento:

pretendem impor aos dominados os seus modelos econômicos e culturais e, ao mesmo tempo, procuram apropriar-se do que não conseguem anular ou reduzir, utilizando as formas de produção e de pensamento alheias através da sua refuncionalização para que a sua continuidade não seja contraditória com o crescimento capitalista.

Marilena Chauí (1995, p. 78), em consonância à Canclini, afirma que “um dos efeitos mais terríveis do neoliberalismo brasileiro tem sido o esfacelamento dos movimentos sociais e populares que foram os grandes sujeitos históricos e políticos dos anos 70 e 80”. Diante dessas contradições postas, o capitalismo neoliberal afeta de forma complexa a relação entre arte de rua e mercados de arte, propriedade e turismo, em que a arte de rua se caracteriza “como uma reação rebelde às ordens estabelecidas”, percebida “como parte de seu apelo intelectual e comercial” (FLESSAS; MULCAHY, 2018, p. 8, tradução nossa).

Sobre a economia neoliberal, é importante ressaltar que um dos efeitos políticos e sociais é o encolhimento do espaço público e o alargamento do espaço privado, que é essencialmente antidemocrático, “caindo como uma luva na sociedade brasileira” (CHAUÍ, 2008, p. 75).

Ulmer (2017, p. 1, tradução nossa) enfatiza que “as artes estão no centro de sofisticados discursos visuais sobre neoliberalismo, democracia e a batalha pelo espaço público”, e este espaço público “abriga um atrito visível entre a arte de rua e a política urbana neoliberal, uma vez que a arte de rua visa produzir evidências de democracia que as políticas neoliberais buscam apagar” (p. 4).

Intervenções artísticas na cidade são práticas culturais que constituem um importante elemento no *design* (visual) da cidade, além de cumprir um importante papel de negociação da ética na esfera pública (MÜLLER, 2018; JACOBS, 2000). Nesta esteira, o *graffiti* e as demais intervenções artísticas urbanas podem ser vistas a partir do *status* de que a cultura atua como agente de mudança (ZUKIN, 1995), ou seja, como campo de disputas de narrativas e ações.

Neste contexto, “processos de estetização, tratados como recursos de estratégias econômicas, têm sido desenvolvidos em vários planos da realidade material, urbana e social”, dilapidando ações culturais frente à redução ou instigação de projetos culturais mediante interesses econômicos (PALLAMIN, 2002, p. 104). Na contramão dessas práticas estetizadoras na lógica do capital está a pixação. Djan Cripta, pixador paulistano, escreveu em postagem nos *stories* do *Instagram* no dia 12 de janeiro de 2022 que “o pixo é inimigo do capital”, “borrando e questionando os limites usuais entre o público e o privado, bem e mal, profano e sagrado” em uma

“sociedade doente por uma razão capital, onde obter lucro acima de tudo é a única coisa que importa, pixar está fora dos cânones que atendem essa razão”.

Os autores Flessas e Mulcahy (2018, p. 1, tradução nossa) indicam que a caracterização da arte de rua como um problema “que é melhor tratado através de leis penais ou de propriedade” está mudando e está sendo vista “como comercial” e como um elemento que contribui para a melhoria da “paisagem urbana, criando novos mercados de arte locais, atraindo turistas e contribuindo à gentrificação de áreas empobrecidas”. Esse movimento evidencia-se como uma apropriação dos elementos das culturas populares e subalternas pelas culturas hegemônicas (GARCÍA CANCLINI, 1983)

Ainda na visão dos autores Flessas e Mulcahy (2018, tradução nossa), a crescente popularidade da arte de rua levou à domesticação e mercantilização desse gênero de maneiras que impactam a autenticidade dessas intervenções artísticas urbanas, “tirando a arte da rua e a rua fora da arte” (p. 8). Para Eliane Fernandes (2018), a cidade é:

normatizada, mas não está homogeneizada, não está normalizada, isto é, o poder não obtém, automaticamente, a submissão padronizada”. As forças “exercem tensão lado a lado e, se o controle está até nas filigranas como um micropoder, a microrresistência, ou micropoder às avessas, também está presente (p. 104).

Pensando nos três tipos de espaços de Lefebvre (1974), o *graffiti*, quando absorvido pela lógica e discurso capitalista, pode ser um potencializador de espaços abstratos. Na mesma linha, os *graffitis* e intervenções artísticas não autorizadas ocorrem na cidade do espaço absoluto e/ou do espaço diferencial. Portanto, o mesmo *graffiti* que pode proporcionar um espaço absoluto pode proporcionar um espaço abstrato.

No cenário do *graffiti* inserido nos espaços abstratos e ao conceito de planejamento urbano culturalizado, as intervenções artísticas urbanas ganham *status* de “*marketing* urbano” à medida que surge como uma ferramenta adicional de transformação da imagem e da identidade da cidade, “embelezando” espaços públicos (GUINARD; MARGIER, 2018, p. 2). Os autores ressaltam que não é um movimento novo, sendo que, após a Segunda Guerra Mundial, a arte foi utilizada como ferramenta para revitalização, normalização e pacificação de espaços

urbanos. O *marketing* urbano possui desdobramentos na forma de *slogans* urbanos (ou *urban brandings*), que não estão a serviço simplesmente da publicidade dos espaços urbanos, mas possuem horizontes normativos (com agendas) próprios para as cidades que incluem aspectos da: economia, governança, vida social, morfologia urbana, meio ambiente, serviços, infraestrutura, espaços públicos e outros.

Esses *slogans* possuem múltiplas variações que permeiam o nosso dia-a-dia e que, diretamente e/ou indiretamente, envolvem as intervenções artísticas urbanas, principalmente na forma de *graffiti*. As variações mais vistas são: “cidade inteligente”, “cidade competitiva”, “cidade justa”, “cidade global”, “*smart city*”, “cidade sustentável”, “cidade verde”, “*eco-friendly city*”, “cidade resíduo zero”, “cidade carbono zero”, “cidade democrática”, “cidade empreendedora”, “cidade resiliente”, “cidade mercado”, “cidade para todos”, “cidade santuário”, “cidade caminhável”, “cidade educadora”, “cidade compacta”, “cidade voluntária”, “cidade empresa”, “cidade para pessoas” e “cidade de direitos humanos”. Esses *slogans* são colocados em prática muitas vezes por meio de privatizações de serviços públicos e Parcerias Público-Privadas (PPP’s).

Paola Berenstein Jacques (2017, p. 295) associa esses *slogans* aos processos de “espetacularização urbana” e “estetização, culturalização, patrimonialização, museificação, musealização, turistificação, gentrificação, privatização, disneylandização, shoppinização, cenograficalização, etc.” que tem como resultado a “mercantilização espetacular das cidades contemporâneas”. Dentro desta lógica, a cultura é vista como elemento estratégico na construção, promoção e transformação de espaços públicos em cenários padronizados e uniformizados.

Na relação entre o uso do *graffiti* no espaço urbano e a cidade dos *slogans*, o *graffiti* pode atuar em uma via de mão dupla, podendo ser tanto um instrumento de reivindicações de pautas sociais como um instrumento para gentrificação. Na primeira opção, o *graffiti* representa um “tipo de atitude e atuação insubmissa ao *status quo*. Os (as) artistas urbanos (as) não se submetem ou sucumbem à lógica de que somente a propaganda e o neoliberalismo devem configurar os territórios urbanos” (RINK; VASQUES-MENEZES; METTRAU, 2018, p. 343). Na segunda opção, o *graffiti* atua na manutenção do *status quo*. Perceber essas nuances fica a

cargo do espectador da arte urbana, amparado pelas informações disponíveis no espaço, como o local, quem é o artista e qual a temática da arte urbana.

Afinal, esses *slogans* colocam a cidade a serviço do capital e de sua reprodução ou colocam a cidade como promotora e protetora dos direitos das pessoas, dos bens comuns frutos da construção e da apropriação coletiva? Uma resposta possível para este questionamento centra-se no fato de que somente conseguiremos aplicar com qualidade esses *slogans* se inserirmos de fato os atores e os cidadãos nesses projetos de forma capilarizada pelas cidades. De acordo com Banksy (2012, p. 8), célebre artista urbano conhecido mundialmente:

Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar.

Esse direito à resposta supramencionado é categorizado pelo próprio Banksy como “brandalismo” (uma mistura de *brand* (marca em inglês) e vandalismo), que consiste no fato de que “qualquer anúncio num espaço público que não permite que você escolha se quer vê-lo ou não é seu. Ele lhe pertence” e pode ser apropriado, re-arrumado e reutilizado (BANKSY, 2012, p. 196). Essa categoria nos remete às reivindicações sociais e às astúcias cidadinas engendradas nos conceitos de Direito à Cidade e de Cidadinidade. Agier (2015, p. 492) endossa que “a ocupação urbana é um agir político cujo objeto é um direito humano e, ao mesmo tempo, um direito à cidade”.

Seguindo esta mesma linha que coloca as intervenções artísticas visuais urbanas em posição contrária às práticas capitalistas, Rink, Vasques-Menezes e Mettrau (2018, p. 332) mencionam que a “arte de rua influencia a sociedade e ajuda a desnaturalizar a semiótica capitalista, democratizando as cidades e favorecendo que se entendam os locais públicos como sendo de uso comum”.

Portanto, pensar sobre a concomitância das possibilidades tanto de transgressão quanto de gentrificação que a intervenção artística urbana visual possui implica em compreendermos o contexto, a intencionalidade, os (as)

envolvidos (as) e os usos propostos. A influência do neoliberalismo sobre as práticas ligadas às intervenções artísticas visuais urbanas também deve ser levada em conta, bem como seus reflexos no planejamento urbano culturalizado, que utiliza a arte urbana no “embelezamento” dos espaços visando atrair consumo e lucro.

Seção 2

Metodologia: Narrativas com intervenções artísticas visuais urbanas



Intervenções de diferentes artistas no Half-pipe da Liberdade (Jacareí) // A autora (2021)

2.1 Etnografia Urbana

Ler territórios físicos e digitais por onde artistas de intervenções artísticas visuais urbanas circulam demandou a aplicação da etnografia em espaços tanto físicos quanto digitais. O uso da etnografia urbana viabilizará a captura de “determinados aspectos da dinâmica urbana que passariam despercebidas, se enquadrados exclusivamente pelo enfoque das visões macro e dos grandes números” (MAGNANI, 2002, p. 16). A cidade será vista nesta pesquisa como:

o resultado das práticas, intervenções e modificações impostas pelos mais diferentes atores (poder público, corporações privadas, associações, grupos de pressão, moradores, visitantes, equipamentos, rede viária, mobiliário urbano, eventos, etc.) em sua complexa rede de interações, trocas e conflitos (MAGNANI, 2009, p. 132).

Como fenômeno interdisciplinar, o método etnográfico impõe ao pesquisador grandes desafios, como a alteridade, resolução de micro dilemas, heterogeneidade de valores, adequação a contextos, mudanças constantes de foco e um olhar desnaturalizante dos fatos são alguns dos muitos exemplos. Tentar traduzir realidades e processos ao passo que se equilibra relatos e narrativas absorvidas em campo é um exercício de empatia estabelecido entre os agenciamentos práticos da vida cotidiana, desenrolando os fios da trama urbana.

Para Philippe Descola (2009, p. 151), a etnografia possui contornos analíticos e descritivos que correspondem aos “primeiros estágios da pesquisa: é a pesquisa de campo e a coleta dos dados mais diversos sobre uma sociedade particular, que em geral resulta num estudo monográfico circunscrito no tempo e no espaço”.

Alinhavando a etnografia urbana ao objeto desta tese, Isaac Joseph (1999, p. 34) ressalta que etnografar lugares públicos é, necessariamente, etnografar espaços de comunicação, pois:

não pode ignorar nem as formas de adaptação do olhar ou da percepção do ambiente (...) nem as formas social e localmente situadas de cooperação pelas quais se constrói a intersubjetividade prática, qualificando um espaço público. Composição do espaço e organização perceptiva convergem, assim, em uma “relativização constante do sujeito no espaço” e em composições feitas de “conjunções flexíveis” entre belezas fragmentárias.

Michel de Certeau (1994, p. 172), assim como Isaac Joseph, também reflete sobre a questão do olhar e da percepção do ambiente na pesquisa e no cotidiano. O autor desvia-se das “totalizações imaginárias do olhar” e ressalta que “existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível”. Essas práticas remetem a outras espacialidades, que escapam às cidades planejadas e visíveis.

A etnografia urbana desvelará ao longo da pesquisa as formas como as intervenções artísticas visuais urbanas se entrelaçam aos conceitos de cidadania e direito à cidade ao trazer um ponto de vista antropológico sobre o “lugar” de onde se fala —, o que restitui toda a potência analítica ao caráter relativo e subjetivo da etnografia” (AGIER, 2015, p. 485). De forma geral, pretende utilizar as lentes etnográficas para compreender como estas intervenções subvertem os usos da cidade normatizada e vigiada.

O autor José Guilherme Magnani (2002, p. 18) diferencia as principais características das abordagens “de fora e de longe” e o “de perto e de dentro”, em que o primeiro:

dá pouca relevância àqueles atores sociais responsáveis pela trama que sustenta a dinâmica urbana; quando aparecem, são vistos através do prisma da fragmentação, individualizados e atomizados no cenário impessoal da metrópole.

Então, ele propõe um “olhar de perto e de dentro” a “partir dos arranjos dos próprios atores sociais”, acompanhando as formas pelas quais os atores transitam pela cidade, usufruem dos serviços, utilizam equipamentos e como “estabelecem encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc.” (MAGNANI, 2002, p. 18; MAGNANI, 2009). Esse método possibilita revelar “contradições, conexões, conflitos, mediações, negociações, tramas e astúcias que permeiam as dinâmicas relacionais” para além de “sociabilidades, coesão ou acatamento de regras” (MACHADO, 2017), perfazendo-se essencial no estudo de um objeto tão complexo e multifacetado como as intervenções artísticas visuais urbanas.

O registro fotográfico será tomado como uma complementação da etnografia. A fotografia buscará retratar as experiências do campo, produzir representações imagéticas acerca das intervenções artísticas visuais urbanas como parte integrante do processo analítico que visa “dar forma às vozes e olhares que contribuem para o relato etnográfico” e adicionando “uma outra dimensão, entre outras possíveis, capaz de tornar o encontro etnográfico mais pessoal e reconhecível” (BITTENCOURT, 1994, p. 231), restaurando “o universo intricado da experiência na qual a cultura é gerada, afirmada e transformada” (p. 233).

Foram realizados, cinco levantamentos fotográficos nas cidades de Jacareí e São José dos Campos, em que o primeiro ocorreu em 21 de novembro de 2019 nas empenas de prédios grafitadas por Mr. Fredd na região central de São José dos Campos; em 14 de novembro de 2020 (período pandêmico) no Ecopátio em São José dos Campos; nos dias 10 e 23 de setembro de 2021 (período pandêmico) na cidade de Jacareí, onde foi possível realizar registros no mural da Escola Educamais e no Parque Liberdade; no dia 15 de janeiro de 2022 foi realizado levantamento fotográfico no Parque Linear Tupinambás e na Prainha; e em 31 de março de 2022 no Centro da Juventude, Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR) e na Galeria Poente, em São José dos Campos.

Rocha e Eckert (2003, p. 21) dizem que o uso sistemático da câmera fotográfica na pesquisa de campo possibilita “a reconstrução de uma narrativa a partir da própria temporalidade do registro da imagem no instante em que o acontecimento se desenrola sob nossos olhos”. A fotografia, nos termos de Martins (2008, p. 11), será um “instrumento de leitura sociológica dos fatos e fenômenos sociais”, sendo que “a composição fotográfica é também uma construção imaginária, expressão e momento do ato de conhecer a Sociedade com recursos e horizontes próprios e peculiares”.

A realização das entrevistas semiestruturadas ocorreu na modalidade remota (por videoconferência na plataforma *Google Meet*) e por formulário eletrônico do *Google Forms*. Os convites foram enviados aos (às) 22 artistas urbanos (as) abrangidos (as) pela etnografia via ferramentas digitais como *e-mail*, *WhatsApp* e *Direct* no *Instagram*. Do total de 08 artistas que participaram da entrevista semiestruturada, 06 preferiram responder via formulário eletrônico e 02 preferiram

responder por entrevista remota. Dessa amostragem, 06 são homens e 02 são mulheres.

As entrevistas possibilitaram apreender histórias e trajetórias de vida, a inserção e as práticas atuais no campo das intervenções artísticas urbanas, as ligações com o território e as percepções de Direito à Cidade e cultura por parte dos (as) artistas valeparaibanos (as). Visando desenvolver, a partir das respostas, os mapas falados, as entrevistas também abordaram onde e quando os (as) artistas realizaram a primeira intervenção artística urbana, a que foi mais recente, a que eles mais possuem ligação afetiva, a que teve maior envolvimento dos moradores/comunidade durante a execução e a que foi mais perigosa ou arriscada (Roteiro na íntegra no Apêndice B).

Dividida em duas fases, a entrevista e o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) estão na íntegra no Apêndice B. As entrevistas realizadas de forma presencial e remota foram registradas por gravação de voz¹⁸ e transcritas utilizando o recurso *Transcribe* da *Amazon Web Services* (AWS), em que os refinamentos, edições e correções eram realizados de maneira manual posteriormente. Para preservar a identidade dos (as) artistas participantes das entrevistas, os (as) artistas serão identificados (as) pela ordem de participação, como por exemplo: o (a) primeiro (a) artista, o (a) segundo (a) artista...

As entrevistas semiestruturadas visaram aprofundar a dimensão das subjetividades presentes no papel sociopolítico das intervenções artísticas urbanas e na disputa do fazer urbano, articulando significados, aspectos subjetivos e reivindicativos das intervenções e como estas engendram narrativas por Direito à Cidade e Cidadinidade.

2.2 Etnografia Aplicada a Ambientes Digitais

Os anos de 2020 e 2021 ficarão marcados na história pela pandemia de COVID-19 que dizimou milhões de pessoas ao redor do mundo. Frente a esta

¹⁸ As gravações de voz foram armazenadas em meios físicos com acesso restrito, sem divulgação ou veiculação em nenhum meio para garantir o sigilo e anonimato dos (as) participantes.

situação atípica, transformações bruscas ocorreram na sociedade e cidades contemporâneas, uma vez que o urbano e a realidade urbana são ao mesmo “tempo espacial e temporal: espacial, porque o processo se estende no espaço que ele modifica; temporal, uma vez que se desenvolve no tempo (...), na prática e na história” (LEFEBVRE, [1970] 2008, p. 20).

A etnografia aplicada a ambientes digitais (também conhecida como netnografia) foi uma importante estratégia metodológica e adaptativa diante do isolamento social necessário para a diminuição das contaminações e propagação do vírus, permitindo que pesquisas fossem realizadas em casa e sem riscos. Inquietações acerca do tempo de duração do isolamento, sobre como os (as) artistas urbanos estavam resistindo ao cenário pandêmico e como eu enquanto cientista poderia resistir em meio à pandemia também levaram à adoção deste método na pesquisa.

Para além destas questões de ordem prática da pesquisa, a escolha pelo método etnográfico digital está atrelada à evidência que os estudos no campo da cibercultura (que possui origens na matriz social e cultural da modernidade (ESCOBAR, 2016a), vêm ganhando nas últimas décadas no Brasil “a partir de disciplinas como a sociologia, a comunicação, a filosofia, a antropologia e as artes” (SEGATA; RIFIOTIS, 2016, p. 9). Combinada à etnografia urbana em espaços físicos, a etnografia aplicada a ambientes digitais versa “sobre a especificidade e a validade da observação de campo *on-line*”, sempre “contrastando, em termos absolutos, com as pesquisas realizadas com contatos face a face, diga-se, *off-line*” (RIFIOTIS, 2016, p. 86).

Como a transgressão está no *ethos* das intervenções artísticas urbanas, os artistas ocuparam e se apropriaram de espaços digitais de forma ampla e intensa na pandemia, produzindo múltiplas espacialidades tanto físicas (nas ruas) quanto no espaço informacional (ciberespaço), sendo este um ponto também decisivo na escolha do método etnográfico aplicado a ambientes digitais.

Débora Leitão e Laura Gomes (2018, p. 41), ao proporem uma discussão metodológica sobre pesquisa em ambientes digitais, apontam para “três sensibilidades etnográficas diferentes – perambulações, acompanhamentos e

imersões –, considerando o tipo de presença em campo e as estratégias adotadas”. Tecendo ligações entre esses três termos e algumas figuras para melhor elucidação, ao abordarem o termo “perambulações”, as autoras trazem a figura do flâneur para as plataformas digitais ao percorrermos por fluxos informacionais compostos por *hashtags*, mensagens, *links* e imagens. Quanto ao termo “acompanhamentos” as autoras trazem a figura do *stalker*, sujeito que persegue rastros e perfis em redes sociais e outros espaços digitais. Quanto à “imersão”, as autoras abordam a busca contemporânea por “outros espaços” que autorizam “certas práticas e formas de prazeres” fora do alcance das “vidas *off-line*” dos usuários (p. 60).

Nesses processos etnográficos digitais supracitados pelas autoras Leitão e Gomes (2018, p. 63), faz-se importante o diário de campo para “registro de impressões, sensações e experiências que não podem ser plenamente acessadas apenas através de recursos como *printscreen*”, ou seja, “do congelamento do fluxo discursivo e imagético”.

Neste cenário pandêmico, a intensificação do uso de Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) se propagou nas mais diversas dimensões de nossas vidas profissionais e pessoais frente ao isolamento social imposto pela pandemia para tentar conter a transmissão e o contágio do vírus. Robert Kozinets (2014), um dos precursores da aplicação do método etnográfico em ambientes digitais, afirma que nossos mundos sociais estão se digitalizando com centenas de “milhões de pessoas interagindo por meio das muitas comunidades online e suas ciberculturas associadas. Para manterem-se atuais, nossos métodos de pesquisa devem acompanhar essa realidade” (p. 9).

As interfaces entre vida real e vida digital se amálgama ainda mais ao percebermos que, mesmo quando nos relacionamos “em grupos presenciais, a tela brilhante do aparelho celular e a presença das plataformas de redes sociais digitais não abandonam os indivíduos” (SANTOS, R. 2022, p. 874).

Neste cenário, as intervenções artísticas visuais urbanas passaram a ser intensamente veiculadas em Redes Sociais e plataformas digitais pelos (as) artistas urbanos (as) em seus perfis de redes sociais. Esta pesquisa, que antes da pandemia se apropriava apenas do método etnográfico urbano, precisou se adequar ao espaço e tempo social por meio da etnografia aplicada também a espaços digitais, que foi

um importante instrumento para adentrar e explorar o campo de forma digital, identificar interlocutores e acompanhar ações de intervenções artísticas visuais urbanas na Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte (RMVPLN).

Este método possui flexibilidade e abertura para apropriações por outras áreas do conhecimento, como por exemplo, a “antropologia, sociologia e estudos culturais” (KOZINETS, 2014, p. 10). A “etnografia é, em sua essência, uma abordagem altamente adaptativa às condições que encontra” (HINE, 2015, p. 5). A importância deste método se ampara sobre a impossibilidade em se compreender muitas das “facetas mais importantes da vida social e cultural sem incorporar a internet e as comunicações mediadas por computador em seus estudos” (p. 10 – 11). A etnografia aplicada a ambientes digitais

utiliza comunicações mediadas por computador como fonte de dados para chegar à compreensão e à representação etnográfica de um fenômeno cultural na Internet. Sua abordagem é adaptada para estudar fóruns, grupos de notícias, blogs, redes sociais etc. (SILVA, 2015, p. 339).

Pela tela de *smartphone* e *notebook*, pode ser acompanhado, simultaneamente e paradoxalmente, o que ocorria de “fora e de longe” e “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002, p. 11) dentre artistas e coletivos que encontraram no espaço digital formas de promover palestras, mostras, festivais, leilões, *lives* e ações em *sites* e redes sociais. Mesmo fisicamente distante dos (as) artistas, era possível acompanhá-los de perto em processos criativos e artísticos, seus sucessos e insucessos, resultados e interações. Em outras palavras, “é na dinâmica dos sujeitos que a rede social efetivamente se constrói” (SANTOS, R., 2022, p. 878).

De acordo com o crítico de arte José Teixeira Coelho Netto (2015, p. 12), os *smartphones*, uma das principais ferramentas da etnografia digital, “estão mudando o modo pelo qual as pessoas se relacionam entre si e com o mundo ao redor, o mundo da informação e da comunicação e o mundo das coisas”, sendo “apenas um dos componentes de uma vasta reforma da cultura humana iniciada nas cavernas, que não se interrompeu nunca e apenas se acelera” (p. 13).

Uma potencialidade importante a ser abordada nesse tipo de etnografia aplicada é o do acesso e captura do olhar dos (as) artistas acerca dos próprios

processos, bem como as músicas incluídas nas postagens, as narrativas contidas nas legendas e as pessoas que têm os perfis marcados decorrente de parcerias e colaborações. Christine Hine (2015, p. 3) endossa que “onde as comunicações mediadas são uma parte significativa do que as pessoas fazem”, deveria “ser evidente que o etnógrafo precisa participar dessas comunicações mediadas juntamente com quaisquer interações face a face que possam ocorrer”, tomando nota e registrando tudo o que circula entre os participantes. A etnografia da/na internet implica em desafios para “desenvolver formas de conduzir estudos etnográficos que abracem tudo o que a comunicação mediada oferece” (p. 5).

A etnografia aplicada a espaços digitais também vai ao encontro da “midialização das culturas urbanas”, expressão cunhada por Walter Prigge (2002, p. 55), que nos mostra que os padrões de produção e assimilação cultural contemporânea se difundiram no “espaço digital da mídia”, dissolvendo a “domesticação moderna das culturas” e migrando de seus locais habituais como teatros, galerias de arte e livros, por exemplo. Apesar do autor demonstrar preocupação com a possibilidade de desvalorização da função simbólica integradora de elementos urbanos (rua, praça, quadras...) e do estímulo à tendência de privatização dos eventos culturais originalmente públicos frente à midialização, as “interligações criativas entre a mídia digital “privada” e o espaço “público” urbano” podem permitir o “aproveitamento produtivo dos processos de midialização de ação global na cultura urbana local” (PRIGGE, 2002, p. 56).

Na visão de Débora Leitão e Laura Gomes (2018, p. 43):

O paralelo entre plataformas digitais e cidades justifica-se, assim, em primeiro lugar, não apenas pelo caráter técnico de artefato que ambas possuem, mas também porque permite investigar as primeiras, a partir dos respectivos gêneros de vida que engendram, e que inevitavelmente passam a se apresentar como “naturais” para aqueles que nelas habitam/frequentam.

Compreender a “*internet* para além de um repositório de links e o reconhecimento de sua produção artística” é um fator determinante (BEIGUELMAN, 2020, p. 22). Essa compreensão perpassa pela diversidade, flexibilidade e heterogeneidade da internet, exigindo do (a) pesquisador (a) uma “resposta metodológica adaptativa” para “nos permitir explorar as texturas da vida social que

resultam quando as pessoas combinam experiências *online* e *offline* de forma complexa e imprevisível” (HINE, 2015, p. 13).

Esta forma de aplicação do método etnográfico vem sendo considerado uma “alternativa viável em termos de pesquisa” (NOVELI, 2010, p. 110) e, mais do que isso, “a etnografia tradicional e a netnografia podem unir-se na busca de resultados, uma vez que a realidade contemporânea” (MENEZES, 2021, p. 38) “pode ser considerada um *continuum* do *off-line* para o *online* ou vice-versa.” (NOVELI, 2010, p. 110). Outra definição da etnografia aplicada a ambientes digitais é tomada por Corrêa e Rozados (2017, p. 1) como uma

ferramenta metodológica que amplia as possibilidades oferecidas pela etnografia tradicional ao permitir o estudo de objetos, fenômenos e culturas que emergem constantemente no ciberespaço a partir do desenvolvimento e da apropriação social das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). O método netnográfico adapta técnicas, procedimentos e padrões metodológicos tradicionalmente empregados na etnografia para o estudo de culturas e comunidades emergentes na Internet (CORRÊA; ROZADOS, 2017, p. 1).

Os procedimentos iniciais da pesquisa etnográfica digital ocorreram em julho de 2020 com a identificação pela busca nas redes sociais de artistas urbanos (as); espaços e coletivos; e festivais dos municípios no recorte espacial das cidades de Jacareí e São José dos Campos. A aplicação da etnografia aplicada a ambientes digitais envolve o estabelecimento de parâmetros quantitativos e qualitativos a partir de um levantamento de dados que visa uma dimensão descritiva dos processos ligados às intervenções artísticas visuais urbanas valeparaibanas. Neste caso, a identificação dos (as) artistas, espaços e coletivos e festivais foi realizada a partir das redes sociais *Instagram* e *Facebook* com os seguintes parâmetros:

1) Artistas: a) nome do (a) artista; b) endereço do perfil; c) em qual rede social foi localizado (a); d) número de seguidores na data da identificação; e) cidade ou região à qual o (a) artista se vincula; f) o (s) tipo (s) de intervenção que desenvolve; g) gênero e; h) observação da netnógrafa.

2) Espaços e coletivos: a) nome do espaço e/ou coletivo; b) endereço do perfil; c) em qual rede social foi localizado; d) número de seguidores na data da

identificação; e) cidade ou região à qual o espaço e/ou coletivo se vincula; f) finalidade do espaço e/ou coletivo e; g) observação da netnógrafa.

3) Eventos e Festivais: a) nome do evento ou festival; b) endereço do perfil; c) em qual rede social foi localizado; d) número de seguidores na data da identificação; e) cidade ou região à qual o evento ou festival se vincula; f) periodicidade (se é contínuo ou possui data específica a ser realizado e g) observação da netnógrafa.

A amostragem aplicada na pesquisa etnográfica foi a não-probabilística intencional que selecionou artistas; espaços e coletivos e; eventos e festivais que desenvolvem ou estão diretamente envolvidos com intervenções artísticas visuais urbanas. A seleção ocorre a partir de “conhecimentos prévios a respeito dos elementos da população. Nesses casos o pesquisador julga que os elementos selecionados possuem características típicas representativas” relevantes (BRITO, 2016, p. 46).

No caso da etnografia aplicada a ambientes digitais, a amostragem do tipo bola de neve (ou *snowball*) foi aplicada a partir da identificação de artistas urbanos (as) durante a coleta de dados nas redes sociais. Esta identificação se dava por meio da lista de seguidores e da marcação de endereços de perfis realizada por artistas em *stories* ou publicações, ampliando a composição de participantes na amostra (BRITO, 2016). A etnografia digital viabilizou os primeiros contatos com os participantes desta pesquisa que acabou por refletir em uma facilitação na incursão etnográfica urbana. Nesse percurso, a construção de redes relacionais foi fundamental para a produção de dados e obtenção de informações que engendram o objeto de estudo.

As coletas de dados e interlocuções desta pesquisa envolve 22 artistas que possuem ligações diretas e/ou indiretas com o campo das intervenções artísticas visuais urbanas na RMVPLN. Destes artistas, 13 são do sexo masculino e 09 são do sexo feminino.

Todos os dados coletados nesta pesquisa foram organizados em planilhas Excel® que viabilizaram a realização das análises. A seleção e coleta de dados etnográfica digital envolvem interações com a comunidade/grupo/participante

estudado e participação (passiva ou ativa) em eventos e transmissões ao vivo, download de arquivos de textos e/ou gráficos, capturas de tela, transcrições de entrevistas online e as notas de campo reflexivas, em uma versão acabada da pesquisa (KOZINETS, 2014; SILVA, 2015). Os espaços digitais foram utilizados também para venda de ilustrações, quadros e outros itens artísticos como uma forma de obtenção de renda.

Após a identificação destes (as) artistas, coletivos e eventos, ocorreu a **coleta bruta** de dados por meio da etnografia, que produziu um acervo de 825 imagens¹⁹ de *stories*, publicações e vídeos divulgados no *Instagram* e *Facebook*. A coleta bruta ocorre por meio da ferramenta de captura de tela (*printscreen*) e visa obter o maior número de informações relativas à postagem e que, neste processo, podem ocorrer duplicações, inconsistências e coletas de informações desnecessárias e/ou irrelevantes para a análise. Para a realização de uma análise de dados eficiente e aderente ao objeto de pesquisa, foi necessário realizar uma filtragem dos dados brutos coletados. Neste processo de filtragem, duplicações, inconsistências e informações desnecessárias e/ou irrelevantes foram descartadas para produzir um **acervo consolidado** de imagens, que contém 568 imagens categorizadas e analisadas quantitativamente e qualitativamente.

Os dados foram majoritariamente coletados na rede social *Instagram* (563 registros), seguido da rede social *Facebook* (04 registros) e de site (01 registro). O período de coleta das imagens se estendeu de outubro de 2020 a junho de 2021. Cada imagem coletada recebeu um número de identificação e foram categorizadas nos seguintes parâmetros:

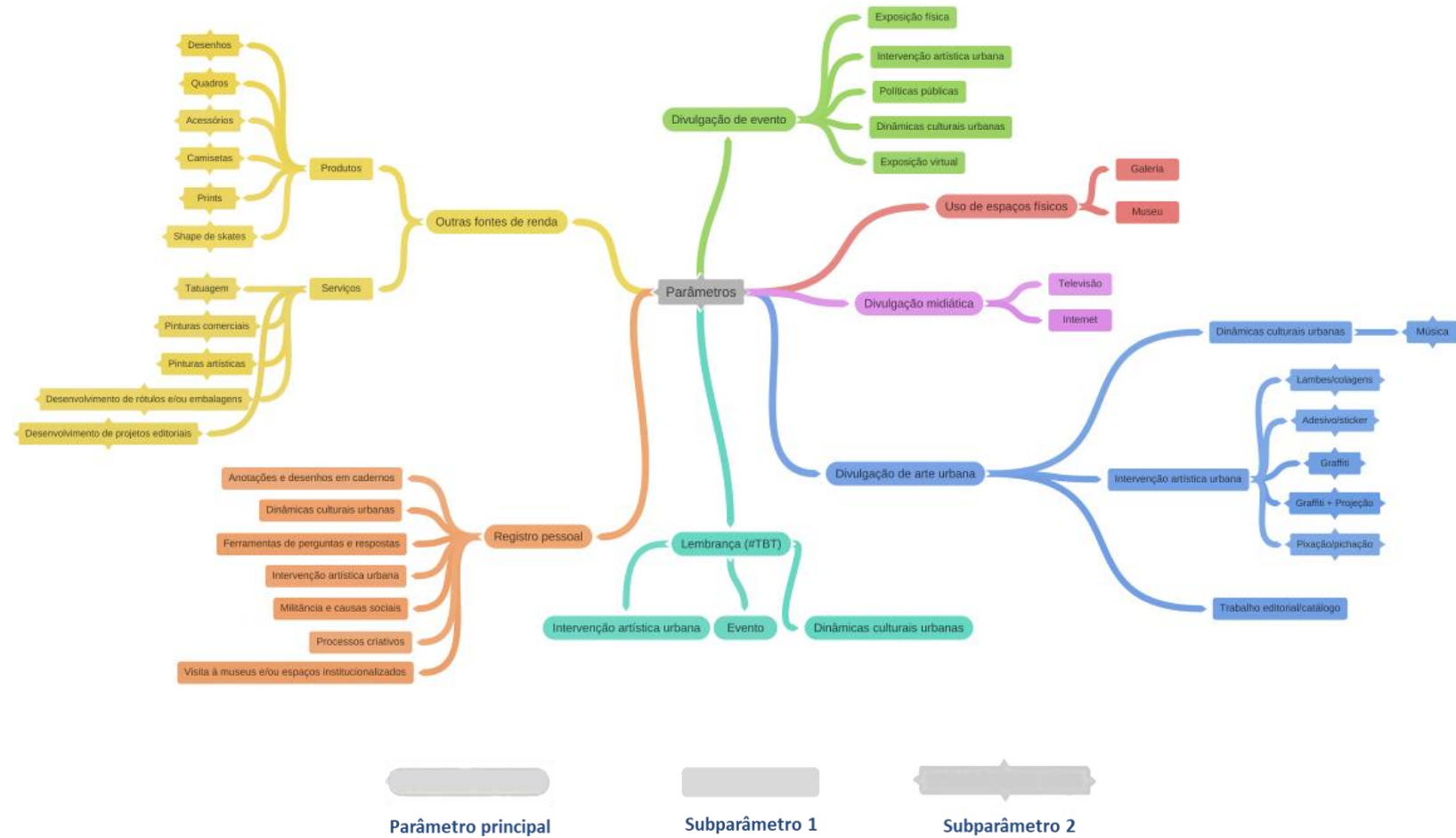
a) rede social em que foi coletada; b) tipo de postagem (publicação, *stories* ou vídeo); c) data da postagem; d) cidade indicada na postagem; e) local específico na cidade em que foi realizada a postagem; f) artista que realizou a postagem; g) identificação do gênero (para artistas), do coletivo, do *crew* ou do museu/galeria; h) parâmetro principal (objetivo da postagem); i) detalhamento do parâmetro principal (sub-parâmetro 1); j) detalhamento do sub-parâmetro 1; k) Artistas e pessoas

¹⁹ A coleta das imagens ocorreu por meio de *print screen* (captura de tela). Ressalta-se que em nenhum momento da pesquisa ocorrerá a divulgação das imagens sem o consentimento dos (as) artistas urbanos (as).

marcados na postagem e/ou colaborações; l) localização dos (as) artistas e pessoas marcados na postagem; m) texto da postagem e; n) observações da netnógrafa.

Os parâmetros descritos nos itens i), j) e k) supracitados podem ser visualizados em um mapa mental desenvolvido a partir dos dados coletados na pesquisa etnográfica aplicada a espaços digitais (Figura 13).

Figura 13 – Mapa mental com parâmetros gerais da análise etnográfica digital



Fonte: A autora (2021)

Ao todo são 07 parâmetros principais (1 - Divulgação de arte urbana; 2 – Outras fontes de renda; 3 – Registro pessoal; 4 – Divulgação de evento; 5 – Lembrança (#TBT); 6 – Divulgação midiática e; 7 – Uso de espaços físicos). Para alguns destes 07 parâmetros podem existir até dois níveis de subparâmetros, conforme detalhamento no Quadro 6:

Quadro 6 – Detalhamento dos subparâmetros da análise etnográfica digital

PARÂMETRO PRINCIPAL	SUBPARÂMETRO 1	SUBPARÂMETRO 2
DIVULGAÇÃO DE ARTE URBANA	Intervenção artística urbana	<i>Graffiti</i>
		Graffiti + Projeção
		Pixação/pichação
		Adesivo/ <i>sticker</i>
	Lambes/colagens	
	Dinâmicas culturais urbanas	Música
	Trabalho editorial/catálogo	-
OUTRAS FONTES DE RENDA	Produtos	Desenhos
		Quadros
		Acessórios
		Camisetas
		<i>Prints</i>
		<i>Shapes de skates</i>
	Serviços	Tatuagem
		Pinturas comerciais
		Pinturas artísticas
		Desenvolvimento de rótulos e/ou embalagens
	Desenvolvimento de projetos editoriais	
REGISTRO PESSOAL	Anotações e desenhos em cadernos	-
	Dinâmicas culturais urbanas	-
	Ferramentas de perguntas e respostas	-
	Intervenção artística urbana	-
	Militância e causas sociais	-
	Processos criativos	-
	Visitas à museus e/ou espaços institucionalizados	-
	Exposição física	-
DIVULGAÇÃO DE EVENTO	Exposição digital	-
	Intervenção artística urbana	-
	Políticas públicas	-
	Dinâmicas culturais urbanas	-
LEMBRANÇA (#TBT)	Intervenção artística urbana	-
	Evento	-
	Dinâmicas culturais urbanas	-
DIVULGAÇÃO MIDIÁTICA	Internet	-
	Televisão	-

USO DE ESPAÇOS FÍSICOS	Galeria	-
	Museu	-

Fonte: A autora (2021)

Ocorreu também a participação e interação em eventos e transmissões ao vivo, que vêm sendo amplamente realizados durante a pandemia de COVID-19 para divulgar e promover a arte urbana e o movimento hip-hop nos locais estudados. Estes eventos foram transmitidos pelo *YouTube* e *Facebook* (também conhecidos como *lives*), em que foi possível acompanhar três eventos sob os seguintes parâmetros (Apêndice A):

a) Título do evento ou festival; b) Data e horário de realização; c) Arte do evento; d) A(s) plataforma(s) digital (is) utilizada (s) para divulgação e transmissão; e) Link da transmissão; f) Promotor (es); g) Média de público no evento ou total de visualizações; h) Total de curtidas na página de divulgação e/ou transmissão; i) Os participantes do evento ou festival; j) Descrição do evento na plataforma digital de divulgação; k) Apoio e patrocínio para realização do evento ou festival (público e/ou privado); l) As narrativas do público nos comentários na plataforma de transmissão e; m) Observações e anotações da netnógrafa.

A transmissão de eventos ao longo do isolamento social devido à pandemia de COVID-19 foi uma importante estratégia “para preencher a lacuna deixada pela suspensão dos shows, peças de teatro e filmes nas salas de cinema”, em que as *lives* se tornaram também o “palco” preferencial de debates, no esforço que fazem instituições culturais, galerias e universidades para ficar em contato com o público. São indiscutivelmente um dos fenômenos da quarentena” (BEIGUELMAN, 2020, p. 19).

Os eventos *online* etnografados foram o *Breaking 90* (realizado dia 28 de fevereiro de 2021 das 14h às 19h) e o *Hip-hop na quebrada – Volume 7* (realizado dia 14 de fevereiro de 2021 das 14h às 22h). Ao todo foram, aproximadamente, 11 horas de transmissão e de intensa integração das dinâmicas culturais urbanas em ambos os eventos.

Portanto, os (as) artistas de intervenções artísticas urbanas e *hip-hop* transportaram com intensidade as dinâmicas que ocorrem nas ruas para os espaços digitais e digitais durante a pandemia de COVID-19, possibilitando que a etnografia aplicada a ambientes digitais se tornasse um importante instrumento de imersão nestes espaços. Diversas ações centradas nas dinâmicas culturais urbanas, sobretudo envolvendo intervenções artísticas visuais, que ocorreram nos anos de 2020, 2021 e 2022 foram etnografadas e serão apresentadas ao longo da Seção 4 dessa tese.

2.3 Cartografias Sociais

A produção de cartografias sociais foi desenvolvida com base nas análises dos dados obtidos por meio da pesquisa etnográfica e da aplicação da ferramenta de mapas falados como forma de espacializar graficamente e visualmente redes, práticas e resistências. Cartografias²⁰ são representações gráficas de territórios e atuam como instrumento de conhecimento, organização e interpretação não somente de realidades físicas, mas também de aspectos sociais, econômicos, históricos, culturais e psicológicos.

A produção de mapas integra “lutas simbólicas envolvidas no processo de produção cultural da paisagem e de seus elementos materiais” (ACSELRAD, 2010, p. 5), mas não deve perder de vista as “tramas territoriais subjacentes às práticas de mapeamento” constituídas “pelos diferentes meios de produção social dos territórios e suas relações constitutivas – por apropriação direta, por instrumentos legais, por projeções identitárias, por mapas e outros meios representacionais” (p. 10). O domínio cartográfico une “vontade científica e afirmação política” ao representar disputas simbólicas e políticas por meio de imagens gráficas do território (p. 12).

De acordo com Mascarello, Santos e Barbosa (2018, p. 126), “a cartografia social se apresenta como um instrumento de luta que busca fortalecer os processos de resistências nos territórios”, se constituindo como instrumentos de poder e contra

²⁰ As contracartografias, embora sejam uma forma de cartografia social praticada por ativistas e artistas, não serão enfocadas nessa tese. As contracartografias permitem a abordagem de aspectos visíveis e invisíveis em mapas/cartografias a partir de abordagens críticas e contrahegemônicas.

hegemonia, indo ao encontro da matriz conceitual alicerçada sobre os conceitos de direito à cidade e de cidadinidade.

Rolland Paulston (1996, p. 15) define a cartografia social como “a arte e a ciência de mapear formas de ver”. Mapas, redes, percursos, trajetos, itinerários, espacialidade e inventário são umas das unidades analíticas associadas ao ato de cartografar como forma de traduzir os espaços em representações gráficas. As cartografias podem retratar espaços históricos, componentes socioeconômicos (serviços, infraestrutura, habitação, renda, etc.), demonstrar uma evolução dos espaços em diferentes contextos, com abrangências diferenciadas e múltiplas relações espaço-tempo (NUNES, 2016).

Nesse ponto, há um entrelaçamento entre normas urbanísticas e os fazeres da cartografia. De forma, geral, cartografar envolve a concepção, o desenvolvimento, usos e estudos dos mapas. Cartografar o espaço urbano é um artifício de representação “da materialidade do território do fenômeno analisado, cuja finalidade é a busca pelo entendimento acerca de como o fenômeno se apropria e se plasma na paisagem da cidade” (BISSOLI, 2011, p. 74).

As cartografias sociais produzidas nesta pesquisa foram viabilizadas pelo recurso de mapas falados a fim de cartografar experiências de artistas urbanos (as) valeparaibanos visando um melhor entendimento das questões que orbitam em torno da cidadinidade destes (as) artistas e como suas práticas pautam reivindicações de direito à cidade.

O mapa falado é uma técnica de mapeamento que pressupõe a participação dos participantes da pesquisa e que visa um (re) conhecimento do território em que estão inseridos por meio da promoção do diálogo e do resgate de acontecimentos e histórias ligadas ao objeto de estudo e ao recorte espacial da pesquisa (FERNANDES, 2016). Dessa forma, foi possível especializar os dados fornecidos pelos (as) artistas de intervenção artística visual urbana por meio das entrevistas semi-estruturadas.

As dimensões socioterritoriais foram atreladas às práticas intervencionistas artísticas urbanas à medida que os artistas indicavam geograficamente: a) onde foi feita a primeira intervenção; b) onde foi feita a intervenção mais recente; c) onde

está a intervenção que possui maior ligação afetiva/emocional; d) em quais cidades já realizou intervenções (escalas regional, estadual, nacional e/ou internacional); e) onde foi realizada a intervenção que mais lhe trouxe riscos; e f) onde está localizada a intervenção que mais teve envolvimento da comunidade durante a realização.

As respectivas respostas dos (as) artistas urbanos foram registradas por meio de entrevista semi-estruturada e, após a coleta e parametrização desses dados, foram utilizados os *softwares Quantun Gis (QGIS)* e o *ArcGIS* para elaboração das cartografias.

2.4 Análise de Conteúdo em Bardin

Os dados coletados por meio da etnografia foram analisados pelo “conjunto de técnicas de análise de comunicações” que é a análise de conteúdo, tomando como principal referência a autora Laurence Bardin (2016, p. 20), que afirma que a análise de conteúdo “não se trata de um instrumento”, mas sim de um único instrumento “marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações” (p. 20).

A análise de conteúdo possui *a priori* dois objetivos: o de ‘superar incertezas’ acerca da validade da visão do (a) pesquisador (a) sobre os fatos e o de ‘enriquecer leituras’ sobre mensagens e significações que emergem ao longo da pesquisa. Além desses objetivos, esse conjunto de técnicas possui duas funções que podem coexistir de maneiras complementares: a “função heurística”, que “enriquece a tentativa exploratória e aumenta a propensão para a descoberta” e a função de “administração de prova”, em que “questões” ou “afirmações provisórias” podem ser sistematicamente verificadas para que sejam confirmadas ou não (BARDIN, 2016, p.18)

A importância da aplicação da análise de conteúdo em uma pesquisa que tem como um dos enfoques apreender e analisar narrativas por Direito à Cidade e Cidadinidade a partir do Vale do Paraíba Paulista reside no empirismo do método que não perde de vista a “necessidade de descobrir, de adivinhar, de ir além das aparências” (BARDIN, 2016, p. 18). A análise de conteúdo pode ser realizada tanto

de um conteúdo escrito quanto oral, icônico (sinais, grafismo, imagens, fotografias, filmes, etc.) ou de outros códigos semióticos (como música, comportamentos, espaços, códigos olfativos, etc.). Laurence Bardin (2016, p. 26) define a análise de conteúdo como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas dessas mensagens). Pertencem, pois, ao domínio da análise de conteúdo todas as iniciativas que, a partir de um conjunto de técnicas parciais mas complementares, consistam na explicitação e sistematização do conteúdo das mensagens e da expressão desse conteúdo.

A análise de conteúdo dessa pesquisa (BARDIN, 2016) consistiu nas fases de:

a) organização e categorização da análise: os dados textuais e imagéticos coletados na etnografia digital e as respostas obtidas por meio das entrevistas semi-estruturadas realizadas remotamente e por meio da aplicação de formulário foram organizados e sistematizados. Houve também a organização dos registros fotográficos realizados;

b) Exploração do material: foi realizado o mapeamento de categorias e, posteriormente, a observação da recorrência de categorias e análises quantitativas e qualitativas das recorrências;

c) Tratamento dos resultados: as narrativas dos (as) artistas serão entrecruzadas com os conceitos e teorias dessa tese para a realização de interpretações, inferências e conclusões.

As seis técnicas da análise de conteúdo envolvem: a) a análise categorial; b) a análise de avaliação; c) a análise da enunciação; d) a análise proposicional do discurso; e) a análise da expressão; e f) a análise das relações. Nessa pesquisa, ao longo do texto, são utilizadas as técnicas de análise categorial, análise da expressão e a análise das relações.

A análise de conteúdo apoia-se em diferentes formas de comunicação realizadas por um emissor (pessoa que produz a mensagem a ser analisada), por

um receptor da mensagem, pela própria mensagem/conteúdo e pelo meio por onde a mensagem foi publicada/propagada (BARDIN, 2016). Em uma pesquisa como essa que utiliza o método etnográfico em espaços físicos e digitais, os meios de propagação da mensagem são digitais e físicos não de maneira dicotômica, mas intrinsecamente ligados. No meio digital eram divulgadas fotos realizadas nos espaços da cidade, e os espaços da cidade muitas vezes eram suporte de divulgação digital.

Ainda sobre o contexto dessa pesquisa, a análise de conteúdo é permeada por uma série de gírias, termos e linguagens dos (as) artistas ligados às intervenções artísticas que se transforma a todo o momento e que demandou um acompanhamento constante por parte da pesquisadora para que não se percam informações importantes. Outro ponto que deve ser destacado quanto à análise de conteúdo dessa pesquisa tange ao fato de que não somente as linguagens faladas e escritas compuseram as análises. As linguagens imagéticas estabelecidas pelos *graffitis*, pelas pich (x) ações, pelos adesivos, pelas colagens e diversas formas e suportes de artes também passam pela análise de conteúdo.

Portanto, o conjunto de técnicas da análise de conteúdo de Bardin (2016) foi escolhida nessa pesquisa por permitir flexibilidade analítica e situacional frente aos contextos das dinâmicas culturais urbanas das intervenções artísticas visuais a partir do Vale do Paraíba paulista.

Os dados obtidos por meio da entrevista semi-estruturada foram inseridos na tese nos formatos cartográfico, textual e na forma de gráficos ao longo da seção 4 intitulada *Narrativas das Intervenções Artísticas Visuais Urbanas*.

2.5 Caracterizando os espaços da pesquisa

A etnografia e a cartografia social partiram das cidades de Jacareí e São José dos Campos, ambas situadas na sub-região 1 da Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte (RMVPLN) do estado de São Paulo. Conforme apontado por Cunha, Silva e Becceneri (2019, p. 18), essa Região “é formada por praias e ladeada por relevos escarpados, que vão se interiorizando no território e se ligam a vastos quilômetros de mares de morros, finalizando em um profundo vale”. É nesta

diversidade de paisagens que as cidades valeparaibanas se constroem, com área urbana composta por “múltiplos espaços e vocações, que vão da concentração das fábricas e institutos tecnológicos até a concentração dos trabalhadores rurais e artesões localizados no chamado fundo do Vale”. Dos 39 municípios que compõe a RMVPLN, em 2010, 18 deles “registravam grau de urbanização superior a 90%” (p. 20).

A RMVPLN está situada entre duas metrópoles brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro), tem uma área de 16.258 km² e “foi elevada à categoria de metrópole pelo Projeto de Lei Complementar nº 1.166, de 09 de janeiro de 2012” (CUNHA; SILVA; BECCENERI, 2019, p. 18). Situada no Cone Leste do Estado de São Paulo, na região Sudeste do país, o Vale do Paraíba conta com 39 municípios, sendo eles (em ordem alfabética):

Aparecida, Arapeí, Areias, Bananal, Caçapava, Cachoeira Paulista, Campos do Jordão, Canas, Caraguatatuba, Cruzeiro, Cunha, Guaratinguetá, Igaratá, Ilhabela, Jacareí, Jambuí, Lagoinha, Lavrinhas, Lorena, Monteiro Lobato, Natividade da Serra, Paraibuna, Pindamonhangaba, Piquete, Potim, Queluz, Redenção da Serra, Roseira, Santa Branca, Santo Antônio do Pinhal, São Bento do Sapucaí, São José do Barreiro, São José dos Campos, São Luís do Paraitinga, São Sebastião, Silveiras, Taubaté, Tremembé e Ubatuba.

O uso do termo ‘a partir’ das cidades de São José dos Campos e Jacareí é fundante nesta pesquisa, pois constitui-se como um ponto de partida para acompanhar os fluxos e percursos dos (as) artistas pelo território.

A região “tem em sua delimitação múltiplas especializações, que vão desde um eixo urbano industrial diversificado até as áreas de especializações turísticas, como o circuito das águas, Mantiqueira e Litoral” (CUNHA; SILVA; BECCENERI, 2019, p. 19). Outro ponto a ser destacado tange a circulação por meio das conexões por caminhos terrestres e estradas entre os municípios que “têm sido um elemento matriz e consolidador da organização do espaço local e de sua dimensão produtiva” que marcam “o eixo de desenvolvimento local” (p. 20). Os fluxos migratórios que merecem destaque são os de Jacareí para São José dos Campos, de Taubaté para Tremembé, de Taubaté para Pindamonhangaba, de Aparecida para Potim e de

Guaratinguetá para Lorena” (p. 28). Os autores Cunha, Silva e Becceneri (2019, p. 20) destacam também que:

O “dinamismo demográfico, econômico e urbano regional é acompanhado pelo aprofundamento da heterogeneidade entre os espaços locais, sendo que alguns são marcados pelo subdesenvolvimento, fruto de sistemas técnicos diferenciados que nem mesmo as políticas públicas de desenvolvimento regional foram capazes de suprimir”.

Especificamente sobre os municípios que são ponto de partida dessa pesquisa, o município de Jacareí possui 464,272 km² de área territorial e população estimada em 237.119 pessoas, enquanto o município de São José dos Campos possui 1.099,409 km² de área territorial e população estimada em 737.310 pessoas (IBGE, 2021a; 2021b). Jacareí e São José dos Campos são cidades situadas na área conurbada da região do Vale do Paraíba, “entre os municípios localizados nos principais eixos viários – Via Dutra –, sobretudo entre Jacareí e Taubaté”. Nestes municípios, assim como nas cidades de Taubaté e Aparecida, “a taxa de urbanização tem índices mais altos (entre 94% e 99%, em 2020)”. Destaca-se em São José dos Campos e Jacareí a forte presença de indústria e do “polo industrial e tecnológico de relevância nacional em São José dos Campos” (FIPE, 2022, p. 70).

A densidade demográfica, “medida útil para indicar os “caminhos” da distribuição da população no território”, nesses municípios e conforme dados de 2010, é de “291 habitantes por hectare”, sendo que os “municípios localizados ao longo da Rodovia Presidente Dutra” apresentaram “alta densidade demográfica” (CUNHA; SILVA; BECCENERI, 2019, p. 30).

As cidades são limítrofes e ambas possuem leis municipais recentes e vigentes que versam sobre cultura e/ou intervenções artísticas urbanas conforme apontado em artigo publicado pela autora da tese (DOMINGOS; SILVA; ZANETTI, 2021) (Quadro 7).

Quadro 7 – Descrição das leis sobre cultura e/ou intervenções artísticas urbanas na Sub-Região 1 da RMVPLN

MUNICÍPIO	IDENTIFICAÇÃO	OBJETO	ANO
JACAREÍ	a) Lei Nº 5.691, de 20 de junho de 2012	Institui o Fundo Municipal de Cultura de Jacareí – FMC e dá outras providências	2012
	b) Lei Nº 6.088, de 20 de dezembro de 2016	Institui o Plano Municipal de Cultura de Jacareí e dá outras providências	2016
SÃO JOSÉ DOS CAMPOS	c) Lei Nº 9.045, de 21 de novembro de 2013	Dispõe sobre o restauro de pintura de mobiliários urbanos, muros e fachadas de imóveis públicos e particulares, e dá providências	2013

Fonte: Domingos, Silva e Zanetti (2021, p. 47)

Das três Leis descritas no Quadro 7, duas tem como lócus o município de Jacareí e uma tem como lócus o município de São José dos Campos. Ambas as Leis do município de Jacareí (Lei Nº 5.691, de 20 de junho de 2012²¹ e Lei Nº 6.088, de 20 de dezembro de 2016²²) legislam a favor das intervenções artísticas visuais urbanas, ao passo que no município de São José dos Campos a realidade é diferente. A Lei nº 9.045, de 21 de novembro de 2013:

trata do restauro de pintura de mobiliários urbanos, muros e fachadas de imóveis públicos e particulares e dá providências, que autoriza o Poder Executivo a restaurar a pintura de muros, fachadas e mobiliários públicos ou privados sempre que houver pichação. No texto da Lei, há a diferenciação entre “pichação” e “grafitagem”, desde que a grafitagem ocorra “com a devida autorização do proprietário ou do órgão público competente, objetivando valorizar a paisagem e o ambiente urbanos e, por isso, considerados como expressão artística urbana”. O Art. 5º caracteriza como infração administrativa a grafitagem sem autorização e, no Artigo 2º determina-se que “a mão de obra a ser utilizada para pintura dos muros e fachadas será a dos adolescentes encaminhados

²¹ Na Lei Nº 5.691, de 20 de junho de 2012 que institui o Fundo Municipal de Cultura de Jacareí – FMC e dá outras providências, “o *graffiti* recebe a classificação no texto da Lei de “artes visuais”, acompanhado também da categoria artes plásticas, como: pintura, designer, escultura, gravura, objeto, instalação, performance, fotografia, desenho; artes gráficas, cinema, vídeo e multimídia. A Lei visa prestar apoio financeiro a projetos de natureza artística-cultural, estimulando, incentivando e promovendo expressões culturais no município” (DOMINGOS; SILVA; ZANETTI, 2021, p. 48).

²² Na Lei Nº 6.088, de 20 de dezembro de 2016 que institui o Plano Municipal de Cultura de Jacareí e dá outras providências, “a Lei versa especificamente sobre o *graffiti* ao “contemplar no mínimo 50 Oficinas Culturais por ano promovendo a diversidade cultural realizada por profissionais adequados até 2019”, seguindo o mesmo entendimento de diversidade cultural da Lei Nº 5.691, de 20 de junho de 2012 ao considerar o *graffiti* como artes visuais” (DOMINGOS; SILVA; ZANETTI, 2021, p. 48).

judicialmente para o programa de prestação de serviços à comunidade em cumprimento à imposição de medida socioeducativa pela Justiça” (DOMINGOS; SILVA; ZANETTI, 2021, p. 48).

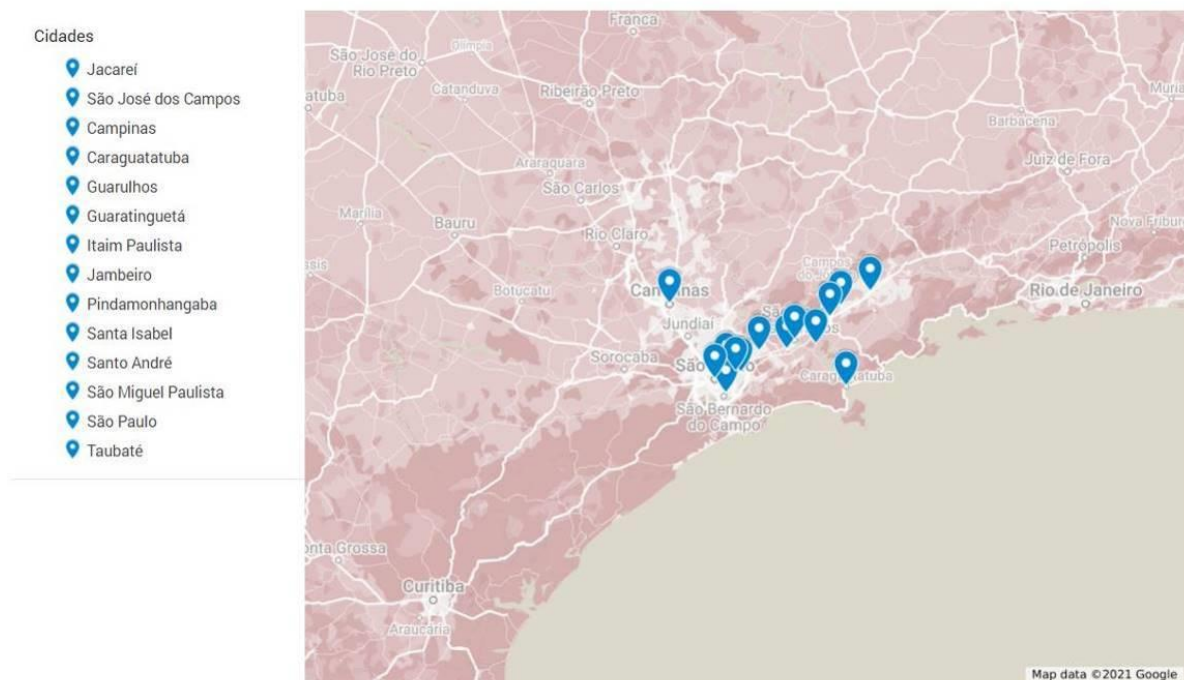
Embora existam antagonismos em relação às legislações dos municípios que engendram o ponto de partida desta pesquisa, as intervenções artísticas urbanas estão amplamente presentes em diferentes regiões das cidades estudadas.

Fatores ligados à metropolização, centralização e irradiação cultural destas cidades da RMVPLN também foram preponderantes para a escolha do ponto de partida da pesquisa.

A partir da pesquisa etnográfica aplicada a ambientes digitais foi possível observar que as parcerias e a circulação dos (as) artistas urbanos (as) ocorrem de forma intensa nestes municípios.

De acordo com as marcações geográficas realizadas pelos (as) artistas e coletada nas redes sociais *Instagram* e *Facebook* pôde-se identificar que o fluxo pelo território se concentra em 14 cidades (Figura 14). Houve também um registro geográfico internacional na cidade de Córdoba, na Argentina. Porém, a maior parte das postagens nas redes sociais, tanto nas publicações quanto nos *stories*, não continha a localização (277 ocorrências) devido ao fato de que a marcação da localização associa os (as) artistas às intervenções que, por muitas vezes, são realizadas sem as devidas autorizações e, conforme supracitado, as legislações ainda são endurecidas e restritivas em relação às intervenções artísticas visuais urbanas.

Figura 14 – Fluxo dos (as) artistas urbanos (as) pelo território



Fonte: A autora (2021)

A partir das marcações geográficas realizadas pelos (as) artistas urbanos (as) foi possível constatar as diversas interfaces das dinâmicas culturais nas dimensões da prática (*skate + graffiti*, cultura popular caipira + *graffiti*, *rap + graffiti*, por exemplo) e da circulação (pela ocupação de espaços físicos e digitais).

A pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UNIVAP e recebeu o CAAE n.: 29110220.7.0000.5503. Uma vez que o estudo aconteceu em plena pandemia de COVID-19, os (as) oito artistas participantes participaram da entrevista de maneira não-presencial (alguns (mas) optaram pela realização da entrevista por meio chamada de vídeo via *Google Meet* (síncrono) e outros (as) optaram por responder questionário via *Google Forms*). Os (as) participantes assinaram o TCLE antes da realização das entrevistas e da resposta aos questionários. As entrevistas que ocorreram por meio de chamada de vídeo não foram gravadas. Ao todo, participaram seis (06) homens e duas (02) mulheres com média de idade entre 20 e 40 anos.

A técnica amostral utilizada foi a bola de neve (*snowball*). Para garantir a confidencialidade dos participantes, foi dada uma nomeação a cada um (a) dos (as)

participantes com a Letra “P”, seguida da ordem de concessão de entrevista: P1, P2, P3...

E o que “é o Vale” do Paraíba, enunciado que abre o título dessa tese, para os artistas participantes das entrevistas semi-estruturadas? A partir das falas dos (as) artistas foi possível identificar um espectro de percepções, laços identitários e afetivos que cada um (a) deles (as) possui com o território valeparaibano.

A primeira artista a participar da entrevista (P1) relatou que o Vale é um dos lugares que ela pode crescer, estudar e construir sua carreira, atribuindo um sentido de pertencimento ao território valeparaibano embora tenha nascido em uma cidade do Nordeste do país.

O segundo artista participante (P2) destacou a originalidade nas obras dos (as) artistas que nascem e ou moram no Vale do Paraíba. Para ele, o Vale é um lugar onde:

os artistas carregam em seus trabalhos uma certa originalidade estética. Talvez pelo fato de vivenciarmos uma atmosfera descolada das grandes capitais, onde a arte urbana é vinculada em um primeiro momento.

O terceiro artista que participou da pesquisa (P3) disse: “o Vale do Paraíba representa muito pra mim. Minha origem, minha história vêm daqui em primeiro lugar, e estamos fazendo história nesse momento”. O quarto artista participante da entrevista (P4) destacou a conexão das intervenções artísticas visuais urbanas às demais dinâmicas culturais como o *hip-hop* ao afirmar que:

O Vale do Paraíba representa o meu berço, minhas origens. Acredito que a cidade de São José dos Campos, assim como o Vale do Paraíba, fabricam artistas incríveis que estão sendo pouco vistos. O Vale tem suas características próprias, como a dedicação intensa e uma presença forte dentro do *hip-hop*. Quem nasce aqui no Vale entende o que eu digo, trazemos nossa arte de uma maneira diferente, sutil, porém deixando claro o que viemos mostrar. É como dizem por ai, tem alguma coisa diferente na água daqui.

O quinto artista participante da pesquisa (P5) trouxe em sua fala aspectos sociopolíticos e culturais ligados ao Vale do Paraíba, destacando que é:

Um espaço onde acontecem muitas coisas interessantes, bastante cultura e pessoas legais, porém com muita repressão e conservadorismo, falta de apoio e estrutura nas cidades em geral, com exceção de São José dos Campos, que possui uma estrutura pública e incentivo à cultura como a Fundação Cultural, que não existe em outras cidades.

A sexta artista participante da pesquisa (P6) disse fez um paralelo entre o Vale do Paraíba e a cidade de São Paulo, suscitando também questões ligadas ao gênero e à burocracia, ponderando que o Vale é o:

Meu berço, meu aconchego, o lugar onde eu me sinto bem, onde está a minha família. Apesar de adorar a cidade de São Paulo eu me sinto melhor aqui, mais acolhida, mais à vontade. Mas ainda acho que, artisticamente falando, temos que melhorar muito na questão de quantidade de intervenções. É tão bonito quando a gente tá andando em São Paulo e tá lá né, várias empenas, no Minhocão, por exemplo, pra onde você olha tem diversidade de estilos. O público, as pessoas entendem isso melhor. Aqui eu sinto que o pessoal ainda não tem conhecimento. Por mais que tenha grafiteiros, o pessoal da arte de rua, ainda é muito pouco. As vielas poderiam ser livres para as pessoas fazerem arte, sem tanta burocracia. Tem meninas novas que querem começar a pintar e não sabem onde pintar, onde fazer. Estamos trabalhando para isso.

O sétimo artista que participou da entrevista (P7) destacou as diferentes dimensões que compõe a representatividade do Vale do Paraíba: “o Vale representa a cultura tanto na arte como na gastronomia, no folclore no artesanato, nas histórias etc”. O Vale, para o oitavo artista participante (P8), têm o sentido de lar:

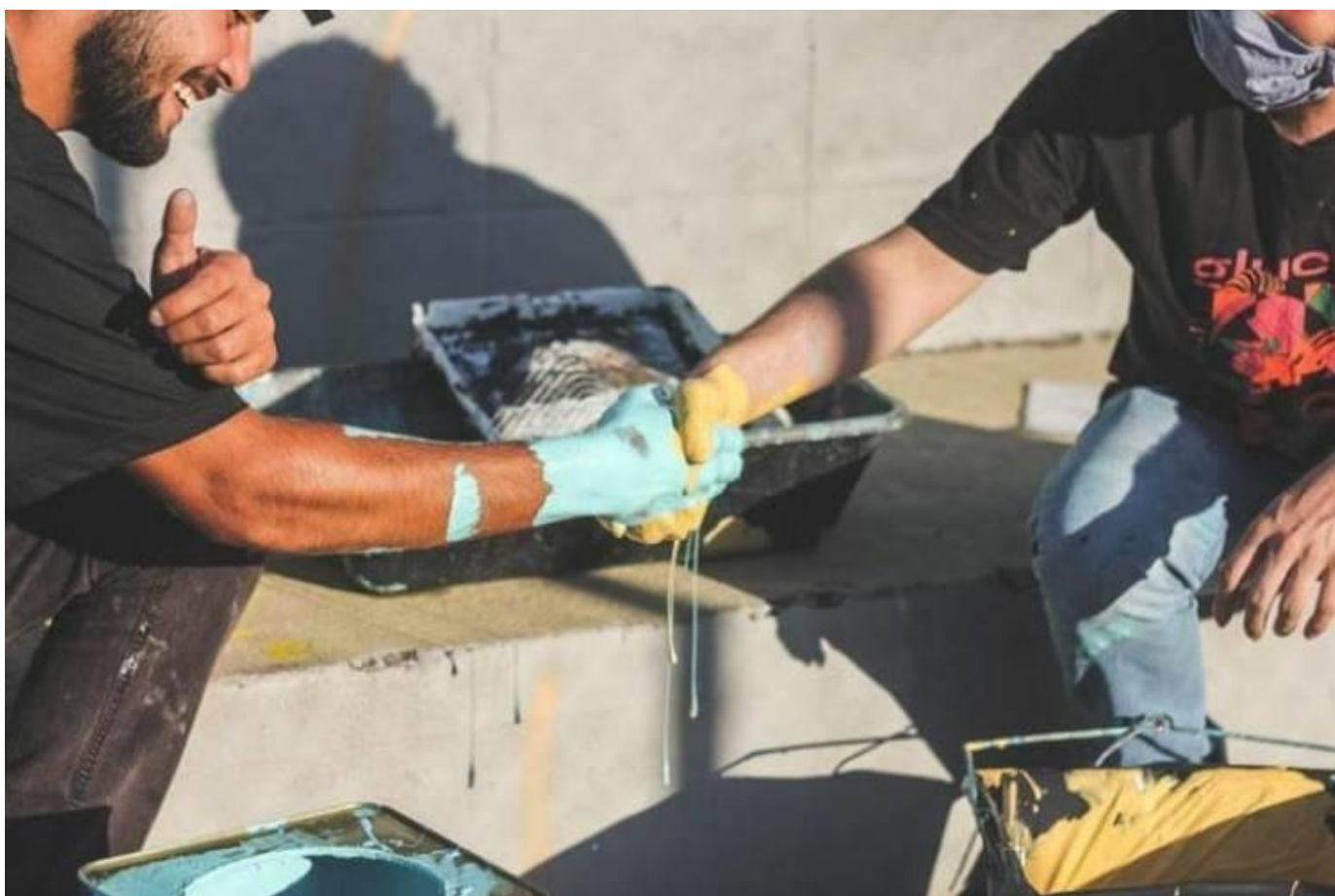
Vale do Paraíba é a minha casa! E casa é uma extensão da gente. Como o próprio caipira paulistano, e muitos são do Vale do Paraíba, tem essa coisa da construção da casa. Ele mede a casa com ‘braça’, ‘palmo’... e são as medidas dele, é o corpo dele (...) então casa é a extensão do corpo de quem vive. E o Vale do Paraíba para mim é isso, é uma extensão minha, é uma extensão nossa, é uma extensão das pessoas que vivem aqui. É a nossa casa. Quando a gente fala sobre o Vale, eu estou falando também de você, do meu vizinho, estou falando de mim, estou falando dos meus iguais. É algo que é nosso. A gente tem um jeito de falar, tem o ‘r’ que a gente puxa, tem as comidas daqui... e isso pra mim é lindo porque classifica, transforma a gente num povo, numa cultura (...) somos desse imenso lugar que é abraçado pelo Rio Paraíba.

Os aspectos de lar, casa, acolhimento, arte e cultura permeiam as narrativas e representações sociais dos (as) artistas ao serem perguntados sobre o Vale do Paraíba. As conexões entre os (as) artistas urbanos (as) e o território valeparaibano ficam evidenciados não somente nas narrativas sobre as percepções, mas também nas temáticas das intervenções artísticas visuais a serem apresentadas na seção seguinte da tese.

S

ecção 3

Narrativas das intervenções artísticas visuais urbanas



Registro etnográfico dos artistas Tubão e Omata (2021)

3.1 Dinâmicas culturais urbanas à base de tinta

3.1.1 Interfaces das dinâmicas culturais urbanas

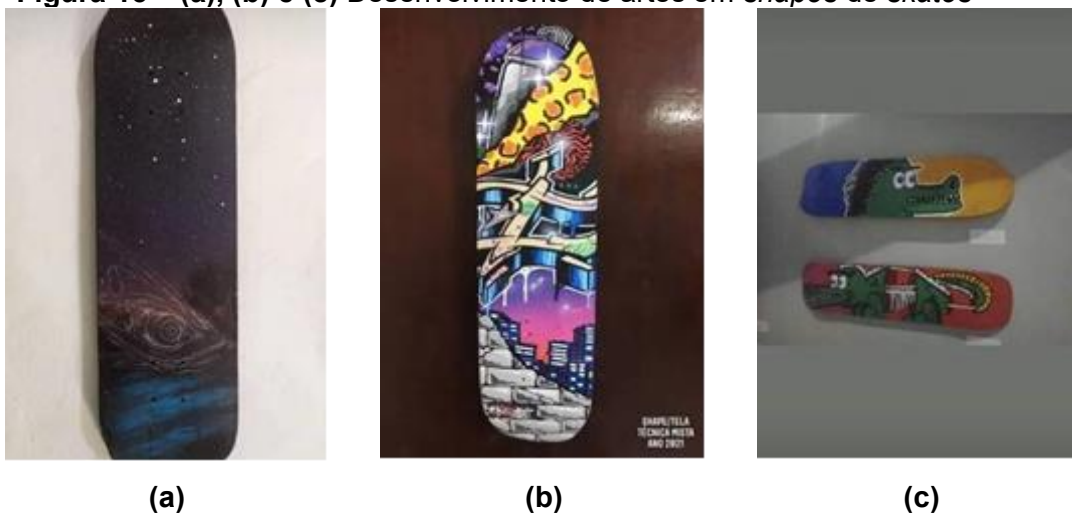
Os principais resultados parciais das pesquisas etnográficas a partir das cidades de Jacareí e São José dos Campos apontam que as práticas ligadas às intervenções artísticas visuais urbanas possuem múltiplas interfaces e interações entre si. As dinâmicas culturais urbanas envolvem, além das intervenções artísticas visuais urbanas, o *skate*, os *slams* e saraus, o teatro, a música (hip-hop, rap, funk e samba), o *streetwear*, os esportes (basquete e *le parkour*), festas (como o carnaval), artes circenses e outras expressões que compõe o tecido cultural das cidades.

As dinâmicas culturais urbanas possuem entrelaçamentos nas formas de sociabilidade, nos estilos de vida, na constituição de territorialidades, nas mobilidades e ao possuírem componentes táticos e astúcias em comum no uso de espaços públicos. Nesta lógica está presente a constante tensão da ordem ordinária e a elaboração de circuitos com pontos em comum que constituem redes que desvelam uma cidade em constante apropriação.

Artistas de intervenções urbanas visuais que andam de *skate*, apoiam a cena *hip-hop* ou lançam camisetas com as suas artes (*streetwear*) e rompem com quaisquer abordagens que isolam o *graffiti* ou a pichação destas práticas. No caso da correlação entre *skate* e *graffiti*, artistas elaboram artes em *shapes* utilizando diferentes recursos no desenvolvimento da arte, como rolo de pintura, pincel, spray, serigrafia, sublimação, estêncil e/ou aplicação de seda, Figuras 15 (a), (b) e (c). Em artigo publicado (DOMINGOS; ZANETTI; SILVA, 2022, p. 220), afirmamos que:

com o *skate* no pé e o *spray* na mão, jovens cidadãos contestam exclusões produzidas pelo capital a cada manobra, a cada subversão e a cada intervenção artística visual. Dentre práticas que se situam no limiar ambivalente da autorização e da não autorização, do legal e do ilegal, da segurança e do perigo, skatistas e artistas urbanos fazem cidade, colocam em tensão a ordem existente e elaboram circuitos com pontos em comum cujas redes de relações desvelam uma cidade em constante apropriação.

Figura 15 – (a), (b) e (c) Desenvolvimento de artes em *shapes* de skates



Fonte: *Instagram* de (a) Vieira, 2022., (b) LDO, 2022 e (c) Oliveira (2022).

As interfaces entre dinâmicas culturais urbanas e as intervenções artísticas visuais emergem também na diversidade de autoidentificações dos (as) artistas participantes das entrevistas semi-estruturadas.

A primeira artista participante (P1) tem 25 anos, reside em Jacareí/SP e é natural da cidade de Macambira/SE. Graduada em *design* gráfico, a artista declarou a dificuldade em se filiar a uma única denominação/definição: “hoje me entendo como artista plástica. Mas é difícil essa denominação, principalmente quando se produz diversas linguagens”. A participante da pesquisa declarou que atou e/ou atua com colagem em geral, muralismo e *graffiti* com temáticas sobre cotidiano, cotidiano periférico e pertencimento.

Já o segundo artista (P2), que tem 35 anos e é de Jacareí/SP, se identificou como “pintor”. O participante da pesquisa possui formação em artes plásticas e começou desenvolvendo trabalhos na rua, na modalidade de pichação (por volta de 2002), na qual atua até hoje. O artista também pratica *graffiti* e tem como principais temas nas intervenções a arquitetura, geometria e identidade visual popular.

O terceiro artista (P3), que tem 32 anos e é nascido e criado em Jacareí/SP, declarou ser “um grafiteiro, um artista urbano”. O participante atua praticando *graffiti* e pichação tendo a caligrafia como principal tema das intervenções.

O quarto artista participante (P4), nascido e residente na cidade de São José dos Campos/SP, teve declaração similar à do terceiro artista, se autodenominando como “escritor de *graffiti* e artista”. O artista possui 32 anos e realiza *graffiti* com temáticas centradas em “letras, itens que remetem a rua, composição de cores e personagens cartonados”.

“Grafiteiro e artista plástico”, o quinto artista a participar da entrevista (P5) é nascido em Taubaté/SP, o quinto participante tem 26 anos e é “amante da cultura em todas as suas formas, em especial a cultura de rua”. Com temática abstrata, atua nas modalidades artísticas urbanas de “*graffiti*, pichação/pixação, colagens de adesivos, colagens artísticas, lambe-lambe e *tag*”.

Identificando-se como “arteira”, autoidentificação divertida e concomitantemente subversiva, a sexta participante (P6) é natural de São José dos Campos/SP e é formada em *design* de mídia digital e foi na cidade de São Paulo onde teve o primeiro contato com o *graffiti* (prática que realiza atualmente) e a pichação. A artista também realiza artes digitais, que ela relatou ser parte inicial do processo de criação das intervenções antes de ir para o muro. Tem como principais temas filmes (principalmente terror e *dark*), jogos, cultura *pop*, música, diversidade e feminismo.

O sétimo artista (P7) tem 32 anos e se definiu como “artista grafiteiro”, apesar de transitar por modalidades artísticas urbanas. O artista iniciou na pichação em 2010 e no *graffiti* em 2014, modalidade em que atualmente pratica. Além do *graffiti*, P7 atua com pichação, colagem de adesivos e colagens artísticas tendo como principal temática o jacaré, porém gosta “de fazer os jacarés sempre com temas relacionados a brincadeiras da nossa infância, temas folclóricos”.

Já o oitavo artista participante (P8), tem 29 anos e é natural de Jacareí/SP, trouxe à tona a fluidez dessas definições, dizendo que: “depende muito do momento”, e que:

a palavra ‘artista’ o acompanha, independente do que for fazer, mas tem dias que sou muralista artista, tem dias que sou desenhista digital artista... mas gosto dessa palavra ‘artista’ porque me coloca em um lugar de visualizar o mundo da minha maneira e tentar passar para os outros.

P8 trabalha atualmente com “várias frentes da arte e da cultura”, tendo maior afinidade com as práticas de muralismo: “que traz a possibilidade do contato com a rua, com as pessoas (...) me dá a possibilidade de falar sobre o bairro mas para o bairro, junto com o bairro”. Já atuou e/ou atua na pixação, colagem de adesivos, stêncil, colagens artísticas e já participou de projeções de *videomapping*. O artista relatou que já participou de um grupo de rap, que proporcionou para ele uma conexão com a cultura urbana por meio das batalhas. Ao discutirmos sobre as múltiplas interfaces das dinâmicas culturais urbanas, o artista destacou que:

isso que a gente chama de cultura urbana é também cultura popular (...) quando a gente coloca em caixinhas a gente limita muito a possibilidade das coisas (...) o skate, o *graffiti*, é uma cultura popular, está na rua, é do povo, é do bairro, é algo que é comum (...) é da gente e pra gente.

As principais temáticas das artes do participante abrangem as relações cotidianas, com o recorte sobre bairros periféricos. Destacou que as pinturas, principalmente de murais, transformam a paisagem do lugar e precisam fazer sentido para as pessoas que convivem no local.

As múltiplas interfaces das dinâmicas culturais urbanas se refletem não somente nas autodefinições dos artistas, mas em diversas práticas. Ressalta-se a estreita ligação entre o *skate* e o *graffiti* que não se restringe somente à arte no *shape*, mas também ilustrações e tipografias que colorem também os muros e pistas de *skate*. Um exemplo está no Parque Liberdade, situado na cidade de Jacareí. Para além da correlação *skate* – *graffiti*, o Parque é a materialização das múltiplas práticas das dinâmicas culturais urbanas ao ser lócus para práticas como a pixação e pichação, colagem de lambes e adesivos (*stickers*) e assinatura de *tags*, Figuras 16 (a) e (b).

Figura 16 – *Graffiti* na pista de skate do Parque Liberdade em Jacareí/SP: (a) registro amplo da pista *half-pipe*; e (b) lateral da pista *half-pipe*



(a)

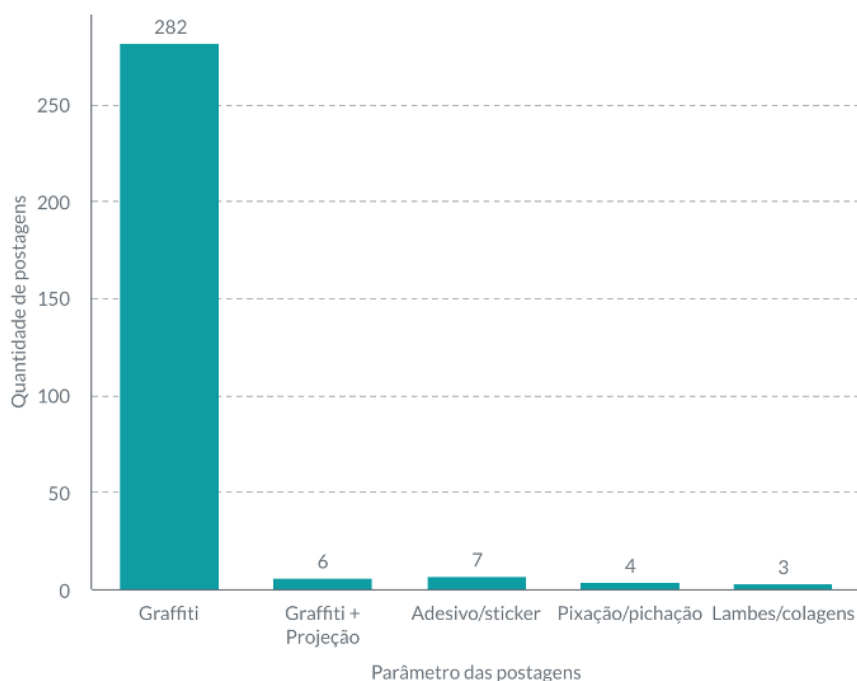
(b)

Fonte: A autora (2021)

Do acervo etnográfico digital consolidado, a maioria das postagens foram realizadas por homens, com 353 ocorrências, ao passo que as mulheres realizaram 191 postagens. Os espaços institucionais, coletivos e *crews* realizaram um total de 24 postagens, sendo estas 19 realizadas por coletivos, 03 por órgãos públicos, 01 por uma galeria e 01 por um espaço comercial.

O parâmetro etnográfico digital de *divulgação de arte urbana* (com 308 ocorrências de um total 568 imagens do acervo consolidado) apontou para uma concentração de postagens no subparâmetro de *intervenção artística urbana* (302 ocorrências), sendo estas em sua maioria relativas a postagens de *graffiti*. Outro dado importante a ser apontado é o de que apesar dos (as) artistas urbanos (as) concentrarem suas atuações no *graffiti*, muitos (as) divulgam suas atuações em outros campos das intervenções artísticas visuais como a combinação do *graffiti* com projeções (*videomapping*), com a pixação e pichação, com a colagem de lambes e de adesivos (*stickers*) (Figura 17).

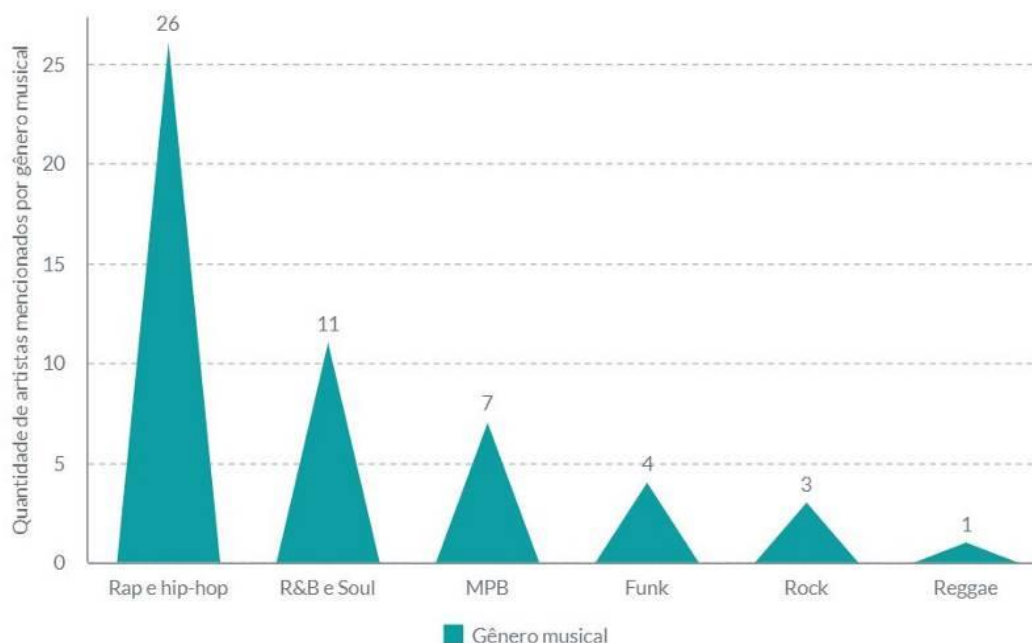
Figura 17 – Dados etnográficos digitais de divulgação de intervenções artísticas visuais urbanas



Fonte: A autora (2021)

Ainda sobre o parâmetro etnográfico digital de *divulgação de arte urbana*, os subparâmetros de *dinâmicas culturais urbanas* (03 ocorrências) e o de *dinâmicas culturais urbanas* (03 ocorrências) mostram que os (as) artistas também atuam em outras frentes como na elaboração de ilustrações para livros e atuação no campo musical.

A conexão do *hip-hop* com o *graffiti* e as intervenções artísticas visuais urbanas se desvela a partir dos dados coletados referentes às músicas escolhidas pelos (as) artistas urbanos (as) para desenvolver conteúdos em foto e/ou vídeo para publicações e *stories* nas redes sociais para divulgação de arte urbana. Foram, ao todo, utilizadas as músicas de 52 diferentes artistas e bandas que, na sua maioria, são do gênero *rap* e *hip-hop* (26 ocorrências) (Figura 18).

Figura 18 – Dados etnográficos digitais de gêneros musicais utilizados em postagens

Fonte: A autora (2021)

Outra forma de interface das dinâmicas culturais urbanas apontada nesta tese tange à circulação dos (das) artistas urbanos (as) por territórios físicos e digitais institucionais e não-institucionais, sendo eles: a) espaços públicos urbanos; b) espaços digitais (como redes sociais, suportes de webconferência e *sites*); e c) espaços institucionalizados/formais (como as galerias de arte e museus).

As interfaces das dinâmicas culturais permeiam as ações, eventos e projetos desenvolvidos pelos (as) artistas urbanos (as) valeparaibanos (as). A Figura 19 mostra as ações que foram registradas nessa pesquisa por meio de etnografia entre os anos de 2019 e 2022 (tempo de duração dessa pesquisa de doutorado), organizadas cronologicamente no formato de linha do tempo. Cada uma das ações apontadas na Figura será apresentada de maneira detalhada na sequência do texto, com registros fotográficos e relatos. Ressalta-se que os detalhamentos das ações no texto não seguirão uma linearidade cronológica devido à preferência pelo encadeamento temático dos assuntos.

As ações acompanhadas nessa pesquisa não refletem a totalidade das práticas de intervenções artísticas visuais urbanas no recorte temporal estabelecido,

porém visam elucidar ao (à) leitor (a) a efervescência do cenário valeparaibano mesmo atravessando uma situação adversa como a pandemia de COVID-19.

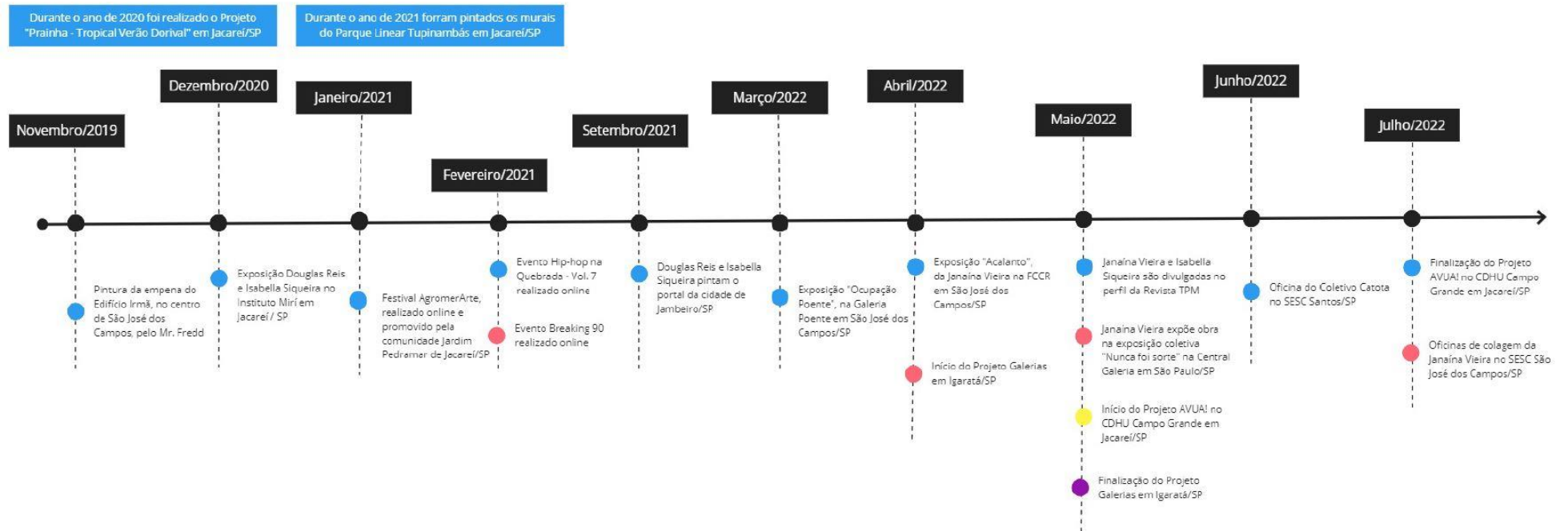
Outro ponto a ser destacado é que as ações registradas não se restringem apenas às realizadas em espaços públicos, mas também ao trânsito desses (as) artistas por espaços institucionalizados como galerias e institutos. Dessa forma, a Figura 19 situa temporalmente as principais ações etnográficas em espaços físicos e digitais dessa pesquisa:

- **Novembro/2019:** etnografia física da pintura da empena do edifício Irmã, no centro de São José dos Campos/SP pelo Mr. Fredd;
- **Ano de 2020:** etnografia física e digital da realização do projeto “Prainha – Tropical Verão Dorival” em Jacareí/SP;
- **Dezembro/2020:** etnografia física da exposição de Douglas Reis e Isabella Siqueira no Instituto Mirí em Jacareí/SP;
- **Ano de 2021:** etnografia física e digital da pintura dos murais no Parque Linear Tupinambás em Jacareí/SP;
- **Janeiro/2021:** etnografia digital do Festival AgromerArte, realizado *online* devido ao isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19 e promovido pela comunidade Jardim Pedramar em Jacareí/SP;
- **Fevereiro/2021:** etnografia digital do evento “Hip-hop na Quebrada – Vol. 7 e do evento ‘Breaking 90’, ambos realizados *online* devido ao isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19;
- **Setembro/2021:** etnografia física e digital da pintura do portal da cidade de Jambeiro/SP por Douglas Reis e Isabella Siqueira;
- **Março/2022:** etnografia física da exposição “Ocupação Poente”, realizada na Galeria Poente em São José dos Campos/SP;
- **Abril/2022:** etnografia física da exposição “Acalanto”, de Janaína Vieira na Fundação Cultural Cassiano Ricardo (FCCR) em São José dos Campos/ SP;

- etnografia digital do início do Projeto Galerias em Igaratá/SP;
- **Maió/2022:** etnografia digital da divulgação no perfil da Revista TPM das artistas Janaína Vieira e Isabella Siqueira;
 - etnografia digital da exposição da obra de Janaína Vieira na exposição coletiva “Nunca foi sorte” na Central Galeria em São Paulo/SP;
 - etnografia digital do início do Projeto AVUA! no CDHU Campo Grande em Jacareí/SP;
 - etnografia digital da finalização do Projeto Galerias em Igaratá/SP.
- **Junho/2022:** etnografia digital da oficina promovida pelo Coletivo Catota no SESC de Santos/SP;
- **Julho/2022:** etnografia digital da finalização do Projeto AVUA! no CDHU Campo Grande em Jacareí/SP;
 - etnografia física das oficinas de colagem promovida pela Janaína Vieira no SESC de São José dos Campos/SP.

Ressalta-se que algumas ações foram acompanhadas concomitantemente em espaços físicos e digitais. Outro destaque tange que as dezessete (17) ações elencadas acima e na Figura 18 foram registradas pelos artistas em seus perfis pessoais e profissionais nas redes sociais *Instagram* e *Facebook*.

Figura 19 – Linha do tempo das ações etnografadas nessa pesquisa



Fonte: A autora (2022)

Nas interfaces entre o físico e o digital, a criação das intervenções também ocorre com o uso de *softwares* durante o processo criativo e escolha de cores, por exemplo. O uso de projetores (*data show*) nos locais das intervenções também é uma prática comum que precede a tinta na parede e servem como base para a composição dos traços e contornos, Figuras 20 (a) e (b).

Figura 20 – Uso de projeção como auxiliar ao desenvolvimento de *graffiti*: (a) durante intervenção em mural de uma escola; e (b) durante uma intervenção em ambiente fechado



(a)

(b)

Fonte: (a) Perfil do *Instagram* de Tubaa0 (2020) e (b) Perfil do *Instagram* da Siqueira (2022).

Como “nem sempre o suporte dos artistas de *graffiti* é a rua” (LASSALA, 2017, p. 38), os (as) artistas urbanos (as) valeparaibanos (as) também transitam e ocupam espaços institucionalizados e “atuam em galerias de arte, pintam telas, desenvolvem trabalhos com escultura e roupas”. Dois artistas valeparaibanos expuseram suas obras no Instituto Mirí, em Jacareí, no dia 13 de dezembro de 2020 de maneira presencial e controlada pela distribuição de ingressos devido à pandemia de COVID-19. De acordo com a página do Instituto, os artistas expuseram “uma coletânea de suas obras revelando seus processos e criações, com um acervo de mais de 30 obras pintadas no período de janeiro a dezembro de 2020, que abraçam como tema o cotidiano das cidades interioranas brasileiras e a figura da

mulher latina no mundo presente e atual”²³. A exposição contou também com a venda de *prints* e *souvenirs* de diversos tamanhos e preços.

No mês de setembro de 2021, os artistas que realizaram a exposição no Instituto Mirí pintaram o portal de entrada da cidade de Jambeiro, onde Isabella cresceu e viveu, Figuras 21 (a), (b), (c), (d) e (e). As pinturas representam um marco na paisagem urbana e retratam a cultura caipira valeparaibana e colocam em destaque as palavras “tradição” (na pintura à esquerda do portal) e “desenvolvimento” (na pintura à direita do portal). Para quem chega à cidade lê-se a saudação “Bem-vindo à Jambeiro”, e para quem deixa a cidade lê-se “Volte sempre”.

Figura 21 – Portal da cidade de Jambeiro/SP: (a) Frente do portal; (b) Verso do portal; (c) Detalhe da assinatura dos artistas; (d) Pintura à esquerda do portal e; (e) Pintura à direita do portal



(a)



(b)

²³ Disponível em: https://www.sympla.com.br/exposicao-processos-e-criacoes_1064131#info. Acesso em 25 de setembro de 2021.



(c)



(d)



(e)

Fonte: A autora (2021)

As intervenções artísticas visuais urbanas estão imersas em um contexto vasto com a participação de diversos agentes como o poder público, galeristas, outros artistas, transeuntes, consumidores e outros. Com a institucionalização das intervenções artísticas visuais urbanas, a visibilidade e o prestígio que a exposição em espaços institucionalizados traz é um atrativo aos (às) artistas urbanos (as).

O artista urbano Bruno Frederico dos Santos, mais conhecido como Mr. Fredd, também fez uso de um espaço institucionalizado para expor suas criações de forma presencial. De 19 de janeiro a 20 de fevereiro de 2021 o artista expôs pinturas em quadros na Galeria Poente, em São José dos Campos, Figuras 22 (a), (b) e (c). As três pinturas formam uma composição com ilustrações florais em diferentes cores e tonalidades que demonstram a versatilidade do artista que possui na composição geométrica suas principais obras. Após a exposição, os quadros permaneceram na reserva técnica da galeria para serem vendidos.

Figura 22 – (a), (b) e (c) Quadros do artista urbano Mr. Fredd expostos em Galeria



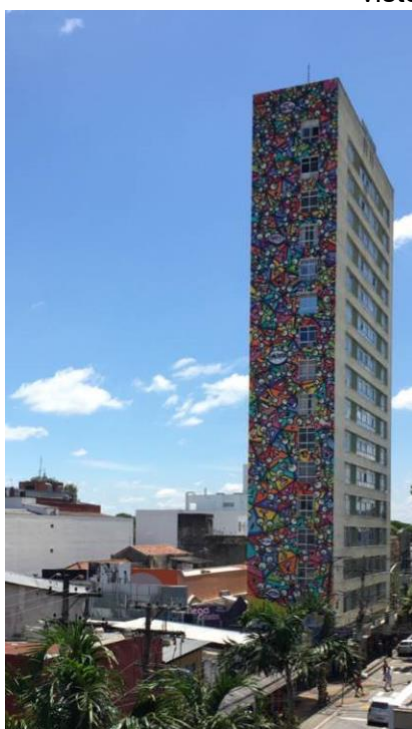
Fonte: A autora (2021)

Para além da exposição de suas artes em espaços institucionais, Mr. Fredd no ano de 2019 pintou murais de grandes dimensões em empenas de prédios de São José dos Campos, constituindo marcos na paisagem urbana por meio do projeto artístico intitulado "Galeria a Céu Aberto: O Fantástico Mundo de Mr. Fred"²⁴. As Figuras 23 (a) e (b) mostram o mural de *graffiti* desenvolvido pelo artista na empena do Edifício Irmã (um dos mais altos da cidade), localizado na esquina das ruas Rubião Júnior e Sete de Setembro, região central da cidade. Esse mural, que de acordo com o artista é o maior de São José dos Campos e um dos maiores do Vale do Paraíba, possui 45 metros de altura e 9 metros de comprimento.

²⁴ Mais informações disponíveis no link: <https://g1.globo.com/sp/vale-do-paraiba-regiao/noticia/2019/11/06/grafiteiro-pinta-painel-em-predio-antigo-no-centro-de-sao-jose-dos-campos.ghtml>. Acesso em 05 de junho de 2022.

Esse mural do Mr. Fredd está situado em uma região de intensa movimentação comercial, em frente à praça João Mendes (Praça do Sapo) e próxima à Praça Afonso Pena. Assim como o portal de entrada da cidade de Jambeiro pintado pelos artistas Douglas Reis e Isabella Siqueira supracitado, esse mural também marca a paisagem da cidade com arte e atrai visibilidade em São José dos Campos.

Figura 23 – Painel de Mr. Fredd no Edifício Irmã: (a) Mural visto do shopping; e (b) Mural visto da Praça Afonso Pena



(a)



(b)

Fonte: A autora (2019)

Outro exemplo do uso de espaços institucionais por parte dos (as) artistas valeparaibanos (as) ocorreu no Centro Cultural Clemente Gomes, uma das casas de cultura da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, em São José dos Campos, com a exposição “Acalanto” da artista Janaína Vieira. De 08 de março a 07 de abril de 2022, a mostra compôs a programação do mês da mulher na Instituição com obras criadas entre 2020 e 2022 que discorrem “sobre representatividade, protagonismo negro e pertencimento”, com o “propósito de valorizar a própria cultura afro-

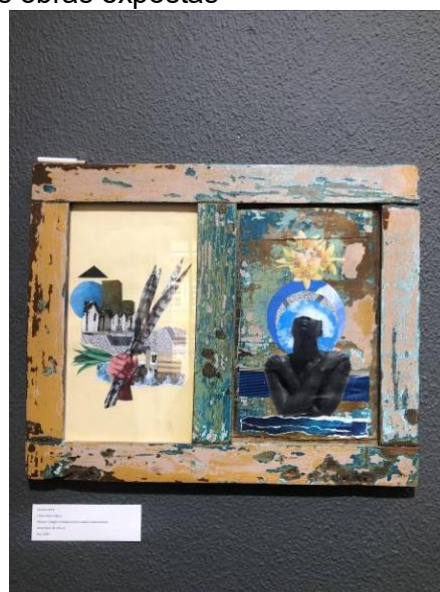
brasileira, descolonizando pensamentos e conceitos sobre a arte contemporânea”²⁵, Figuras 24 (a) e (b).

Em placa fixada na exposição, Janaína Vieira se descreve como colagista, fotógrafa e pesquisadora urbana. Introduziu a colagem em suas experimentações e pesquisas em 2016 de maneira autodidata e acredita provocar reflexões sobre o cotidiano periférico, pertencimento e visibilidade social.

Figura 24 – Exposição Acalanto, de Janaína Vieira: (a) Visão geral da exposição; e (b) Detalhe de uma das obras expostas



(a)



(b)

Fonte: A autora (2022)

As interfaces das técnicas e espaços de ação que permeia a atuação da artista Janaína Vieira são expressas também em peças como a obra “Construção” (Figura 25), desenvolvida entre 2021 e 2022 e exposta na Central Galeria (@centralgaleria no Instagram) na cidade de São Paulo entre os dias 31 de maio e 30 de julho de 2022 na exposição coletiva denominada “Nunca foi sorte”²⁶. De

²⁵ Mais informações disponíveis no link: <https://fccr.sp.gov.br/fccr/noticias/clemente-gomes-recebe-acalanto-exposicao-de-janaína-vieira>. Acesso em 18 de maio de 2022.

²⁶ De acordo com postagem no perfil da Central Galeria, a exposição coletiva “Nunca foi sorte” “explora noções de meritocracia” e, “a partir de visões e vivências do aqui-agora”, aborda “questões como a da “precariedade enquanto realidade inevitável”, do “sucesso como providência divina” e do “empreendedorismo como salvação””. “A maioria dos trabalhos são inéditos e giram em torno de ideias como precariedade, hierarquização, mercado de arte, subúrbio, *vernissage*, propaganda, meme, plano, ironia e decepção. Assumindo, assim, uma certa confusão entre artes visuais, comunicação social e cultura material no neoliberalismo”.

acordo com a artista, a obra é composta por bloquinhos de madeira, soldadinhos de plástico, cartão plástico, capa de livro, latinha, argamassa, garrafa plástica, papelão e arame, com dimensões de 31cm X 26cm X 20cm. Janaína relatou no dia 05 de julho de 2022, por meio dos *stories* no perfil pessoal do *Instagram*, o processo criativo da obra:

Foram 06 meses revisitando vivências e momentos que eu sempre quis esquecer. Foi muito difícil coloca-la no mundo. Não pela sua composição cheia de detalhes. Mas por tudo e por todes o que eu quis representar. Falar sobre assuntos urgentes, as realidades e dificuldades que vivemos no dia a dia, não é fácil. Muitas dores, indignação e descaso. Lindo demais vê-la exposta, saber que ela realmente causa as mesmas emoções e sentimentos aos visitantes. Eu vim pra isso. “Nunca foi sorte”.

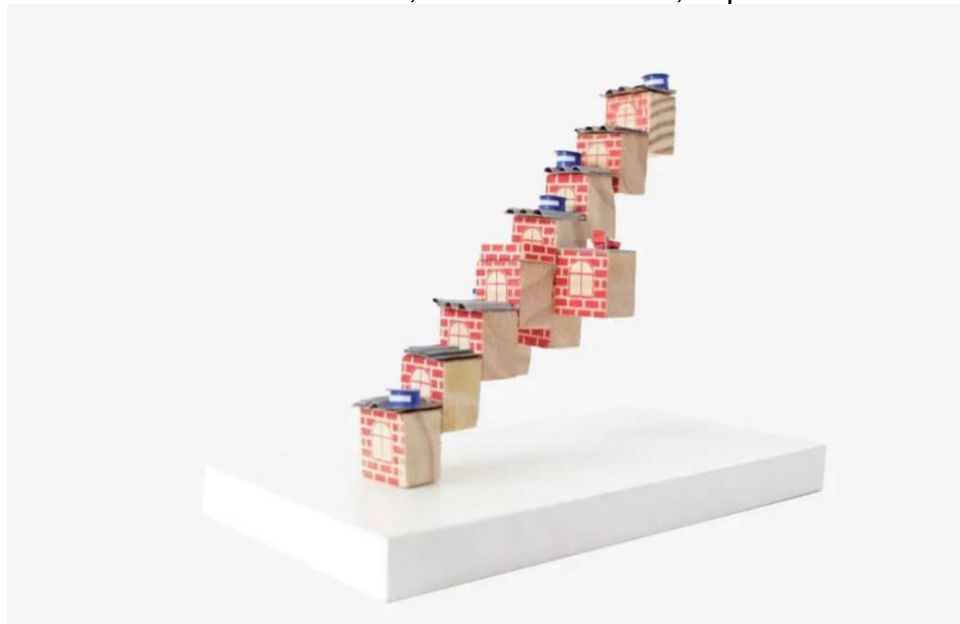
Figura 25 – Obra “Construção”, de Janaína Vieira, exposta na Central Galeria



Fonte: Perfil do Instagram da Central (2022).

Nesta mesma exposição na Central Galeria, Janaína Vieira expôs a obra intitulada “Saudosa Maloca”, composta por matérias como bloquinhos de madeira, papelão, tampa plástica, cola madeira e prego sobre compensado com dimensões de 9,5cm X 14cm X 19,5cm, Figura 26.

Figura 26 – Obra “Saudosa Maloca”, de Janaína Vieira, exposta na Central Galeria



Fonte: Perfil do Instagram da Central Galeria (2022)

A artista, em seu perfil do *Instagram*, relata que a obra “Saudosa Maloca” faz alusão “à estética da arquitetura periférica” e tece conexões entre históricas e contemporâneas envolvendo o direito à cidade e habitação:

Dois pontos importantes para o surgimento de favelas são a migração e o fim do período escravocrata, lá no século XIX. Acredito que o racismo estrutural ajudou a população pobre, majoritariamente negra, a ocupar esses espaços já que não existiam escolhas. Numa tentativa de “higienizar” centros urbanos só sobrou o morro a ser habitado, sofrendo com a superlotação e abandono governamental, com casas improvisadas, sem infraestrutura. Com o passar das décadas teve a chegada da energia elétrica e saneamento básico, mas isso ainda é o mínimo para se viver com dignidade, não escapando do desprezo. Os maiores aliados das quebradas são os centros comunitários, com a função de articular, trazer soluções e informações para a comunidade. Não posso deixar de citar sobre a solidariedade que rola em centros religiosos, eles têm um papel fundamental, que vai além da fé.

Vale destacar que em 21 de maio de 2022, as artistas valeparaibanas Janaína Vieira e Isabella Siqueira foram indicadas em publicação no *Instagram* da Revista TPM como umas das “9 mulheres da arte pra ficar de olho”, Figuras 27 (a) e (b). Essa Revista existe há 20 anos e possui circulação nacional. Ambas são ex-alunas da plataforma colaborativa de mulheres nas artes visuais intitulada “*Women*

on Walls” (@womenonwalls.co) e foram indicadas pela Marina Bortoluzzi, criadora da plataforma.

Figura 27 – Destaque na Revista TPM: (a) Publicação sobre a Janaína Vieira; e (b) Publicação sobre a Isabella Siqueira



(a)

(b)

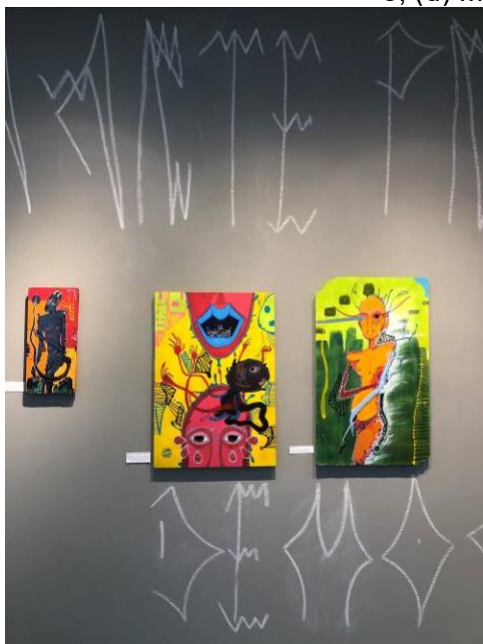
Fonte: Perfil do Instagram da Revista TPM (2022)

Também em 2022, a Galeria Poente em São José dos Campos recebeu a exposição coletiva “Ocupação Poente” (Figuras 28 (a), (b), (c) e (d)), que ocorreu de 12 de março a 13 de abril. A exposição ocupou três espaços da galeria com obras de cinco artistas que foram selecionados por meio de um edital. Os (as) artistas que participaram da exposição foram: Igor Renan (com pinturas), Gustavo Fataki (com fotografias), Lumina Pirilampus (com objetos lúdicos), Guia (com *performance* e instalação), Thaylla Barros (pinturas e mural). Conforme texto elaborado pela curadora Célia Barros e fixado na entrada da Galeria, o momento da exposição marca o que se espera ser:

o fim de uma pandemia e ninguém saiu ileso, não nos peça alegria quando ainda estamos elaborando uma irreprimível tristeza. Não nos peça clareza e objetividade quando ainda estamos em processo de elaboração de quem somos e quem podemos ser. Algo parecido

pode ser dito sobre os humores que não ingerem uma sociedade baseada no consumo, status e propriedade. Como manter a sanidade física e mental, sem arte, sem expressar tudo isso?

Figura 28 – Exposição coletiva “Ocupação Poente”: (a) Parte das pinturas de Igor Renan; (b) Parte das peças lúdicas de Lumina Pirilampus; (c) Parte das pinturas de Thaylla Barros e; (d) Mural de Thaylla Barros



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: A autora (2022)

A exposição teve entrada gratuita e foi financiada pelo Fundo Municipal de Cultura de São José dos Campos e contou com oficinas e roda de conversa com artistas. Igor Renan (Figura 28 (a)), é são-joseense e teve influência do pixo e do *graffiti* no olhar sobre as artes visuais. Lumina Pirilampus (Figura 28 (b)) também é são-joseense e é artista visual, ilustradora, pesquisadora, arte-educadora e gosta de criar diálogos entre espaços, pessoas e universos imaginários. Thaylla Barros (Figuras 28 (c) e (d)) é maranhense e reside em São José dos Campos e se apropria de várias linguagens das artes visuais. Thaylla participa do Coletivo de Mulheres na Cultura Urbana (Triluna), da Mandacaru Crew e do Grupo de Jongo Mistura da Raça²⁷.

Ainda no ano de 2022, no mês de maio, foi lançado o projeto AVUA²⁸ (@avua.art no Instagram), que é a abreviação de Artes Visuais Urbanas nas Alturas. De acordo com informações disponíveis no perfil do Instagram e no *site*, esse projeto visa promover a cultura de muralismo vertical na cidade de Jacareí por meio da revitalização de três empenas dos prédios do Residencial Bosque das Mangueiras - CDHU Campo Grande. A fase inicial do projeto contará os (as) seguintes artistas valeparaibanos (as) convidados (as) para a pintura dos murais: Duo Antúrio (formado pela dupla de artistas Isabella Siqueira e Douglas Reis), Duo De Brinks no Rolê (formado pela dupla de artistas Lumina Pirilampus e Tubão) e as artistas Janaína Vieira e Thais Nozaki.

O projeto AVUA é beneficiado pela Lei Municipal 3.648/1995 (Lei de Incentivo à Cultura) e apoiado institucionalmente pela Fundação Cultural de Jacarehy e Prefeitura Municipal de Jacareí e é incentivado pelo Cartório de Registro de Imóveis de Jacareí.

De acordo com o site, o AVUA é dividido em três fases:

Fase 1- Pesquisa e registro da memória afetiva e história do CDHU Campo Grande com os estudantes da Escola EMEF Professora Adélia Monteiro nos meses de maio e junho de 2022;

²⁷ Informações disponíveis no link: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-coletiva-ocupacao-poente>. Acesso em 18 de maio de 2022.

²⁸ Informações disponíveis no link: <https://www.avua.info/in%C3%ADcio>. Acesso em 19 de junho de 2022.

Fase 2 – Pintura dos murais com as temáticas construídas através dos resultados das pesquisas nos meses de julho e agosto de 2022;

Fase 3- Publicação impressa AVUA! Contendo processos e resultados do projeto, bem como dados da comunidade e atividades nos meses de setembro e outubro de 2022.

Foi produzido um minidocumentário²⁹ que reúne falas dos (as) artistas, moradores e todos (as) os envolvidos na ocupação artística-cultural realizada pelo AVUA durante 30 dias no CDHU Campo Grande em Jacareí.

Na fase 1, o projeto contou com um encontro na escola participante em que os estudantes foram convidados a se apresentar contando histórias sobre suas identidades e relação entre o corpo e a casa partindo do próprio corpo (físico e emocional) à sua expansão em território geográfico, como pertencimento e cultura, Figuras 29 (a) e (b).

Figura 29 (a) e (b) – Registros do desenvolvimento da primeira fase do Projeto AVUA! em Jacareí



(a)

(b)

Fonte: Perfil do Instagram do Projeto Avua! (2022)

A fase 2 contou com a pintura de murais em cinco (05) empenas no Residencial do CDHU, sendo que o mural da primeira empena foi pintado pelo Duo Antúrio³⁰, Figuras 30 (a) e (b).

²⁹ Minidocumentário do AVUA disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=hA9di_rw9al. Acesso em 12 de outubro de 2022.

³⁰ Vídeo da pintura do mural pelo Duo Antúrio disponível no link: <https://m.youtube.com/watch?v=Z5rkCtwEY0s&feature=youtu.be>. Acesso em 19 de agosto de 2022.

Figura 30 – Primeiro mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural



(a)



(b)

Fonte: Perfil do Instagram do Projeto Avua! (2022)

Os artistas utilizaram grua para que fosse possível pintar os murais com segurança em, aproximadamente, 15 metros de altura. Sobre esse primeiro mural do Projeto, os artistas relatam em publicação no perfil do Instagram do AVUA! sobre as inspirações para elaboração da arte:

Com base nos desenhos das crianças vimos que vários elementos se repetem como, por exemplo, paisagens rurais incluindo árvores, montanhas, rios e até mesmo o mar. Paisagens essas que remetem às suas antigas casas, casas de familiares, lugares que sonham visitar, incluindo o próprio território do CDHU Campo Grande. Partindo disso entendemos que as crianças do CDHU compartilham de histórias parecidas. Outro ponto que nos chamou muita atenção é que vários desenhos são sobre crianças que eles convivem diariamente, de amigos, primos e irmãos mais velhos. Pensando assim, decidimos trazer na arte pro mural o sentimento de amizade, onde essas crianças estão crescendo juntas, compartilhando ideias, sonhos e vivências.

De acordo com publicação no perfil do Instagram do AVUA!, Douglas Reis, um dos artistas valeparaibanos que compõe o Duo Antúrio, relatou no dia 24 de julho de 2022 (20º dia de realização de intervenções artísticas visuais urbanas) por meio dos *stories* no Instagram, como foi participar das ações no CDHU do bairro Campo Grande em Jacareí:

É praticamente um estado de residência artística, uma experiência de comunhão entre o bairro e nós. Aliás, fomos muito bem acolhidos por aqui. À medida que os dias foram passando percebemos as diversas camadas que existem nesse território, do descaso do poder público à força da comunidade. As crianças crescendo, brincando e sonhando, famílias se formando, os movimentos acontecendo, cada um dando seu jeito para enfrentar esse mundão.

O artista prossegue:

É a primeira vez que acontece um movimento como esse em Jacareí e em um bairro como o CDHU que, segundo os próprios moradores, “nem o Papai Noel vem aqui – nunca veio! – ele passa na avenida e não entra”. E seguiram o discurso dizendo que estão felizes com o projeto pois isso talvez ajude as pessoas de fora a perderem o preconceito com esse bairro, que é tão bonito e tão cheio de vida.

O segundo mural do Projeto AVUA!³¹ é denominado “Aqui onde eu moro” e foi desenvolvido pelo Duo De Brinks no Rolê, Figuras 31 (a) e (b) sob a seguinte reflexão/poesia:

De jardins floridos a galáxias estreladas, de viagens a casa da avó a passeios pelo mundão, do futebol com a galera a apenas parar e observar o rio em plena respiração... Ser criança é imaginar, sonhar e acreditar, onde estaremos amanhã?

³¹ Vídeo da pintura do mural pelo Duo Antúrio disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mXq8lAbCi5I>. Acesso em 22 de agosto de 2022.

Figura 31 – Segundo mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural



(a)

(b)

Fonte: Perfil do Instagram do Projeto Avua! (2022)

O terceiro mural do Projeto AVUA! foi desenvolvido pelas artistas Thaís Nozaki (@thnzk no *Instagram*) e pela Janaína Vieira, Figuras 32 (a) e (b). No perfil do Instagram do AVUA! as artistas falaram sobre as inspirações e processos criativos durante a elaboração da arte:

Foi a simplicidade do lúdico no universo infantil que trouxemos para esta arte. As crianças só querem brincar. Dessa forma, criamos elementos, a partir de palavras chaves, para os personas que já utilizamos em nossos trabalhos ou estudos aplicados, considerando também as nossas visões de mundo no que tangem a infância e a urbanidade. Assim: o Bolinho Caipira Astronauta representa todos os desenhos ligados à tecnologia, astronomia, mas também faz referência à cultura tradicional local/regional. As crianças – cumplicidade, segurança, entre outros elementos da convivência familiar e proximal, representando todos os desenhos ligados aos lugares de afeto. Assim também estão as espadas de São Jorge, encontradas nas ruas e em quintais afora. Os brinquedos, a pipa e o bicho de pau, a máscara, o nariz de palhaço, as nuvens desenhadas tal qual na infância, representam todo o universo das brincadeiras, apreciado em grande número de desenhos. Além disso, os personas estão descalços e de meia, o que sugere liberdade e aconchego, respectivamente. O cenário divide-se em azul escuro, representando

o mundo dos sonhos e o espaço com o tom terroso/rosáceo é uma menção ao lugar de pertencimento.

Figura 32 – Terceiro mural em empina de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural



(a)



(b)

Fonte: Perfil do Instagram do Projeto Avua! (2022)

O quarto mural intitulado “Mesa Posta”, do Projeto AVUA!³², foi desenvolvido pelo Duo Antúrio (segunda empina do Duo no Projeto), Figuras 33 (a) e (b). Esse mural possui ilustrações de flores e frutas como se estivessem dispostas sobre uma mesa. O artista Douglas Reis escreveu no perfil do Instagram por meio da ferramenta *storie* sobre a proposta da arte realizada na empina:

Para esse mural quisemos criar algo que soasse familiar, tanto para nós quanto para o bairro. Na medida que o projeto foi acontecendo, fomos percebendo nossas semelhanças, nossas proximidades. Assim veio a ideia de criar algo que passasse esse sentimento de “estamos bem, estamos em casa”. Trouxemos como estética do nosso trabalho, talvez uma das coisas mais comuns do cotidiano da casa brasileira – o pano de prato. Partindo desse conceito, escolhemos elementos que representam desde o próprio pano ao

³² Vídeo da pintura do mural pelas artistas Thaís Nozaki e Janaína Vieira disponível no link: <https://youtu.be/6pcTVvcqtC0>. Acesso em 30 de agosto de 2022.

bico de crochê sobre ele, pintamos coisas tão comuns e ao mesmo tempo tão importantes pro dia-a-dia como a beleza das flores e os alimentos, e foi assim que nasceu “Mesa Posta” – um nome que ganhou um significado ainda mais bonito quando uma moradora do bairro parou perto da gente e disse: “isso é sobre fartura!”. Essa frase ganhou nossos corações e essa pintura afirma, assim como já foi dito, que seja farta nossa mesa, todo dia!

Destaca-se que essas intervenções artísticas visuais urbanas em questão não possuem conotação política ou de protesto, o que potencializa a aceitação e valorização pública frente a não suscitação de debates, críticas ou problematizações sociais e políticas. A mesma valorização da arte aconteceria em *graffiti* que tem mensagens políticas de protesto? Como sabemos, a natureza do *graffiti* está ligada à subversão. No entanto, para ser aceito, parece que há uma domesticação da arte ou uma recorrência de temas do cotidiano para que o *graffiti* consiga ser aceito, de forma, digamos, disciplinada.

É possível interpretar que os (as) artistas “estejam se inserindo numa ordem discursiva institucional? Será que essa arte, dita marginal, está se normatizando?” (FERNANDES, 2018, p. 95). Apesar de presenciarmos a “força do poder econômico em abrir portas e financiar determinadas ações”, trazendo a arte urbana “para a aceitabilidade e valorização discursiva” (p. 107), precisamos levar em consideração a complexidade da ação dos (as) artistas.

Frente a essa questão complexa, proponho a seguinte resposta: a aparente inserção em uma ordem discursiva institucional ou o enquadramento normativo pode ser considerada uma tática cidadina de ocupação de espaços urbanos e institucionais. O saber do *graffiti* “estabelece poder quando invade os muros, mas também mostra sua vitória quando passa a fazer parte da paisagem urbana positivamente” (p. 107). A transgressão, desse modo, pode não estar na mensagem e/ou na ilustração do *graffiti*, mas está no ato de ocupar espaços de visibilidade na cidade. Por outro lado, o uso do *graffiti* no contexto do CDHU pode ter a intenção de atenuar as dificuldades dos moradores do local frente a questões estruturais como, por exemplo, baixa qualidade da construção das moradias e da localização afastada dos centros urbanos.

Figura 33 – Quarto mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural



(a)



(b)

Fonte: Perfil do Instagram do Projeto Avua! (2022)

O quinto e último mural do Projeto AVUA! intitulado “Chico Ganso e as Mangueiras” foi desenvolvido pelo Duo De Brinks no Rolê (segunda empena do Duo no Projeto) (Figuras 34 a e b). Esse mural possui ilustrações de uma banda composta por animais que utilizam flores ao invés de microfones. Pandeiro e violão também compõe a cena que possui fundo azul e uma lua acima.

Figura 34 – Quinto mural em empena de prédio do projeto AVUA!: (a) Registro do mural finalizado e; (b) Registro do desenvolvimento da pintura do mural



(a)



(b)

Fonte: Perfil do Instagram do Projeto Avua! (2022)

O Duo De Brinks no Rolê escreveu na legenda de uma postagem no perfil do Instagram sobre a proposta da arte realizada na empena:

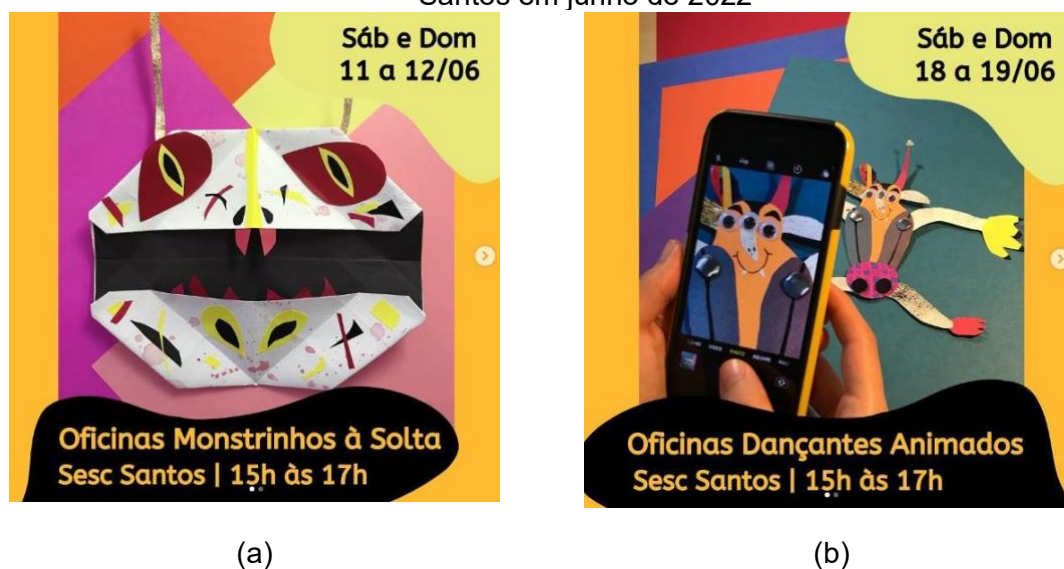
Na Arena das Árvores, “Chico Ganso e As Mangueiras” entoam cores todos os dias. No CDHU Campo Grande, bem lá no meio, tem um galo que anuncia o dia quase de hora em hora, tem galinha com pintinho e galinha d’Angola e tem Chico, o ganso conservador, vaidoso que só, denço de algumas moradoras. Tem também manga pra todo lado e não tarda que as árvores por lá, nessa época do ano, já estão madurando seus frutos.

Todos os murais possuem artes que foram baseadas na Fase 1 do Projeto que envolveu pesquisa e registro da memória afetiva dos estudantes que ali residem. As conexões entre arte e território ficam evidenciadas nos personagens,

nos objetos e propostas das artes. Nenhum dos murais desenvolvidos pelo Projeto AVUA! possui conotação sociopolítica ou de protesto, reivindicação.

Lumina Pirlampus e Tubão, do Duo De Brinks no Rolê, também são integrantes do Coletivo Catota (@coletivocatota no Instagram), que propõe oficinas com elementos lúdicos por meio de personagens (ou “monstrinhos”) desenvolvidos pelos participantes em diferentes materiais. Participam também desse coletivo os (as) artistas Daniela (@dtkoy no Instagram), Giuko (@giukoyama no Instagram) e Leonardo (@noelodran no Instagram). No mês de junho de 2022 o Coletivo realizou duas oficinas gratuitas no SESC de Santos, Figuras 35 (a) e (b).

Figura 35 (a) e (b) – Divulgação das oficinas realizadas pelo Coletivo Catota no SESC de Santos em junho de 2022



(a)

(b)

Fonte: Perfil do Instagram de Catota Coletivo (2022).

A artista Janaína Vieira também realizou oficinas com enfoque artístico no mês de julho de 2022 no âmbito do Festival de Aprender (FestA) promovido pelo SESC de São José dos Campos. Nos dias 09 e 10 a artista realizou a oficina intitulada ‘Cola Mesmo’ que visou desenvolver colagens e peças artísticas em suportes variados, e nos dias 16 e 17 promoveu a vivência intitulada ‘Mural de Colagem Colaborativo’, realizada a partir de colagem de materiais gráficos sobre um compensado usando técnicas do lambe-lambe envolvendo os (as) participantes (Figuras 36 a, b, c e d). As oficinas foram gratuitas.

A oficina do dia 16 de julho de 2022 teve duração de 03 horas com a participação de mais de 50 pessoas (contagem realizada pelo SESC de São José dos Campos). Com caráter intergeracional, participaram das atividades de colagens crianças, adultos e idosos.

Figura 36 - (a) e (b) Divulgação das oficinas realizadas pela Janaína Vieira no SESC de São José dos Campos em julho de 2022; (c) e (d) Registro da oficina de Mural de Colagem Colaborativo do dia 16 de julho de 2022



(a)

(b)



(c)



(d)

Fonte: (a) e (b) Perfil do Instagram de Sesc São José dos Campos (2022); (c) e (d) A autora (2022)

Outra ação que aconteceu em 2022 ligada às intervenções artísticas visuais urbanas na Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte foi a segunda

edição³³ do Projeto Galerias (@projeto.galerias), que teve como lócus a Comunidade do Bonsucesso, no município de Igaratá, e visa criar galerias de arte a céu aberto. Durante os dias 21 de abril e 01 de maio, artistas valeparaibanos levaram cores às fachadas e muros de residências e escolas da Comunidade (Figuras 37a, b, c, d).

A primeira edição³⁴ do Projeto ocorreu no município de Areia, no Estado da Paraíba, sob a coordenação do artista plástico Guataçara Monteiro. Os (as) artistas que desenvolveram as intervenções no município de Igaratá são: Vespa, Tubão, Lumina Pirlampus, Antony Pedroso e Natane Espíndola, Douglas Reis, Isabella Siqueira, Guilherme Mendicelli, Mateus Mats, Rafael Raico, Bruno Brito, Cibele Dias, Ju Violeta e Whilliam Mophos.

O Projeto, que teve apoio de diversos profissionais e da comunidade local, contou com uma programação com atividades lúdicas, cerimônia, show de MPB e roda de danças circulares no dia da inauguração.

³³ Documentário da segunda edição do Projeto Galerias disponível no link: <https://youtu.be/3q1hXPYsqA4>. Acesso em 19 de agosto de 2022.

³⁴ Documentário da primeira edição do Projeto Galerias disponível no link: <https://youtu.be/D5StYhbyxsw>. Acesso em 20 de junho de 2022.

Figura 37 – Registros do Projeto Galerias em Igaratá: (a) Mural em residência com a artista ao lado; (b) Mural em residência visto de uma janela; (c) Fachada de residência com as intervenções e; (d) Mural na Escola do Bairro



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: Perfil do Instagram de Projeto Galerias (2022a; 2022b; 2022c; 2022d).

Com a pandemia de COVID-19, muitos museus, espaços culturais e eventos migraram ações e estratégias para o formato digital. Porém, Gisele Beiguelman (2020, p. 21) esclarece que muitos espaços do âmbito da arte não estão preparados para a digitalização: “atropelados pela pandemia e sem conteúdo artístico e cultural criado para a web, aderiram aos únicos campos da vida on-line que conhecem: redes sociais, e-commerce e saídas de emergência apontadas para o *Google Arts Institute*” (BEIGUELMAN, 2020, p. 21). Mas mesmo diante de dificuldades estruturais

e com equipamentos, festivais de arte urbana, *graffiti* e *hip-hop* de Jacareí e São José dos Campos tiveram que migrar para o formato digital.

Um destes eventos que foram realizados de forma remota foi o Festival AgromeraArte, que sob o mote: “a web também é nosso quintal” teve a sexta edição realizada entre os dias 19 de janeiro e 18 de fevereiro de 2021, com temas e reflexões abordadas em todas as edições anteriores feitas nas ruas do bairro jacareense de Jardim Pedramar (AGROMERA ARTE, 2021a) (Figura 38a). Realizado desde 2015, o Festival contou com “rodas de conversas e *lives* de intercâmbio, que fomentam um bate-papo entre coletivos e grupos culturais” de outras regiões e que desenvolvem atividades similares, com a troca de “informações e vivências sobre meio ambiente, cultura popular, racismo estrutural, LGBTQIA+ e cultura *funk*”. As atividades presenciais do Festival, transmitidas *online*, contaram com a elaboração de murais colaborativos entre quatro artistas mulheres de Jacareí (Ivani Melo, Janaína Vieira, Luanda Soares e Drik Oliveira), exposições digitais de dois artistas (Isabella Siqueira e Douglas Reis) e um sarau (AGROMERA ARTE, 2021a). As atividades do Festival evidenciaram a integração dos elementos, termos e códigos da cultura *hip-hop* com o *graffiti* e com narrativas reivindicativas.

Figura 38 – Eventos culturais *online* em 2021: (a) 6º Festival Colaborativo AgromeraArte (Jacareí/SP); e (b) *Live Hip-hop na Quebrada* (São José dos Campos/SP)



Fonte: (a) Perfil do *Instagram* de Agromeraarte (2021b) e (b) Perfil do *Instagram* da Gabriele (2022).

Quanto aos nexos entre o AgromeraArte e Instituições públicas e privadas, o Festival é uma iniciativa do Cultura no Morro e é apoiado pela Prefeitura, pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura nº 3.648/1995, pela Fundação Cultural de Jacarehy e por uma empresa privada. O AgromeraArte:

ocupa as ruas e espaços públicos no Jardim PedraMar com atividades artísticas e culturais, que valorizam as raízes e tradições da região e geram o sentimento de pertencimento da comunidade e sua cultura emergente. Ao todo, são mais de cem atividades realizadas, com a contribuição de Coletivos Culturais de todo o Vale do Paraíba e Grande São Paulo (AGROMERA ARTE, 2021a).

O Festival foi divulgado nos espaços digitais de *site* e nas Redes Sociais *Instagram* e *Facebook*. O núcleo cultural Cultura no Morro, realizador do Festival, também demonstra forte presença nos espaços digitais, com perfis no *Facebook*, *Instagram*, *YouTube* e no *Spotify*, com o podcast intitulado “Pedracast”. O Cultura no Morro difunde cultura, educação, noções ecológicas e presta serviços de arte-cultura

em escolas por meio de oficinas, projetos culturais, assessorias, formações, palestras, vivências e intervenções. Além do AgromeraArte, o núcleo cultural promove também os eventos “Moçambique nas Escolas”, “Arte e Geração de Renda” e o “Bairro Ambiente Educativo” (CULTURA NO MORRO, 2021). De acordo com o *site* do núcleo:

As ações permeiam temas como a educação popular, desenvolvimento sustentável, direito à cidade e preservação das culturas tradicionais e emergentes. Visando cumprir com os nossos objetivos, que são a promoção da igualdade social, equidade de gênero, preservação de culturas tradicionais e emergentes, preservação do patrimônio histórico e desenvolvimento sustentável (CULTURA NO MORRO, 2021).

O evento *Hip-hop na quebrada – Volume 7* ocorreu no dia 14 de fevereiro de 2021 das 14h às 22h (Figura 38 (b)). A divulgação ocorreu por meio das plataformas do *Instagram* e *Facebook* e foi transmitido pelo *YouTube*. O total de visualizações da transmissão foi de 2.315 e 255 curtidas na *live*. O evento, que acontece tradicionalmente nas ruas, foi apresentado por Jota Jota e Davi Chaves e participaram os (as) MCs Alra Alves, Inglês, Nego Max e Síntese; os DJs Sleep e Willião; os B.BOYS e B.GIRLS Síndrome Crew e Rita Soul; os artistas de *graffiti* LDO e Loucas, Figuras 39 (a) e (b).

Figura 39 – Frames da live Hip-hop na quebrada – Volume 7: (a) enfoque no DJ; e (b) enfoque no artista urbano



(a)



(b)

Fonte: transmissão do evento no *YouTube* (2021)

O termo ‘quebrada’ presente no nome do evento é “usado para denominar os bairros pobres” das periferias das cidades e é “muito utilizado pelos jovens do hip-hop” (PEREIRA, 2010, p. 150). O autor Alexandre Barbosa Pereira (2010, p. 156) ainda traz à luz que este termo:

evoca uma identificação com o espaço da periferia, ou com a representação que estes jovens constroem deste espaço. A quebrada remete ao risco, à violência e à carência, mas também ao sentimento de pertencimento e às relações de solidariedade e companheirismo. A identificação mais ampla que muitos grupos juvenis têm estabelecido com a periferia faz com que esta, e conseqüentemente a noção de quebrada, torne-se uma categoria mais ampla que alude à força e à coragem daqueles que dela fazem parte.

Desta forma, quando ocorre o reconhecimento como moradores de bairros considerados quebradas, os (as) artistas urbanos “diminuem a distância entre eles, o que propicia contato e trocas. A periferia para eles ultrapassa a referência espacial, torna-se um modo de proceder na cidade” por meio de “referências comuns” e do domínio de códigos locais (PEREIRA, 2010, p. 157).

Na transmissão, foi ressaltado que o evento nasceu a partir da ideia de um morador do bairro Campo dos Alemães, em São José dos Campos. Houve fomento via Lei Aldir Blanc e apoio de lojas e empresas da região.

Figura 40 – Frames da live Breaking 90: (a) enfoque nos participantes de *breaking*; e (b) enfoque no artista urbano



Fonte: transmissão do evento no *YouTube de Matrero* (2022).

Em matéria divulgada no dia 03 de abril de 2022 no Jornal O Vale, produtores culturais de Jacareí falaram sobre a cultura como identidade do jacareense, destacando que o município “já é reconhecido pelos produtores culturais da cidade, e mesmo pelos munícipes, como uma cidade que possui uma “cultura viva””, ressaltando neste contexto “os eventos de cultura popular às feiras de artesãos e a arte de periferia, como a Batalha dos Trilhos, por exemplo, uma variedade de movimentos se desenvolve e envolve a população”. Na matéria, a artista Janaína Vieira explicou a “importância da cultura para um município”:

Seja o modo de viver, até mesmo de consumir, temos uma pluralidade cultural e além de valorizar essas vertentes, precisamos respeitá-las. Acredito muito no poder dos movimentos culturais e o que pode significar para as comunidades, não só como acolhimento, mas como meio de informação (O VALE, 2022).

Porém, a artista Janaína Vieira destaca que ainda que a cidade seja “muito rica culturalmente”, é preciso “perceber as novas identidades e trazer isso para perto, e eu falo diretamente sobre a arte periférica. Os editais da cidade ainda têm seus temas limitadíssimos” (O VALE, 2022). Na divulgação desta matéria na ferramenta *Stories* do Instagram, a artista relatou não se sentir pertencente a cidade em si, mas das periferias, e que as

quebradas tem esse poder de ser acolhedora, né?! Assim seja. Aos demais: não adianta ir tirar foto e gravar vídeo na quebrada, falando coisas bonitas se invisibiliza artistas que seguem na resistência (OLIVEIRA, 2022).

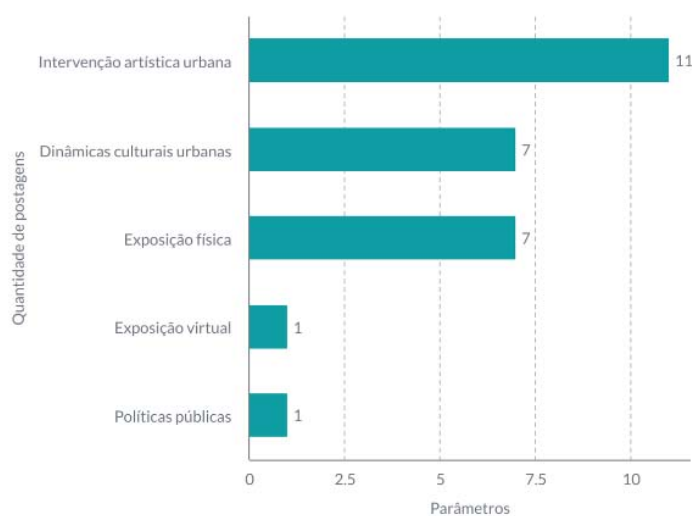
Outro evento *online* que foi etnografado foi o *Breaking 90*, que ocorreu no dia 28 de fevereiro de 2021 das 14h às 19h (Figuras 40 (a) e (b)). A divulgação ocorreu por meio das plataformas do *Instagram* e *Facebook* e foi transmitido pelo *YouTube*. A média de visualizações da transmissão foi de 64 e 96 curtidas na *live*. O evento contou com o MC Betinho Zulu; com os DJs Gugu 84 (que também é artista de intervenções artísticas visuais urbanas) e Celinho; com os B.*BOYS* e B.*GIRLS* AVD *Urban Crew*, PDF *Crew* e Cia *Fusion Funk*; com os artistas de intervenções artísticas visuais urbanas Vespa e Mr. Fred; e com a apresentação de RAP do Zona Sul MC's.

Uma característica do evento *Breaking 90* foi a intergeracionalidade que foi promovida por meio de uma roda de conversa entre veteranos e jovens nas

dinâmicas culturais urbanas. As primeiras edições deste evento aconteceram no Parque Santos Dumont (São José dos Campos) e, nesta edição, contou com o apoio da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, da Prefeitura de São José dos Campos e foi fomentado com o Edital nº 015/2020 da LAB. O MC Betinho Zulu salientou em uma de suas falas a fluidez territorial inerente às práticas das dinâmicas culturais urbanas ao afirmar que “o hip-hop não tem jurisdição. Não é de Pinda, ou SJC, ou de uma cidade específica”. Ainda neste contexto de fluidez, no evento estavam presentes artistas urbanos de diversas cidades do Vale do Paraíba.

O parâmetro etnográfico digital de *divulgação de evento* (com 27 ocorrências de um total 568 imagens do acervo consolidado) apontou para uma concentração de postagens no subparâmetro de eventos relacionados à *intervenção artística urbana* (11 ocorrências), seguido dos eventos com enfoque em *dinâmicas culturais urbanas* (07 ocorrências), *exposição física* (07 ocorrências), *exposição digital* (01 ocorrência) e os relacionados a *políticas públicas* (01 ocorrência) (Figura 41).

Figura 41 – Dados etnográficos digitais de divulgação de eventos



Fonte: A autora (2021)

Quanto ao parâmetro etnográfico digital de *divulgação midiática* de eventos e intervenções artísticas urbanas (com 09 ocorrências de um total 568 imagens do acervo consolidado), os (as) artistas concentram suas estratégias no uso da *internet* (07 ocorrências) e, em menor quantidade, no uso de *espaços televisivos* locais (02 ocorrências).

A interface entre o físico e o digital das dinâmicas culturais valeparaibanas também se materializam por meio de produções audiovisuais no formato de documentários. Um dos documentários a serem destacados é o que aborda o Coletivo PDF CREW, que realiza intervenções artísticas visuais urbanas, realizado de forma independente e que conta a trajetória do coletivo a partir de depoimentos dos integrantes. O documentário, dirigido por Ed-Mun, possui duração de 45 minutos e foi produzido entre os anos de 2015 e 2018³⁵.

Outro documentário que remonta a histórias e fazeres ligados às dinâmicas culturais urbanas é intitulado 'O interior é nós: *hip hop* de dentro pra fora de 2021', sendo este mais recente e produzido com apoio da Fundação Cassiano Ricardo, da Prefeitura São José dos Campos e com fomento da LAB³⁶. Dirigido, roteirizado e editado por Pedro Céu, o documentário possui duração de aproximadamente 09 minutos e aborda os novos talentos da cultura hip-hop que surgiram em São José dos Campos entre os anos de 2011 e 2015. As histórias contadas no documentário parte das narrativas de quatro artistas, cada qual representando um elemento do hip-hop (um MC, um B-boy, um artista de *graffiti* e um DJ).

Ainda no ano de 2021, o documentário intitulado 'Projeto Prainha - Tropical Verão Dorival (arte visual urbana na Prainha de Jacareí/SP)' foi lançado com a produção de Alan de Oliveira e apoio institucional da Fundação Cultural Jacarehy e da Prefeitura de Jacareí. A produção possui duração de aproximadamente 06 minutos e mostra o processo e o resultado da intervenção artística urbana realizada em 2020 em uma área poliesportiva conhecida como 'Prainha', Figuras 42 (a), (b), (c) e (d). A intervenção, realizada pelo Sombrero Coletivo, recebeu o apoio da Prefeitura Municipal de Jacareí, da Fundação Cultural de Jacareí e de 06 empresas locais e envolveu 15 profissionais de forma direta³⁷.

As intervenções artísticas visuais urbanas na Prainha (localizada na rua Chiquinha Schurig), assim como no Parque Linear Tupinambás, foram acompanhadas de ações de revitalização do espaço por parte da Prefeitura

³⁵ Documentário disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=4LMUItgkBA>. Acesso em 25 de setembro de 2021.

³⁶ Documentário disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=VT10geMhudk>. Acesso em 25 de setembro de 2021.

³⁷ Documentário disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=N1f4kVBYPYY>. Acesso em 25 de setembro de 2021.

Municipal como a reforma dos *playgrounds* e áreas de lazer, troca do piso, calçamento, instalação de bancos, paisagismo e iluminação (JACAREÍ, 2020).

Figura 42 – Intervenções artísticas visuais urbanas na Prainha em Jacareí: (a) visão de parte da área das arquibancadas; (b) visão de parte da área das arquibancadas; (c) pintura com o nome do projeto e ilustrações; e (d) visão de parte da área da praça



(a)



(b)



(c)



(d)

Fonte: a autora (2022)

Outra produção audiovisual de Alan de Oliveira foi lançada no ano de 2022 e é intitulada "Vale do skate - "sonhos lúcidos"". Produzido em parceria com a artista

Lumina Pirilampus, o vídeo, de acordo com a descrição, “registra o lúcido e o lúdico com experimentos de manipulação manual e digital das imagens captadas” e destaca o mural de autoria de Alan de Oliveira que mescla as técnicas de pintura e instalação de iluminação³⁸. A obra “Vale do *skate*” está instalada no Centro da Juventude da Prefeitura Municipal de São José dos Campos, Figura 43. De acordo com a descrição da obra feita pelo artista,

Vale do skate dá continuidade às pesquisas recém feitas de luzes *neon led* e animações, integradas ao processo do mural. A pintura é uma cena representando o cotidiano nas andanças de *skate* pelas cidades do Vale do Paraíba, o impulso da remada sempre a frente, que leva a descobertas e abrem caminhos por meio da conexão com o *skate* e a cidade.

Em placa fixada ao lado da obra, Alan de Oliveira (ou Tubão) se descreve como artista visual, pesquisador, skatista ativista e produtor cultural que brinca com tinta e luzes para repensar e transformar lugares. Acredita na rua como um espaço para se viver experiências sensíveis, inusitadas e democráticas.

Com profícua produção, os artistas Alan de Oliveira e Lumina Pirilampus desenvolveram no ano de 2022 outras produções gráficas, como por exemplo, um livro ilustrado³⁹ que utiliza técnicas de pintura e colagens.

³⁸ Vídeo e demais descrições disponíveis nos links: <https://www.youtube.com/watch?v=k9o2Qj-8a2o> e <https://sites.google.com/view/otubs/vale-do-skate>. Acesso em 16 de maio de 2022.

³⁹ Livro disponível no link: <https://drive.google.com/file/d/1KwiYSlxwTDJW7msblibtz7L1wJb3bXEA/view>. Acesso em 16 de maio de 2022.

Figura 43 – Mural com pintura e luz neon “Vale do skate” no Centro da Juventude



Fonte: a autora (2022)

O Centro é um espaço destinado a atividades de esporte, lazer, educação, cultura e entretenimento e, em sua infraestrutura, conta com quadras de esportes, pista de esportes radicais (*skate*, patins e BMX), biblioteca, espaço para exposições, salas de jogos e espaços verdes.

As dinâmicas culturais urbanas no Centro da Juventude de São José dos Campos estão evidenciadas não somente neste mural que entrelaça o *skate* à arte urbana, mas também em outras formas de expressão artística visual, como os *stickers* colados em uma caixa de energia pelos frequentadores do Centro (Figura 44).

Figura 44 – Stickers colados no Centro da Juventude



Fonte: a autora (2022)

Em matéria do jornal O Vale (2022), Alan Tomé, produtor cultural e membro do projeto Cultura do Morro (de Jacareí), disse que trabalha como produtor cultural na cidade há cinco anos e sempre escuta elogios de pessoas da área da cultura ao funcionamento e à produção cultural local. Alan endossa que “o papel dos munícipes e gestores culturais é de questionar periodicamente a identidade jacareense, principalmente se ela representa a totalidade dos territórios e cidadãos”, incluindo se a cultura e história contada sobre a cidade “inclui a diversidade de atores que fizeram e hoje fazem parte desta cidade ou se limita a alguns que possuíam capital e se sobressaíram perante a outros”.

Na parte final da matéria do jornal O Vale (2022), Guilherme Mendicelli, presidente da Fundação Cultural, falou sobre a importância das políticas públicas de incentivo à cultura no município:

É preciso oferecer oportunidade de fomento e valorização de nossos artistas. O poder público tem como responsabilidade oferecer oportunidades para a manutenção do fazer artístico e a valorização da cultura popular. Temos a LIC (Lei de Incentivo à Cultura), que todos os anos traz essa oportunidade de produção artística junto ao financiamento de empresas privadas.

Guilherme também destacou o lançamento de um pacote de editais para fomento aos diferentes segmentos da arte no ano de 2022, além do suporte para incentivos estaduais e federais como o ProAC, Lei Rouanet e Lei Aldir Blanc, “que alcançou durante a pandemia, mais de 170 projetos no município” (O VALE, 2022). Sobre a Lei de Incentivo à Cultura (LIC) de Jacareí, Alan Tomé, compartilhou sua opinião sobre a importância de incentivos como a LIC:

A nível municipal se trata de um dos principais mecanismos de incentivo à cultura, pois promove atividades não só aos cidadãos mas também o emprego de diversos profissionais da área e com impacto expressivo na renda dos trabalhadores locais. A lei propicia uma colaboração no incentivo cultural, envolvendo o estado como regulador e fiscalizador, sociedade civil como autora e executora e setor privado como incentivador propiciando também este compartilhamento de responsabilidade cultural entre ambos (O VALE, 2022).

A LIC, Lei Municipal nº 3.648, de 17 de maio de 1995, visa instituir incentivo fiscal para a realização de projetos culturais em Jacareí. De acordo com o Artigo 1 da Lei, “a realização de projetos culturais, a ser concedido a pessoa física ou jurídica domiciliada no Município”. Os incisos do Art. 1 pontuam que o recebimento do incentivo fiscal por parte do empreendedor de qualquer projeto cultural no Município ocorrerá por meio de “doação, patrocínio ou investimento, de certificados nominativos e intransferíveis, expedidos pelo Poder Público” mediante “valor do incentivo autorizado pelo Executivo e aprovado pela Fundação Cultural de Jacareí “José Maria de Abreu”” (JACAREÍ, 1995).

O Artigo 2 da LIC elucida as áreas que são consideradas pela Lei: “I - teatro; II - dança; III - música; IV - cinema; V - vídeo; VI - fotografia; VII - literatura; VIII - artes plásticas; IX - circo; e X – folclore”, sendo que os projetos culturais devem exibir, utilizar e circular publicamente bens, obras e produtos, bem como realizar eventos ou “outras formas de ampla divulgação cultural”, de acordo com o Artigo 4 da LIC (JACAREÍ, 1995).

A avaliação e averiguação dos projetos culturais é realizada por uma Comissão Setorial da área da cultura e, logo após, pelo Conselho de Administração da Fundação Cultural de Jacareí. A LIC viabilizou financeiramente a realização de

muitas ações de intervenções artísticas visuais urbanas narradas nesta tese e, conseqüentemente, a promoção de dinâmicas culturais urbanas que colore os espaços e reivindicam o Direito à Cidade na dimensão cultural e ampliam as possibilidades de fruição e uso da cidade pelos cidadãos.

3.1.2 Narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade

“Pintar um mural no bairro, sabe? Na rua mesmo! - Por onde as pessoas passam, por onde convivem, por onde a gente passa - É quase como abrir uma porta ou uma janela – bem no meio de uma parede. Uma janela para um diálogo, uma memória, uma ideia, uma nova possibilidade, seja de compreender aquele espaço ou de se relacionar com aquele lugar. Pintar na rua é isso – criar pontes entre as pessoas e o lugar que elas convivem.”

(Douglas Reis, 2022, ao descrever em postagem no Instagram a experiência em ter atuado no projeto AVUA!).

Os (as) artistas urbanos participantes desta pesquisa são atores fundamentais do fazer-cidade proposto pelos conceitos de Cidadinidade e Direito à Cidade na dimensão cultural, nos quais atuam na/a partir da RMVPLN e em territórios nacionais e internacionais. Narrativas imagéticas e simbólicas são construídas a todo o momento tanto de maneira efêmera quanto permanente em espaços físicos e digitais. Ressalta-se que em espaços digitais as narrativas ganham força ao passo que as barreiras geográficas e presenciais são dirimidas, amplificando o alcance de debates, divulgações e eventos.

Nas entrevistas semi-estruturadas foi perguntado aos (às) artistas participantes da pesquisa acerca da percepção sobre a ocupação cultural e as perspectivas de uso da cidade. Para a primeira participante, é uma responsabilidade:

Hoje vejo que é uma responsabilidade ocupar a cidade, principalmente com a arte, importante entender o que queremos dizer, como isso poderá ser interpretado além de sim, pensar no público que você quer atingir com aquela informação (P1, 2022).

A artista iniciou a sua trajetória na intervenção artística visual urbana em 2013, aos 16 anos e “através da fotografia urbana, que consistia em fotografar o cotidiano da cidade e suas banalidades”. A partir disso ela conheceu “a cena de arte urbana da cidade. Logo depois, a do Vale do Paraíba. Em 2016 decidi colocar essas fotografias na rua, através da técnica de lambe-lambe”.

O segundo artista participante da pesquisa ressaltou em sua narrativa a ativação cultural e as possibilidades múltiplas de experimentações que a ocupação da cidade proporciona:

Ocupar a cidade culturalmente é ativar a cidade para as pessoas. Vejo a cidade como um grande laboratório de experimentações, seja lá qual for seu campo de atuação. Nas pinturas, por exemplo, muitas vezes o trabalho em si se torna coadjuvante, quase uma desculpa para interagir e se relacionar com as pessoas (P2, 2022).

O início da trajetória na intervenção artística visual urbana de P2 ocorreu: “percorrendo a cidade. A princípio com a pichação e, em seguida com o *graffiti*, vindo pelo interesse de interagir com a cidade e sua arquitetura”. Ao ser questionado sobre se ver livre para realizar as intervenções nas cidades, o artista respondeu que: “talvez isso seja muito relativo e talvez, até um pouco contraditório”, explicando em seguida que é: “livre no sentido de transitar e ter uma autonomia sobre o que depositar sobre a parede”, mas acha “que a pintura pública precisa questionar algumas questões além. Precisa acontecer uma espécie de negociação com o ao redor”. Ressaltou que é preciso levar em consideração que “existem pessoas que vão conviver” com a intervenção realizada diariamente”.

Para o terceiro artista participante, ocupar a cidade culturalmente se entrelaça com a problemática da resistência dos cidadãos em relação à arte urbana:

É importante de mais pra mim em primeiro lugar, eu pinto na cidade porque é minha paixão é minha vida ali parece não ser mais é. Depois pensando culturalmente é importante na mesma forma, é uma cultura que a galera precisa conhecer mais e nos entender melhor sobre (P3, 2022).

A trajetória do artista nas práticas de intervenção artística visual urbana começou na escola com amigos. Mais precisamente: “na quinta série”, com 15 anos

de idade. “Lembro que economizei dinheiro que pedia pra minha mãe pra comprar bala, lanches, etc. Com meus 15 anos já fiz meu primeiro *graffiti* aqui em Jacareí na época autorizado” (P3, 2022). O artista já passou por “várias experiências nesse meio artístico urbano, fazendo diversas modalidades desde *graffiti* até a pixação”, pintando em “vários eventos grandes de *graffiti*”. Ao ser perguntado sobre se ele se vê livre para realizar intervenções artísticas visuais urbanas nas cidades ele respondeu que: “sim, somos livres. Só precisamos ter noção das coisas. Pinto em Locais na maioria abandonados, não saio rabiscando a casa dos outros” (P3, 2022).

O quarto artista participante trouxe em sua narrativa a dimensão da liberdade para realizar as intervenções artísticas visuais urbanas e do Direito à Cidade e da Cidadinidade:

Ocupar a cidade culturalmente é ser dado o direito de se fazer intervenções artísticas de todas as formas, sendo projetado uma forma dinâmica e simples de execução, tendo locais destinados a tais intervenções, sendo aceitável todas as formas de expressão. Uma articulação por parte do poder público para a correta circulação de todos os artistas da cidade. Trazendo maiores benefícios e forma de incentivar a arte como forma de expressão (P4).

Quanto ao início da trajetória do artista na intervenção artística visual urbana, ele relatou que começou no início da juventude com a pixação, em 2004. Em 2007 ele parou de fazer pixação e ficou “um tempo afastado de tudo tendo que trabalhar para ajudar em casa e também conciliando outras obrigações” (P4, 2022). Anos depois, em 2015 para 2016, retornou “aos muros com o *graffiti*, por influência de amigos e pessoas do *hip-hop* que eu conhecia e andava na época” (Idem). Desde então “nunca mais parei de mexer com *graffiti* e cada dia me aprofundo e busco me aperfeiçoar no mundo das artes” (Idem). Sobre se ele se vê livre para realizar intervenções artísticas visuais urbanas nas cidades, o artista relatou que:

A maioria das vezes sim, porém dependendo do assunto abordado e do local que será executado a intervenção, essa liberdade não será tão bem aceita. É bastante delicada essa questão quanto ao tema e local, não sei explicar porque isso acontece. Talvez algumas pessoas não suportem determinados assuntos. Mas acredito que no geral, tenho liberdade de expressão na cidade, mas isso atualmente. Antes não era tão simples assim (P4).

A dimensão do Direito à Cidade e da Cidadinidade esteve presente na narrativa do quinto artista participante, que destacou a importância da pluralidade, da inclusão social e da liberdade na ocupação cultural da cidade:

Permitir que os grupos de pessoas, principalmente os jovens possam se reunir em boas condições, ter apoio, estrutura (ou pelo menos não ser reprimido, muitas vezes massacrado pelo poder público através da polícia) ter direito ao uso aos espaços, livre de preconceitos e exclusão, ter acesso a mobilidade, e iniciativas para ocupar seu tempo e desenvolver seus potenciais. Quando não existe essa estrutura, é natural que a energia criativa seja expressada de formas caóticas, sendo um reflexo da exclusão sofrida por muitos jovens, sobretudo de bairros mais pobres (P5, 2022)

O artista relatou que iniciou sua trajetória na intervenção artística visual urbana desenhando “anime e mangá quando era criança” e depois passou a se interessar “pelas letras pixadas na rua e *graffitis*”:

Conheci alguns amigos que já desenhavam as letras e me apresentaram, foi quando inventei uma letra para meu nome, depois inventei uma sigla juntando as iniciais do meu nome para me diferenciar. Logo depois entrei na escola municipal de arte da minha cidade e tive contato com técnicas e outras formas de artes plásticas e visuais (P5, 2022).

P5 ao ser questionado sobre se ele se vê livre para realizar as intervenções nas cidades, respondeu que quando essas “intervenções artísticas” são mais “aceitáveis”, acredita que sim. Quando é algo que não se enquadra no conceito de “bonito e colorido” das pessoas, principalmente mais velhas e conservadoras, não”. A questão da relação entre a disciplinarização do *graffiti* e a aceitação pública, ponto crítico presente em diversos trechos desta tese, emerge na resposta do artista.

Para a sexta artista participante, ocupar a cidade culturalmente está ligada à espontaneidade das intervenções artísticas urbanas e a democratização no acesso à arte que as intervenções proporcionam:

Eu gosto muito de qualquer arte que esteja nas ruas porque a gente acaba impactando as pessoas que estão passando. Uma exposição em um lugar fechado, a pessoa só irá se tiver um convite, se ela souber que está tendo. Por exemplo: quando estou caminhando no Parque Vicentina Aranha e vejo que tem alguma coisa lá. Eu paro pra ver, mas não sabia que teria algo lá. Espaços existem e temos que ocupar (P6, 2022).

A artista iniciou sua trajetória na intervenção artística visual urbana na cidade de São Paulo. Lá ela trabalhava em uma agência de propaganda e, da mochila do colega de trabalho, ela “sempre ouvia um barulhinho” das latinhas de *spray*. Ao questioná-lo sobre o barulho, ele relatou ser pixador e pediu para manter sigilo sobre isso por ser ilegal. Na época, ela iniciou pichando frases. Depois a artista passou a fazer stêncil, desenvolvendo as artes em casa para colar nas ruas. Ao se mudar para São José dos Campos em 2013, teve contato com o *graffiti* e, apesar de na época já ter desenvolvido desenhos, nunca pensou em passá-los para o muro.

O sentimento de liberdade, presente na maioria das narrativas dos (as) artistas participantes, também é mencionado pelo sétimo artista participante: “Pra mim é gratificante um sentimento de liberdade”. O artista respondeu que se vê livre para realizar intervenções artísticas visuais urbanas nas cidades porque a arte do *graffiti* hoje “é vista de uma maneira bem diferente, já não é mais tão marginalizada. Hoje em dia às pessoas estão se interessando mais por cultura no meu ponto de vista”. Ele prosseguiu relatando que: “sempre que estou pintando, alguém dá uma parada pra conversar e querer saber sobre o *graffiti*, e isso é muito gratificante pra mim como artista grafiteiro” (P7, 2022).

Na perspectiva do oitavo artista participante, a ocupação cultural da cidade é uma forma de se conectar aos cidadãos e quebrar barreiras sociais impostas pelo capitalismo:

Existe uma Lei (que eu não sei se aqui em Jacareí ou no Vale do Paraíba ela é válida, mas na grande São Paulo em alguns lugares ela é) que é o Direito à Paisagem. A paisagem é também afetiva né? Você constrói ali uma memória. Pra mim, além de ser maravilhoso poder estar articulando e conversando com o bairro, com a arquitetura também do lugar, com a paisagem e com as pessoas é uma coisa que é muito séria. Eu tento sempre pensar a pesquisa, porque o desenho é a finalidade, a última etapa. A pesquisa é mais importante que tudo, ir, conhecer, saber o que está rolando, quem que mora ali, como que são essas pessoas, o que elas vão gostar, o que vai levar um questionamento pra elas também, sabe? Mas esse acessar a cidade é isso. O capitalismo tem essa coisa de fechar portas, de diminuir a gente de acordo com as classes, colocando as coisas dentro de caixas (...) Uma pessoa que tá lá no Nova Jacareí não tem os mesmos acessos que uma pessoa que está no centro, isso é errado. Eu acho que é importante a gente acessar os lugares, acessar as notícias, as coisas que estão acontecendo no centro e poder estar lá como um cidadão da cidade, não como um excluído dela. Como se existisse o centro e as margens (...) É importante quebrar esses muros, essas barreiras (P8, 2022).

P8 iniciou sua trajetória nas artes na infância, em que já gostava de desenhar. Quando estudava, tinha como referências artísticas pintores como Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Picasso e outros. A arte era:

o eurocentrismo, distante não só por ser europeu (por falar de uma coisa que não é sobre o meu dia-a-dia, que não é sobre o nosso cotidiano de bairro, de periferia, de cidade do interior). É uma coisa distante também de idade, com artistas que viveram há centenas de anos (...) não tem uma proximidade (P8, 2022).

Quando o artista começou a ir para o centro da cidade de Jacareí aos 12 anos para estudar, viu no caminho um artista jacareense pintando e queria sempre passar na mesma rua só para poder ver essa pintura: “Aquilo era como ver o Michelangelo, ver o Leonardo Da Vinci só que muito mais próximo de mim” (P8, 2022). Esse artista foi: “o personagem que simbolizou a aproximação de uma arte viva, dentro do meu cotidiano. Aí eu falei: “caramba, o cara pinta! Isso é possível! Dá pra fazer isso. Alguém vivo e falando do meu lugar” (Idem). Ao ver o exemplo desse artista, ele também viu nas artes a possibilidade de trabalhar.

Ao ser questionado sobre se ele se vê livre para realizar intervenções artísticas visuais nas cidades, disse que “atualmente a arte urbana vêm passando por um processo de aceitação social” (P8, 2022), e relatou que essa aceitação se materializa em ações recentes, como nas empenas pintadas pelo Mr. Fredd no centro de São José dos Campos (que foram as primeiras do Vale do Paraíba) e no projeto AVUA! no CDHU Campo Grande, em Jacareí. Porém, lembrou do conservadorismo do Vale do Paraíba e da Lei em São José dos Campos que proibia *graffiti* na cidade.

No período pandêmico, o fomento da Lei Federal nº 14.017/2020 “Aldir Blanc” trouxe incentivos e fomentos para os (as) artistas valeparaibanos, viabilizando o desenvolvimento de murais, eventos (sendo a maioria no formato de *lives*), produções audiovisuais, oficinas e demais ações ligadas às dinâmicas culturais urbanas.

Em etnografia urbana realizada no dia 15 de janeiro de 2022 no Parque Linear Tupinambás e na Prainha, ambos situados no município de Jacareí, foi

possível observar como as intervenções artísticas visuais urbanas de grandes dimensões impactam e transformam a paisagem dos espaços da cidade. O Parque Linear Tupinambás está situado na avenida São Jorge, bairro Jardim Santa Marina, e conta com 26 murais de *graffiti* que cobrem o muro de residências e espaços públicos a partir da altura do encontro com a rua João Virgílio (Figuras 45a, b).

Figura 45 (a) e (b) – Murais no espaço do Parque Linear Tupinambás em Jacareí



(a)

(b)

Fonte: A autora (2022)

Os murais, desenvolvidos no ano de 2021 durante a pandemia de COVID-19 por diferentes artistas valeparaibanos e com fomento da Lei Aldir Blanc que, apesar de possuírem diferentes propostas, sempre se conectam de alguma forma à história e território de Jacareí (Figuras 46 a, b, c, d, e, f). O espaço do Parque possui 9.746 metros quadrados com 525 metros lineares e passou por processo de revitalização urbana com calçamento, drenagem, iluminação de LED, gramado, colocação dos brinquedos, arborização e paisagismo da área. O Parque, inaugurado no dia 14 de agosto de 2021, está situado “onde foi descoberto o primeiro sítio arqueológico do município, em 1987, pertencente ao povo Tupinambás” (JACAREÍ, 2021).

Os indígenas do povo Tupinambás são representados imagetivamente em muitos dos murais do Parque Linear, como por exemplo, nas Figuras 45 (a) e (c), conectando a contemporaneidade das técnicas de intervenções artísticas visuais urbanas com a ancestralidade do lugar. No mural da Figura 45 (c), a conexão entre o contemporâneo e o ancestral é ilustrada com o índio ao centro do mural e, ao lado esquerdo, um menino brincando com uma pipa.

Figura 46 (a), (b), (c), (d), (e) e (f) – Detalhes de alguns dos murais no espaço do Parque Linear Tupinambás em Jacareí



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)

Fonte: A autora (2022)

A Figura 46 (a) mostra o mural de aproximadamente 90 m² desenvolvido pelo artista Douglas Reis e é intitulado “As crianças do Rio Paraíba”, que, de acordo com o artista e em informação coletada por meio de etnografia no perfil do Instagram, visa deixar uma reflexão “sobre a importância da preservação da memória desse rio que é parte da gente, parte da nossa história” (REIS, 2022). Sobre pintar o mural, o artista relata que:

O mural fica no bairro Jardim Santa Marina, que por uma bela coincidência do destino, foi o bairro onde cresci e também onde tive meu primeiro contato com arte urbana, meu primeiro mural, minhas primeiras muitas coisas, rs. Ô vida que passa depressa, não é mesmo?! Fiquei feliz que pude rever muitos amigos da minha infância e feliz demais por ver uma região, que antigamente era desassistida, tanto quanto “perigosa”, mas que agora está revigorada e colorida (REIS, 2022).

No muro retratado na figura 46 (b) está a arte de Josimar de Oliveira, mais conhecido como Jô em parceria com o Minerograf (artista de Mogi das Cruzes). Com as frases “Fuja do cinza!!” (que ilustra a capa desta tese) e “Mais cor por favor”, o mural combina tipografia e ilustrações com temática indígena e que remetem ao território jacareense.

O mural registrado na Figura 46 (c) também aborda a temática indígena, mas desta vez em conexão com o brincar com pipas. Elaborado pela artista e arte educadora Janaína Vieira (também conhecida como Cola Mesmo), o mural está no muro lateral de uma casa de esquina na avenida São Jorge. Em parceria com o artista Alan de Oliveira, Janaína também desenvolveu o mural registrado na Figura 46 (d). Enquanto fotografava este mural, a moradora da residência relatou o quanto aprovou e gostou da intervenção artística visual e que, por ela, “pintaria com *graffiti* todos os muros do Parque”.

Outra narrativa de aprovação das intervenções veio de um morador que passeava com seu cachorro pelo Parque e relatou que as intervenções e a revitalização urbana “trouxeram segurança para o local, pois antes era escuro e perigoso”, e que agora “as crianças saem para brincar a noite quando está calor”. Enquanto caminhava pelo Parque fazendo os registros fotográficos dos murais, pude ouvir o relato de um senhor que passava por ali e disse, apontando para uma das esquinas, que “ali perto do carro é o ponto do skate”, emendando com o relato de que “isso daqui a noite parece dia”, evidenciando múltiplas camadas do direito à cidade e cidadinidade atreladas às intervenções artísticas visuais urbanas no espaço do Parque Linear Tupinambás.

O Duo De Brinks no Rolê desenvolveu o mural de 12 metros de comprimento e 4 de altura retratado na Figura 46 (e). Intitulado “Travessias”, o mural ilustra uma onça que, de acordo com informações coletadas no perfil do Coletivo no Instagram,

“invade/passeia tranquila/selvagem/brincante/em fuga no assombro do olhar”. Este mural, assim como o da Figura 45 (f), foi desenvolvido com o apoio de um projetor (*data show*) que auxiliou nos traços iniciais.

A Figura 46 (f) mostra o mural intitulado “Pipoca Pororoca!”, do artista Alan de Oliveira (Tubão). Com medidas de 22 metros de largura por 3,80 metros de altura. O artista, ao descrever o mural em seu perfil no Instagram, descreve que:

A etimologia da palavra “pipoca” originou-se do termo tupi *pĩ’poka*, “estalando a pele”, formado pela junção de *pira* (pele) e *poka* (estourar). “Pororoca” originou-se do termo tupi *poro’roka*, gerúndio de *poro’rog*, “estrondar”. Assim nasceu a ideia para o mural “Pipoca Pororoca!”, realizado lá no Parque Tupinambás (OLIVEIRA, 2021).

Além dos murais, outras apropriações por meio de intervenções artísticas visuais foram realizadas em espaços do Parque por parte dos frequentadores. A Figura 47 (a) mostra a combinação no uso de técnicas de colagem de adesivos e pich (x) ações de diferentes cores elaboradas com canetas artísticas na placa. Destaca-se a interface entre o físico e o digital nas arrobas (@) de perfis registrados nas pich (x) ações. A Figura 47 (b) traz a imagem de uma das placas de trânsito, mais especificamente a de “proibido trânsito de motocicletas”, com um adesivo colado por frequentadores do local. Outra intervenção está registrada na Figura 47 (c), com desenhos feitos com tinta em uma das calçadas do Parque.

As dinâmicas culturais urbanas no espaço do Parque Linear Tupinambás aconteceram não somente no espaço previsto dos muros, mas também em espaços não-previstos como em placas, calçadas, câmeras e outros suportes urbanos. Ressalta-se que a região conta com equipamentos públicos como escola, ciclovias, campo para prática de esportes e equipamentos para realização de ginástica ao ar livre.

Figura 47 – Intervenções artísticas visuais no Parque Linear Tupinambás em Jacaref: (a) pich (x) ações e adesivos em placa; (b) adesivo em placa de trânsito; e (c) desenho na calçada



(a)

(b)



(c)

Fonte: A autora (2022)

A etnografia em eventos que ocorreram na modalidade remota também foi importante na pesquisa dos nexos entre os conceitos de Direito à Cidade e Cidadinidade nas narrativas ligadas às dinâmicas culturais urbanas e, em especial, às intervenções artísticas visuais urbanas. Durante o evento Hip-hop na quebrada – Volume 7 os comentários da audiência evidenciaram como estes nexos ganham tónus ao longo das apresentações e intervenções dos (as) artistas e apresentadores. No Quadro 8, as narrativas foram categorizadas para uma melhor organização das informações.

Quadro 8 – Narrativas do público nos comentários da transmissão do evento Hip-hop na quebrada – Volume 7

Categorias	Narrativas
Graffiti	- Isso ae irmaos vamo colocar pra fora a arte!! - que tela insana jhow - um grafite na parede ja defende algum direito - esse jogo de contraste com o branco fica foda demais (sobre o <i>graffiti</i> do LDO) - pixar faz parte grafitar é arte
União de elementos do Hip-hop	- Boa tarde a todos e principalmente aos b.boys e dj William top cuidará pra cima hiphop - salve b.boys
Sobre o hip-hop	- SÓ ENERGIA POESIA PROFECIA - informação necessária e informação positiva - Hip-Hop verdadeiro é isso
Relatos que remetem a eventos anteriores	- salveee, presente em mais uma edição de um evento que mudou minha vida, gratidão!!
Território	- Salve 012 - Salve 012 - salve! 019 aqui! (região de Campinas) - salve direto de pinda !!! segue aqui o canal rapazeada, hiphop tmj - La Famiglia na área, zero12 é brabo - Salve de MG pros manos de SJ. Vale das palavras - salve!! é festa na favela - saudade duma vibe dessa ali na hocus, na rua, no parque. - Vale das palavras - Zona sul de São José dos Campos na área - mesmo em Curitiba fiquei ligada no hip Hop na quebrada - próximo show que tiver de vcs aqui em Salvador vou colar, já tá escrito. gratidão rapaziada - sair daqui de distrito federal p chegar ai
Sobre o uso de LIBRAS na transmissão	- bora bora!! LIBRAS 🥰🥰 perfeito - Hip Hop para TODOS! Acessibilidade, muito bom !

Fonte: a autora (2021)

A afirmativa “um grafite na parede já defende algum direito” demonstra a percepção do potencial reivindicativo e político atrelados às intervenções artísticas visuais urbanas. O fato de a mera presença de uma intervenção no espaço urbano ser representativo na defesa de um direito pode ser interpretado pelo viés da escassez no acesso à cultura e ao lazer para os cidadãos. Além da escassez, um dos apresentadores lamentou o fato de São José dos Campos possuir uma das leis mais rígidas contra o *graffiti* e a burocracia para a cultura *hip-hop*.

A cidadinidade está engendrada no comentário que afirma: “pixar faz parte grafitar é arte”, revelando a linha tênue entre o ilegal e o legal presente nas práticas destas duas intervenções artísticas visuais urbanas. Agir nesta linha tênue exige dos (as) artistas uma série de astúcias e contornamentos cotidianos. O comentário “salve!! é festa na favela” revela a celebração do valor de uso e fruição do espaço urbano em detrimento ao valor de troca (LEFEBVRE, [1970] 2008). Esta festa, mesmo ocorrendo em um ambiente digital, traz elementos culturais que sempre tiveram a rua e as aglomerações como elementos centrais e que, mediante o isolamento social imposto pela pandemia, se tornaram um lugar e situação a ser evitado.

O uso do código '012' na linguagem da audiência correlaciona o Vale do Paraíba ao seu código de área telefônica regional. Ainda nesta dimensão territorial, a menção ao termo 'Vale das palavras' remete ao título de uma música do artista valeparaibano Nego Max, na qual ele canta que "Sob a lua de São José só quem é flutua, quem se sente parte tumultua nua e crua a nossa arte". A dimensão territorial fluída pode ser evidenciada pela presença de audiência de diferentes cidades e estados, como: Brasília/DF, Campinas/SP, Curitiba/PR e Pindamonhangaba/SP. A presença de uma audiência em ampla escala se deve ao fato de o evento ter sido transmitido na modalidade digital.

No evento *Breaking 90* os comentários da audiência exaltaram o resgate histórico e a intergeracionalidade das dinâmicas culturais urbanas valeparaibanas abordados nas atrações do evento. No Quadro 9, as narrativas também foram categorizadas para uma melhor organização das informações.

Quadro 9– Narrativas do público nos comentários da transmissão do evento *Breaking 90*

Categorias	Narrativas
Graffiti	- Parabéns aos grafiteiros Vespa e Fred. - Fred e Vespa monstros - todo respeito ao Vespa e Fred
Sobre o hip-hop e os elementos	- cultura linda ! - Caramba manos o CORAÇÃO tá a milhão, muito bom ouvir o BETINHO dizer que é de "SUMA IMPORTÂNCIA" outra vez ao VIVO0000 - Trabalho lindo, fonte de crescimento para os jovens! muito gratificante assistir! - máximo respeito Betinho zulu e b.girl lu
Território	- só a elite de são José - esse time vale ta demaaaaaiss Parabens !! - parabéns pela apresentação AVD SJCAMPOS - Parabéns Fusion Funk... Bem técnicos como sempre e pela contínua dedicação estão mostrando que tem muito a mostrar em termos de dança para são José ainda. - zona sul respeito total - opa SJCAMPOS Zona Sul FAMÍLIA maravilhosa - Muito top. Estou me sentindo nos movimentos que tinham no sindicato. Parabéns gente. - parabéns, que Evento Top, Zona Sul Mcs Relíquia do Rap do Vale - japonês, lenda do Power move são José dos Campos

Fonte: a autora (2021)

As ligações entre as dinâmicas culturais urbanas e o território estão presentes em comentários que mencionam a Zona Sul da cidade de São José dos Campos. O resgate histórico e intergeracional proposto pelo evento foi ressaltado pela audiência em a partir dos termos "relíquia" e "lenda" em comentários como: "parabéns, que Evento Top, Zona Sul Mcs Relíquia do Rap do Vale" e "japonês, lenda do *Power move* são José dos Campos".

A coleta de dados de legendas e textos das postagens dos (as) artistas urbanos nas redes sociais também foram contemplados na etnografia. De um total de 568 imagens de postagens do acervo consolidado, 337 delas contém legenda ou texto em publicações ou *stories*. O recurso de nuvem de palavras nos auxilia a visualizar quais são os termos mais recorrentes na linguagem destes (as) artistas participantes da pesquisa. Na elaboração da nuvem da Figura 48 foram eliminadas palavras comuns como “de/do/da”, “para”, “no/na” e músicas para privilegiar termos relevantes. Esta nuvem contém as 50 palavras mais utilizadas nas narrativas textuais dos (as) artistas.

Figura 48 – Nuvem de palavras baseada em legendas e textos dos (as) artistas urbanos (as) com base em etnografia digital



Fonte: A autora (2021)

Termos diretamente ligados às intervenções artísticas visuais urbanas emergem como os mais mencionados. Destaque para os termos “*graffiti*”, “mural”, “arte” e “cultura”. “Jacareí”, “SP”, “Parque Linear Tupinambás” e “rua” foram termos amplamente presentes em legendas e textos das postagens, demonstrando a ligação entre artistas urbanos (as) e o território. Atrelados às dinâmicas culturais urbanas estão os termos “música” e “hip-hop”. Na dimensão da sociabilidade, os termos “família”, “nóis”, “mano” e “rolê” são os mais citados nas legendas e textos. Menções à “Lei Aldir Blanc” e à Fundação Cultural de Jacareí “FCJ” também estão destacadas na nuvem de palavras. Os termos presentes na linguagem textual

denotam uma estreita ligação entre os (as) artistas e a cidade, o território e os fazeres artísticos e culturais.

Pelo viés imagético e simbólico, o fazer-cidade dos (as) artistas urbanos (as) se dá por múltiplas escalas engendradas por táticas como, por exemplo, a realização de *graffiti* em carrinho de coletor de materiais recicláveis. Uma intervenção de pequena dimensão comparada a um mural, porém engendra uma tática astuciosa de circulação pelo território tal qual a “imagem trânsito” de Michel de Certeau (1994, p. 182) (Figuras 49a, b).

Figura 49 – *Graffiti* em carrinho de coleta de materiais recicláveis: (a) na cidade de Pindamonhangaba; e (b) na cidade de Jacareí



(a)

(b)

Fonte: (a) Perfil do *Instagram* do Oliveira (2022) e (b) A autora (2022).

3.1.3 Processos e desenvolvimentos das intervenções artísticas

Os (as) artistas urbanos (as) valeparaibanos (as) se apropriam de ferramentas digitais não só para a realização de trocas comerciais e divulgações, mas também para registrar processos e desenvolvimentos em uma espécie de inventário das próprias artes e criações, desvelando, neste aspecto, o valor de uso da cidade. O conceito de valor de uso e de troca é abordado por Henri Lefebvre

([1968] 2001) e diferenciam-se sob o aspecto de que o valor de troca se centra na circulação de mercadorias e finanças ao passo que o valor de uso se centra na ocupação e apropriação cidadina. O “valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso” (p. 14).

A ocupação das mídias como esfera pública é tarefa primordial na politização da cultura principalmente em um contexto de diferenças sociais, econômicas e culturais. A circulação de imagens, sentidos, símbolos, ícones e conhecimentos é “o campo privilegiado da luta político-cultural” (BARBALHO, 2005, p. 36) em que a “cidadania, para as minorias, começa, antes de tudo, com o acesso democrático aos meios de comunicação”, visibilizando e viabilizando “uma outra imagem sua que não a feira pela maioria” (Idem, p. 37).

Os processos e desenvolvimento de intervenções artísticas visuais urbanas são registrados majoritariamente em fotos e/ou vídeos por meio da ferramenta *stories* do Instagram e, quando a intervenção é finalizada, o registro ocorre no formato de publicação. Portanto, o registro do processo na referida rede social é efêmero (tendo em vista que os *stories* desaparecem em 24 horas) e a intervenção finalizada é permanente.

O parâmetro etnográfico digital de *registro pessoal* (com 98 ocorrências de um total 568 imagens do acervo consolidado) apontou para uma concentração de postagens no subparâmetro de *processos criativos* (58 ocorrências), sendo estas em sua maioria relativas a *experimentações artísticas*. A coleta de dados também identificou um uso amplo da *ferramenta de perguntas e respostas* (13 ocorrências), seguido de *anotações e desenhos em cadernos* (08 ocorrências), *militâncias e causas sociais* (06 ocorrências), *intervenção artística urbana* (04 ocorrências), *dinâmicas culturais urbanas* (01 ocorrência) e *visita à museus e/ou espaços institucionalizados* (01 ocorrência) (Figura 50).

Figura 50 – Dados etnográficos de registros pessoais em espaços online

Fonte: A autora (2021)

O antes, durante e depois das intervenções artísticas visuais urbanas são registrados e compartilhados por meio de fotos e vídeos. O antes consiste no processo criativo que envolve a escolha do local, temática da intervenção, escolha das cores, formação de parcerias (conhecidas pelo termo '*colab*', de colaboração) e demais agenciamentos e negociações presentes neste fazer cidadão. O durante é registrado pelo próprio artista ou por outras pessoas a partir de situações como a aplicação da tinta sobre a superfície da intervenção, bem como sucessos e dificuldades presentes no processo (Figuras 51a, b). A intervenção concluída é celebrada e registrada nas ferramentas de *stories* e/ou publicação.

Figura 51 – Registro de processos de intervenções artísticas visuais urbanas: (a) Durante a pintura de um mural; e (b) Lata de *spray* com *cap* danificado durante a intervenção



(a)

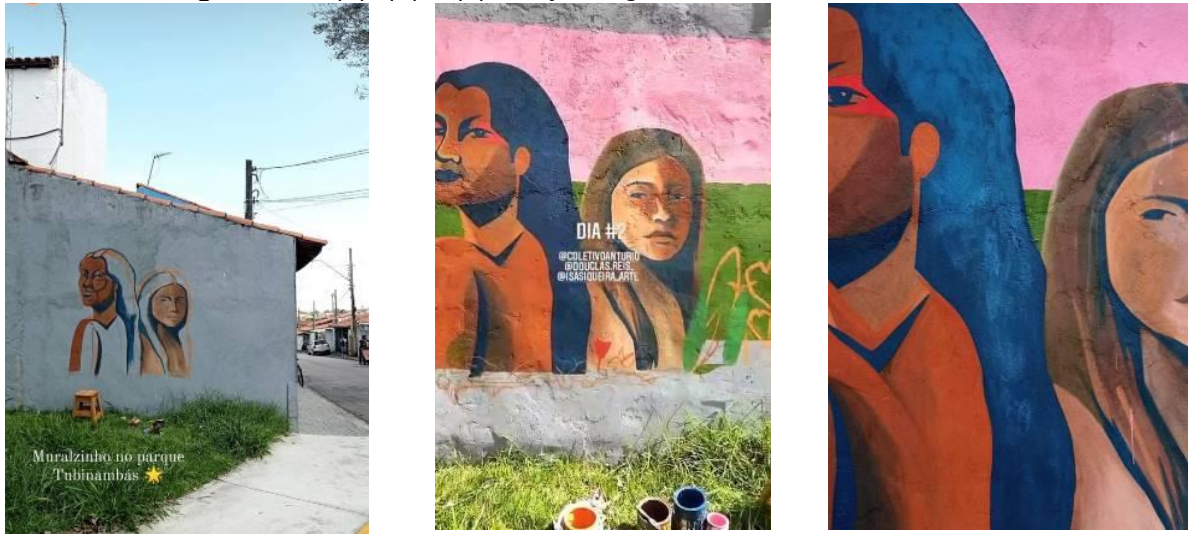


(b)

Fonte: (a) Perfil do *Instagram* da Siqueira (2022) e (b) Perfil do *Instagram* do LDO one (2022).

Os (as) artistas urbanos (as), por meio das postagens de publicações e *stories*, criam *storytellings* digitais de forma individual e/ou coletiva, ao longo de um ou vários dias, para relatar processos criativos e desenvolvimento de intervenções artísticas urbanas. Desta forma, os (as) artistas narram histórias por meio de textos, imagens e sons que fornecem “uma ampla variedade de experiências de entretenimento e de envolvimento com a história” (MILLER, 2014 *apud* CALDAS; BEZERRA, 2018, p. 10) (Figuras 52a, b, c).

Figura 52 – (a), (b) e (c) *Storytelling* de desenvolvimento de mural



(a)

(b)

(c)

Fonte: (a) Perfil do *Instagram* do Antúrio (2022); (b) e (c) Perfil do *Instagram* da Siqueira (2022).

Além do *storytelling*, outra tática utilizada pelos (as) artistas urbanos (as) é o uso da função ligada à marcação de perfis por meio da arroba (@) é a chave para desvelar inúmeras formas de sociabilidades inerentes às dinâmicas culturais urbanas. Estas estratégias desvelam que os espaços midiáticos são tomados pelos (as) artistas como esfera pública e como tática de construção de narrativas e discursos, conferindo “aos sujeitos, fluxos de socialidade, identificação, expressão, laço e solidariedade. Uma rede, antes de ser uma lógica organizacional e informacional, é uma flexão solidária” (SANTOS, 2022, p. 916).

As intencionalidades são diversas: para sinalizar quando a intervenção foi feita de forma coletiva/colaborativa (Figura 53 (a)); para fazer elogios, expressar admiração ou reconhecimento (Figura 53 (b)); ou menção que correlaciona a obra registrada por foto ou vídeo ao artista autor.

Figura 53 – Registro das intencionalidades por detrás da marcação de perfis no Instagram:
 (a) Para indicar intervenção colaborativa; e (b) Para expressar admiração ou reconhecimento



(a)



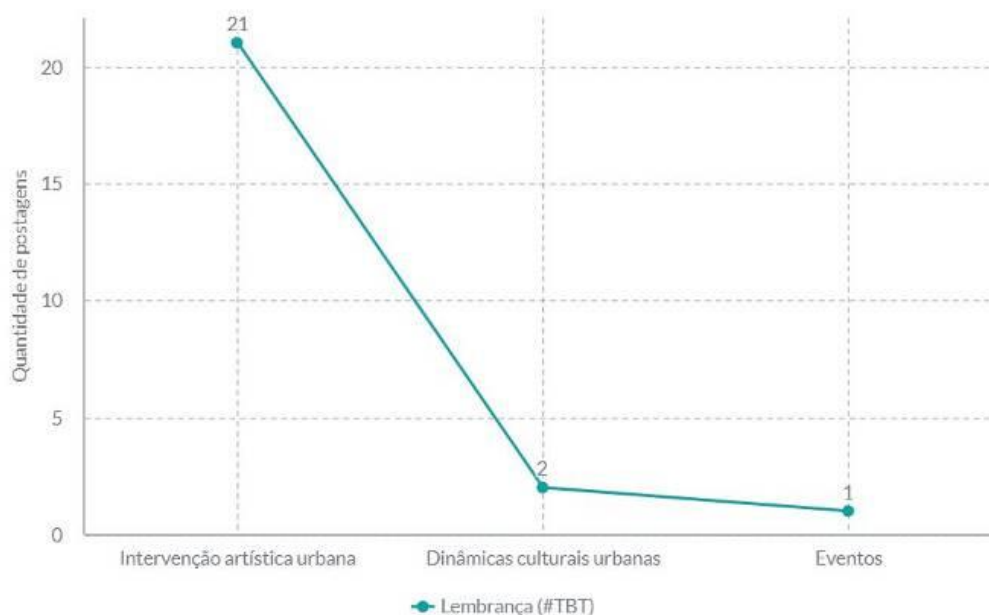
(b)

Fonte: (a) Perfil do Instagram da Gabriele (2022) e (b) Perfil do Instagram do Omata Graff (2022).

O parâmetro etnográfico digital de *lembrança* (*#TBT*)⁴⁰ (com 25 ocorrências de um total 568 imagens do acervo consolidado) apontou para uma concentração de postagens no subparâmetro de eventos relacionados à *intervenção artística urbana* (21 ocorrências), seguido dos eventos com enfoque em *dinâmicas culturais urbanas* (02 ocorrências), *eventos* (01 ocorrência) e uma ocorrência sem categoria (Figura 54).

É importante mencionar que o próprio *Instagram* e *Facebook* dispõe de ferramentas que lembram o usuário de postagens que ocorreram em anos anteriores por meio de notificações, também permitindo ao usuário compartilhar a lembrança com a indicação do ano em que ocorreu.

⁴⁰ TBT é um acrônimo em inglês que foi apropriado como gíria, cuja transcrição é 'Throwback Thursday', que a tradução significa 'quinta-feira do retorno' ou 'quinta-feira da nostalgia'. Os (as) usuários (as) das redes sociais inserem a *hashtag* (*#*) TBT para, inicialmente, fazer menção ou legenda em fotos antigas que os usuários publicam as quintas-feiras. Porém essa prática se popularizou e não ficou restrita ao uso somente às quintas-feiras, sendo apropriada em postagens que trazem lembranças independentemente do dia da postagem.

Figura 54 – Dados etnográficos digitais de Lembranças (#TBT)

Fonte: A autora (2021)

O uso de acrônimos em inglês (como o TBT) nas redes sociais é uma prática bastante comum. Quando o (a) usuário (a) não utiliza filtro na imagem postada, é comum utilizar a *hashtag* #nofilter, para mostrar que a foto está inalterada/original. Quando o (a) usuário (a) tem o objetivo de registrar a roupa que está utilizando no dia, utiliza-se a *hashtag* #ootd, acrônimo de 'outfit of the day', ou 'roupa do dia'. Vale lembrar que o uso das *hashtags* amplia a visibilidade do conteúdo postado nas redes sociais, levando o (a) usuário (a) a localizar mais facilmente o termo em que se está buscando.

3.1.4 Obtenção de renda

As redes sociais (e outras plataformas digitais) viabilizaram a divulgação e comercialização de produtos e serviços para obtenção de renda durante a pandemia. Por meio de fotos, vídeos e ferramentas de interação, artistas urbanos (as) podem documentar processos e divulgar os mais variados produtos e serviços que perfazem a cultura como expressão e fundamentalmente como profissão.

Embora não seja um dos objetivos dessa pesquisa, tecer discussões acerca da "tiktorização" (neologismo ligado à plataforma social *TikTok*) e da

“instagramização”⁴¹ (neologismo ligado à plataforma *Instagram*) das profissões e da divulgação de produtos e serviços para obtenção de renda se tornam cada vez mais urgentes. Dominar (ou vencer) os algoritmos das redes sociais para ter um maior engajamento por meio de visualizações, curtidas, comentários e compartilhamentos se tornou um desafio a mais na vida não só dos (as) artistas urbanos (as), mas de quem mais utilizar essas plataformas para obtenção de renda.

A Revista digital MIT Technology Review divulgou recentemente uma matéria sobre a “Tiktorização da vida”, que leva alguns criadores (as) de conteúdo à exaustão frente ao esforço para produzir conteúdo frente à falta de transparência dos algoritmos e as constantes e confusas mudanças nas plataformas digitais em questão. “Para permanecer no jogo é preciso se adaptar a todo momento, muitas vezes se rendendo a formatos não tão originais” (CARVALHAL, 2021, p. 1). A exaustão pode atingir não só os produtores de conteúdo, mas também quem consome o conteúdo:

A disputa por atenção e para “agradar” o algoritmo em troca de visibilidade tem feito pessoas se renderem a *challenges*, dancinhas e outros formatos de conteúdo bobos, enlatados em 15, 30 segundos, pois é isso que sentem que engaja mais – pois a plataforma distribui mais esse tipo de conteúdo atualmente. Driblar essa lógica é um trabalho cada vez maior. E a sensação que fica é que daqui para frente será maior ainda (CARVALHAL, 2021, p. 1).

No campo da divulgação de produtos e serviços artísticos para obtenção de renda, o desafio frente à “tiktorização” e à “instagramização” se tornam ainda maiores para que, por exemplo, não se esvazie o conceito de artes que contém pautas ou narrativas sociopolíticas. Os algoritmos das redes sociais se tornam, dessa forma, mais uma barreira a ser vencida na obtenção de renda.

Quanto aos dados obtidos por meio das entrevistas semi-estruturadas, destaca-se que os (as) artistas responderam à pergunta sobre se a renda é exclusivamente oriunda da arte, e se não, qual (is) outra (s) fonte (s) de renda possui. Quatro artistas declararam obter a renda totalmente por meio da arte.

⁴¹ Os neologismos “tiktorização” e “instagramização” se referem à produção de conteúdo que utiliza músicas, danças e ações que estão na moda ou ‘viralizaram’ nas redes sociais para ampliação do alcance e engajamento.

- **P1:** “Sim, trabalho diretamente com arte e hoje minha renda vem de todo esse corre. Sejam trabalhos gráficos, participação em exposições, arte educação, venda de obras e etc.”;
- **P2:** “Não. Sou professor de escola pública da rede municipal de São José dos Campos”;
- **P3:** “Não, não vivo de *graffiti*. Atualmente trabalho com audiovisual e tiro daqui minha renda atual”;
- **P4:** “Sim”;
- **P5:** “Arte e pintura residencial”;
- **P6:** “Sim”;
- **P7:** “Não, hoje trabalho em uma empresa de aviação como chapeador de aeronaves”;
- **P8:** “Quando as pessoas dizem: “você trabalha com arte?” eu respondo que eu trabalho com tanta coisa, mas eu tento colocar o meu olhar que é a minha forma de enxergar a vida sobre essas coisas. Eu trabalho com muita coisa. Atualmente a minha principal renda vem das pinturas dos murais, mas essas pinturas nos murais são um subproduto porque o produto principal é um agendamento cultural, então eu produzo um conteúdo cultural, produzo cultura, pensamentos”.

Dentre as profissões citadas pelos (as) artistas participantes estão a docência, trabalho com audiovisual e pinturas residenciais. Ainda que precisem recorrer a outras profissões para obtenção de renda, há conexões diretas e indiretas entre esses ofícios e a arte, sendo que a docência se conecta à arte-educação, o audiovisual com a estética e à arte, e pinturas residenciais com uma conexão mais clara com a arte.

No início do texto da subseção *2.4 A mesma intervenção artística urbana visual que transgride pode ser o que gentrifica* dessa tese foi tecida a discussão sobre as dificuldades em se ‘viver de arte’, em que foi abordada a busca por

ocupações que muitas vezes não possuem relação com arte e/ou pintura (LEAL, 2019).

Os dados apontam que os principais produtos desenvolvidos e vendidos pelos (as) artistas urbanos (as) são *shapes* de skate, camisetas, desenhos, *prints*, quadros (canvas e em outros suportes) e acessórios. As Figuras 55 (a) e (b) trazem dois exemplos de produtos desenvolvidos por artistas urbanos (as).

Figura 55 – Divulgação e comercialização de produtos: (a) Bolsa tipo *totebag* com estampa elaborada por artista urbano; e (b) *Print* de colagem artística



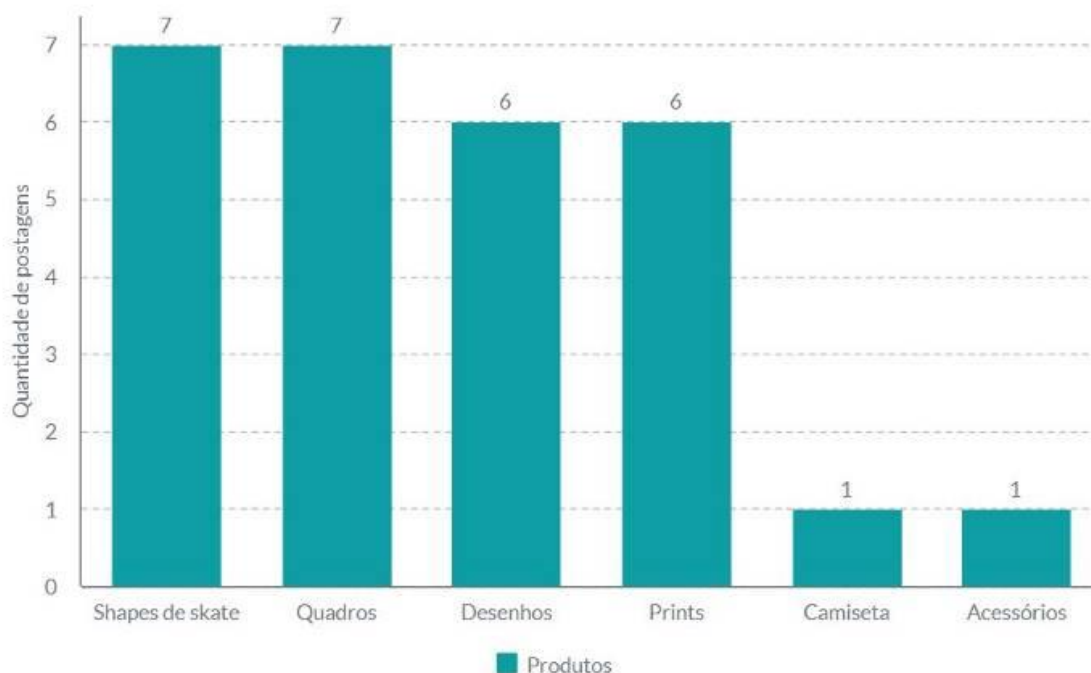
(a)



(b)

Fonte: (a) Perfil do Instagram de Rew Art (2022) e (b) Perfil do *Instagram* da Cola Mesmo (2022).

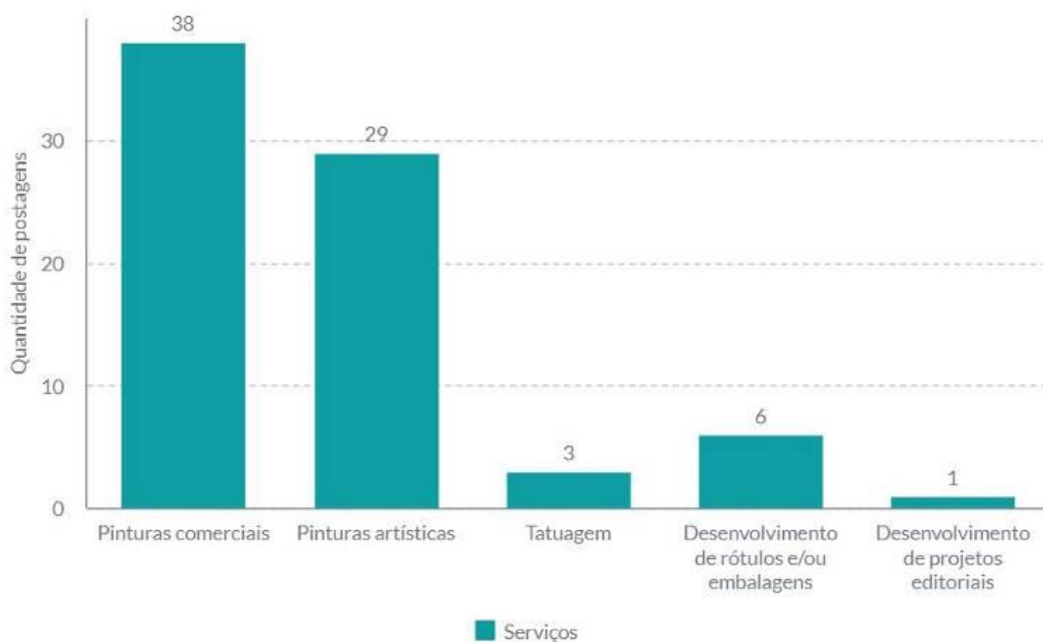
Os dados obtidos por meio da análise quantitativa do parâmetro etnográfico digital de *outras fontes de renda* (com 100 ocorrências de um total 568 imagens do acervo consolidado), com enfoque no subparâmetro de *produtos* (28 ocorrências), é apresentado na Figura 56 com as respectivas quantidades de publicações voltadas à divulgação de cada tipo de produto.

Figura 56 – Dados etnográficos digitais de outras fontes de renda voltadas a produtos

Fonte: A autora (2021)

O parâmetro etnográfico digital de *outras fontes de renda* com enfoque no subparâmetro de *serviços* (72 ocorrências) é apresentado na Figura 57 com as respectivas quantidades de publicações voltadas à divulgação de cada tipo de serviço. Os principais serviços em que os (as) artistas urbanos (as) atuam são pinturas comerciais, pinturas artísticas, desenvolvimento de rótulos e/ou embalagens, desenvolvimento de projetos editoriais e tatuagem.

Figura 57 – Dados etnográficos digitais de outras fontes de renda voltadas a serviços



Fonte: A autora (2021)

Os principais serviços prestados pelos (as) artistas urbanos (as) são as pinturas comerciais e artísticas. As Figuras 58 (a) e (b) trazem dois exemplos de serviços desenvolvidos por artistas urbanos (as).

Figura 58 – Divulgação e comercialização de serviços: (a) Pinturas artísticas; e (b) Pinturas comerciais



(a)



(b)

Fonte: (a) Perfil do Instagram do Reis (2022a) e (b) Perfil do Instagram do Vieira (2022).

É importante ser mencionado que, não como fonte de renda, os editais voltados ao fomento da cultura também estão presentes na vida financeira dos (as) artistas. Os editais são disponibilizados por órgãos federais, estaduais e municipais e demandam um esforço dos (as) artistas na leitura e interpretação do edital, na escrita de projetos, organização documental e, se contemplado (a) pelo edital, a posterior prestação de contas e a contrapartida social. Muitos (as) dos (as) artistas participam e/ou participaram de editais que viabilizam/viabilizaram a realização de muitas intervenções artísticas visuais urbanas em territórios tanto valeparaibanos quanto nacionais.

O oitavo artista participante nessa pesquisa abordou o fato das limitações que o uso da categoria 'arte' traz para os próprios artistas, ampliando a aplicação da categoria para profissões e/ou trabalhos que não necessariamente estão atrelados à música, à pintura, ao teatro e demais categorias que convencionamos associar:

Quando a gente usa a palavra 'arte' a gente coloca as coisas dentro de uma caixa, sabe? Como se arte fosse especificamente alguma coisa. Mas eu acho que arte não define nada, ela complementa as coisas. Hoje eu digo que sou um artista visual, mas eu não sou só um artista visual. Tem alguns momentos que sou um marqueteiro artista, tem momentos que sou um pensador artista, têm momentos que eu sou um doméstico, um limpador de casa artista, sabe? Atleta artista... então o artista é só um complemento, uma palavra que complementa as outras. Eu acredito que pode ter cozinheiro artista, faxineiro artista, limpador de vidro artista, advogado artista, professor artista (tem muitos, né? Muitos são, mas muitos também precisariam ser mais). Tem músicos que não são artistas, tem músicos que são artistas. Eu acho que essa palavra 'artista', 'arte' ela complementa porque ela só diz que existe um olhar ali que é um olhar artístico, que é um olhar sobre a vida.

O artista relatou que quando pintou recentemente um mural em São Paulo, “o mural foi uma das coisas”, pois:

Toda a pesquisa, toda a estrutura, a união das situações que a gente conseguiu juntar maracatu, roda de conversa, trouxemos o assunto do racismo, do pertencimento dentro de uma escola, então as crianças tiveram acesso a essas informações, a essas dúvidas, a essas perguntas... então foi um trabalho também educacional. Então eu acho que é isso, quando a gente fala assim: “você trabalha com arte?” parece que a pessoa que se denomina 'artista' é alguém que é diferente de tudo e que só pinta e que magicamente recebe, mas não. É uma estrutura toda que existe por trás, com muitos profissionais competentes que trabalham para que o projeto aconteça. Enquanto estou pintando o mural tem gente que está lá embaixo fazendo todo o acompanhamento, preparando material,

preparando tinta, conversando com quem chega, solucionando problemas que vão acontecendo, tem alguém do lado de fora fazendo as ligações, que “ah aconteceu um problema, veio alguém aqui e não gostou, teve um descontentamento, teve alguma coisa”, então tem alguém lá que fica também pra trocar essa ideia, alguém pra fazer o vídeo, pra fazer a foto, que vai se preocupar com várias direções... e essas mediações são também formas de trabalho que precisam de profissionais. Então é uma equipe que a gente junta de acordo com as necessidades, mas muita coisa acontece de acordo com cada situação.

Compreender a arte como trabalho, como forma de obtenção de renda perpassa pelo entendimento de que a arte envolve não somente o (a) artista que assina o mural ou o quadro. Muitas vezes essas ações envolvem uma equipe diretamente ou indiretamente ligada à realização da arte, da pintura.

3.2 Mapas falados: cartografias e narrativas pelos territórios multiescalares

Com o intuito de representar o que ‘É o Vale’ (...e além Vale!) na contemporaneidade das intervenções artísticas visuais urbanas a partir da narrativa dos (as) artistas, foram elaboradas sete cartografias por meio da ferramenta mapa falado. Os (as) oito artistas participantes responderam às seguintes perguntas nas entrevistas semi-estruturadas (Íntegra da entrevista no Anexo B):

- Em quais cidades brasileiras ou do exterior você já realizou intervenções artísticas visuais urbanas? (Figuras 59 e 60);
- Onde você fez sua primeira intervenção artística visual urbana? (Figura 61);
- Onde foi a sua intervenção artística visual urbana mais recente? (Figura 63);
- Onde foi a sua intervenção artística visual urbana em que você possui maior ligação afetiva ou a que mais lhe marcou? (Figura 65);
- Onde foi a intervenção artística visual urbana em que teve maior envolvimento dos moradores/comunidade durante a execução? (Figura 66);
- Onde foi a sua intervenção artística visual urbana mais perigosa ou arriscada que já realizou? (Figura 67).

As cartografias foram desenvolvidas com base nas localizações mencionadas durante as falas nas entrevistas semiestruturadas. Algumas localizações fornecidas foram mais precisas (como uma rua, por exemplo) outras imprecisas (centro da cidade, por exemplo). No caso de localizações imprecisas, as cartografias apresentarão setas circulares.

Essas perguntas foram permeadas pela intencionalidade de conectar o passado e o presente da atuação desses (as) artistas, observar os fluxos e circulação pelo território e, principalmente, provocar reflexões entre as práticas das intervenções artísticas visuais urbanas conectadas ao planejamento urbano e regional.

Quanto aos locais onde os (as) artistas já realizaram intervenções artísticas visuais urbanas, a Figura 59 representa os fluxos e circulações em escala valeparaibana e a Figura 60 traz uma escala ampliada desses fluxos e circulações dos (as) artistas.

A artista participante 1 (com fluxos representados pelas setas na cor vermelha) reside na cidade de Jacareí/SP e mencionou que atuou no muralismo, *bomb* e *lambe-lambe* nas cidades de Jacareí/SP, São José dos Campos/SP, Pindamonhangaba/SP e Taubaté/SP (Figura 59). Nas cidades de São Paulo, Aracaju/SE e Salvador/BA a artista apenas colou adesivos (*stickers*) (Figura 60).

P2, residente na cidade de Jacareí/SP, disse que realiza intervenções artísticas visuais urbanas no “Vale do Paraíba e região, basicamente”, com delimitação que circunda a Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte na Figura 59.

Com circulação multiescalar entre cidades e Estados, o participante 3 (com fluxos representados pelas setas na cor laranja), que reside na cidade de Jacareí/SP, citou que já realizou intervenções nas cidades de São José dos Campos/SP, São Paulo, Sorocaba/SP, Campinas/SP, São Sebastião/SP, Cambury/SP (Figura 59) e Brazópolis/MG (Figura 60).

Também com circulação multiescalar pelo território, o participante 4 (com fluxos representados pelas setas na cor amarela), reside em São José dos Campos/SP e já realizou intervenções na cidade onde mora e em São Paulo,

Jacareí/SP, Taubaté/SP, Pindamonhangaba/SP, Itaim Paulista/SP, Santa Isabel/SP, Ubatuba/SP, Pouso Alegre/MG, Cambuí/MG e Féu Rosa/ES (Figuras 59 e 60).

O participante 5 (com fluxos representados pelas setas na cor verde claro) é o único artista que teve circulação internacional na realização de intervenções. O artista residente em Taubaté/SP já realizou intervenções na própria cidade e também em Pindamonhangaba/SP, São José dos Campos/SP, Jacareí/SP, Caçapava/SP, Ubatuba/SP, Lagoinha/SP, São Paulo, Osasco/SP, Goiânia/GO, Porto Alegre/RS, Chuí/RS e no Uruguai nas cidades de Punta Del Diablo e Montevideú (Figuras 59 e 60).

A participante 6 (com fluxos representados pelas setas na cor verde escuro) é residente na cidade de São José dos Campos/SP e realiza intervenções na própria cidade e em São Paulo (Figura 59).

Residente na cidade de Jacareí/SP, o participante 7 (com fluxos representados pelas setas na cor verde escuro), realizou intervenções na cidade onde reside e também em São José dos Campos/SP, São Mateus (distrito da cidade de São Paulo), Itapevi/SP, Santa Isabel/SP, Santo André/SP, Itaquera (distrito da cidade de São Paulo), Mogi das Cruzes/SP, Guarulhos/SP e Pindamonhangaba/SP (Figuras 59 e 60).

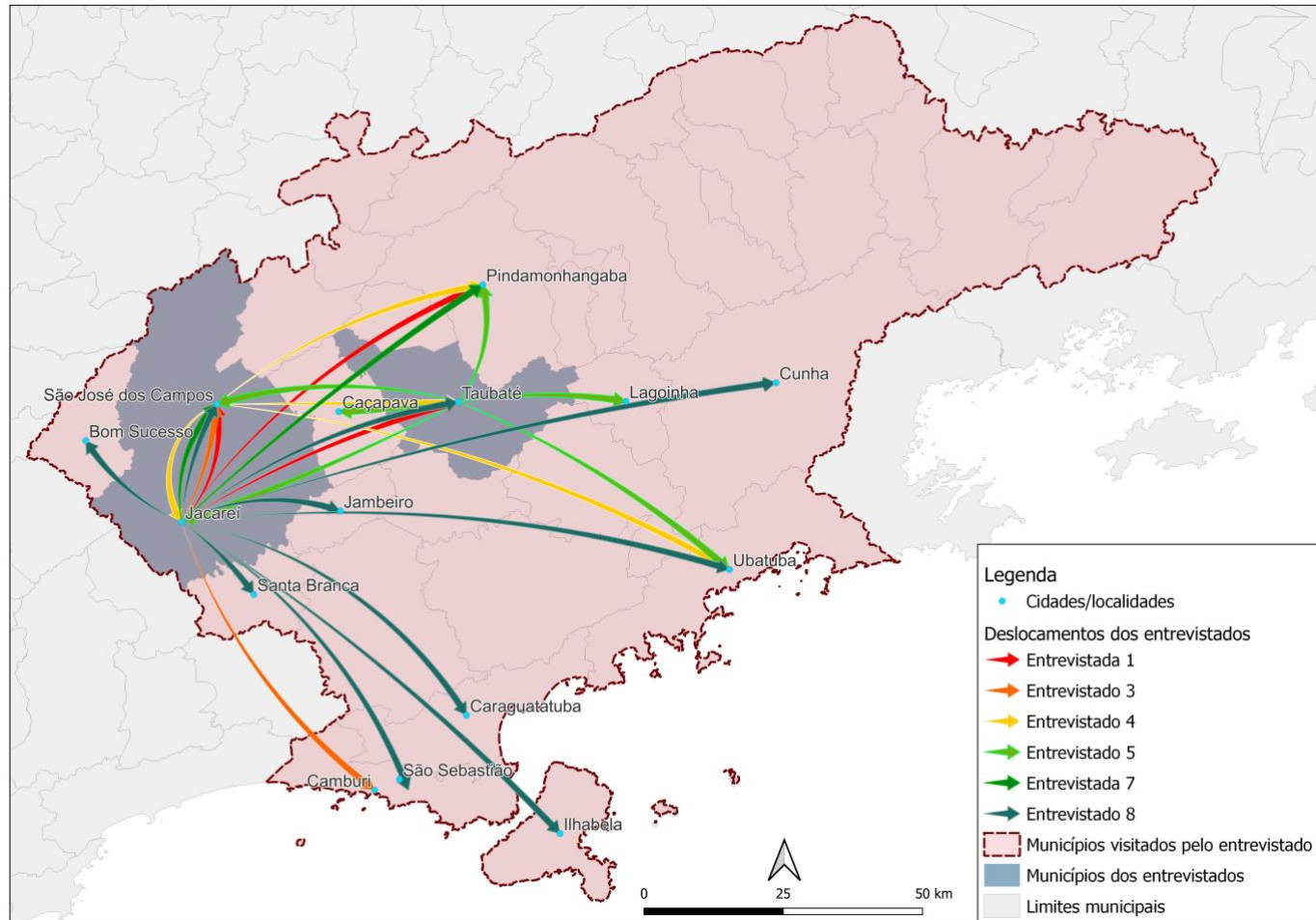
O participante 8 (com fluxos representados pelas setas na cor azul) é residente na cidade de Jacareí/SP e realizou intervenções artísticas visuais urbanas de forma multiescalar pelo território. Além de realizar intervenções na própria cidade, o artista já realizou intervenções em São José dos Campos/SP, Taubaté/SP, Santa Branca/SP, Bairro Bonsucesso em Igaratá/SP, Litoral Paulista (Vale do Paraíba), Bauru/SP, Campinas/SP, Cunha/SP, Jambeiro/SP, Perobal/PR e Chã de Jardim em Areia/PB (Figuras 59 e 60).

Ao todo, mais de trinta (30) cidades distribuídas em oito (08) Estados brasileiros foram mencionados pelos (as) artistas participantes, sendo eles: Bahia, Goiás, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Rio Grandes do Sul, Sergipe e São Paulo. Duas únicas localizações internacionais foram citadas no Uruguai.

As duas cartografias representadas pelas Figuras 59 e 60 mostram a intensidade e a capilaridade dos fluxos dos (as) artistas pelo território a partir das

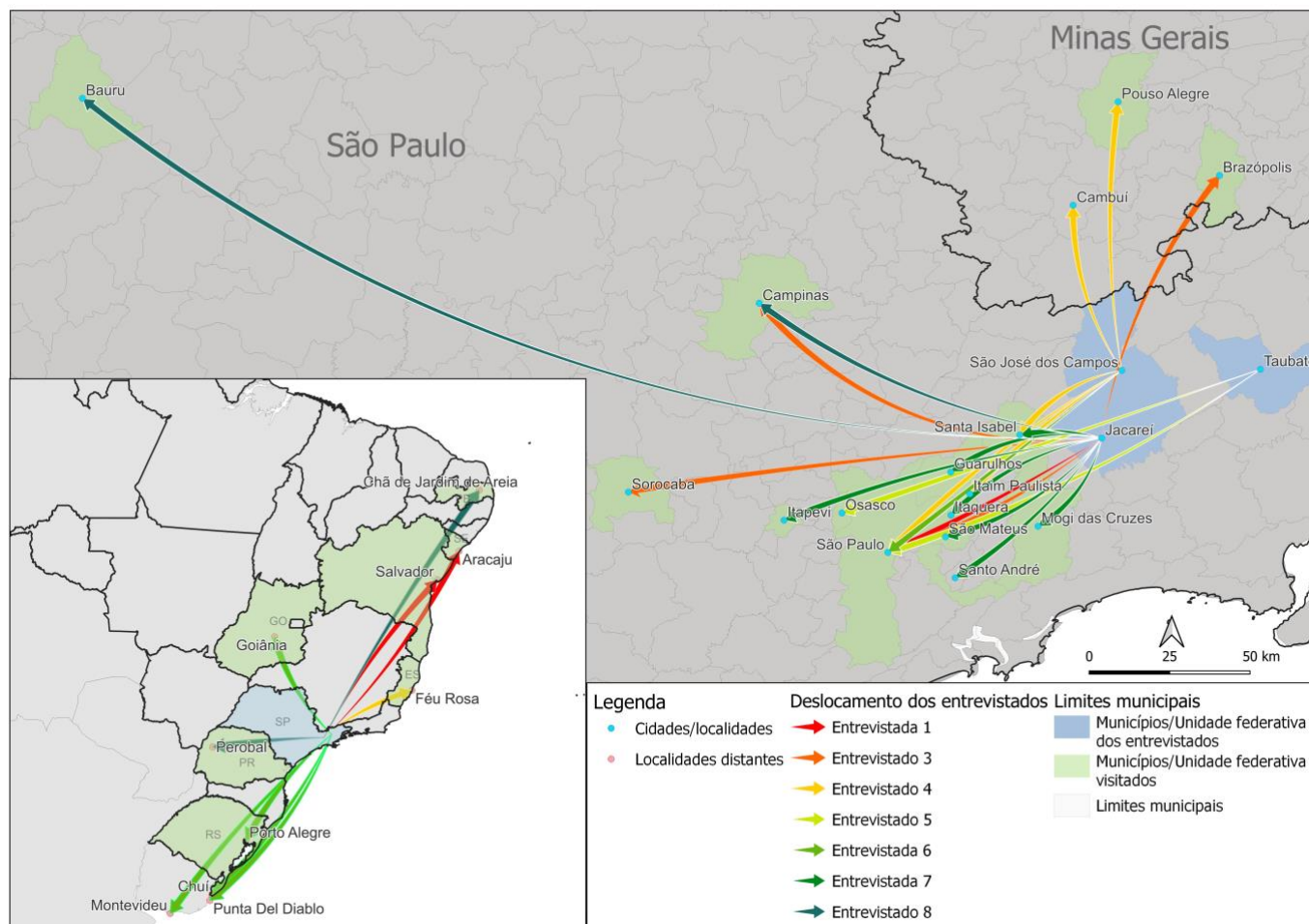
idades de Jacareí, São José dos Campos e Taubaté. Outro ponto a ser notado tange a concentração da realização das intervenções na Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte, onde está concentrada a maioria das menções dos (as) artistas.

Figura 59 – Locais onde os (as) artistas já realizaram intervenções artísticas visuais urbanas em escala valeparaibana



Fonte: A autora e Daniel José de Andrade (2022)

Figura 60 – Locais onde os (as) artistas já realizaram intervenções artísticas visuais urbanas em escala ampliada



Fonte: A autora e Daniel José de Andrade (2022)

Quanto aos locais onde os (as) artistas realizaram a primeira intervenção artística visual urbana (Figura 61), a primeira artista participante contou que “na época, foram ruas próximas de casa. Principalmente lugares que passava todos os dias. Logo depois fui para o centro de Jacareí. Foi interessante”.

O segundo artista participante realizou a primeira intervenção na “Rua dos meus avós no Bairro Jardim Didinha, em Jacareí/SP”. Já o terceiro participante (P3) fez o primeiro *graffiti* “no Centro de Jacareí. Tivemos sorte da mulher autorizar o muro, e já tinha outros *graffiti* também no muro dela”.

Para o quarto artista participante, o ingresso nas práticas de intervenções artísticas visuais urbanas foi também com base na proximidade onde mora, no “bairro Altos de Santana”: “Escolhi aqui pela facilidade em conseguir um local, pela afinidade na comunicação com os moradores e por ser mais fácil eu poder apagar e refazer se for necessário” (P4, 2022).

O quinto artista participante fez a primeira intervenção em Taubaté na “minha rua, no muro do lado da minha casa porque eu tinha uma lata de spray de bicicleta e escrevi meu nome no muro velho”. A primeira intervenção artística visual urbana da sexta artista participante foi na cidade de São Paulo e ela:

não escolheu muito bem o lugar. Eu estava passando na rua e falei: “ah, vai ser ali”... não tinham muitas pessoas [próximas]. Uma coisa que eu procurava fazer eram lugares comerciais. Eu era mais nova, rebelde... então eu não gostava muito de fazer na casa das pessoas, eu gostava mais de fazer em comércios, em vitrines. Eu pixava: “até quando o sistema vai te iludir?”, eu colocava perguntas (P5, 2022).

Para o sétimo artista participante, o local da primeira intervenção artística foi:

na cidade de Jacareí/SP no bairro em que moro, no Jardim Paraíba, porque eu não sabia como funcionava o movimento do *graffiti*, aí decidi pintar o muro da casa que eu morava. Mas ainda não tinha um personagem, era só *grapixo*, *throw-up* (mais conhecido como *bomb*). Depois de alguns anos conheci uma galera que pintava e participei de oficinas de *graffiti* e comecei a pedir muros pelo centro e fazer *graffiti* ilegal também, mas no começo só pintava no bairro em que moro (P7, 2022).

O oitavo artista participante relatou que a primeira intervenção foi feita quando ele tinha 15 anos:

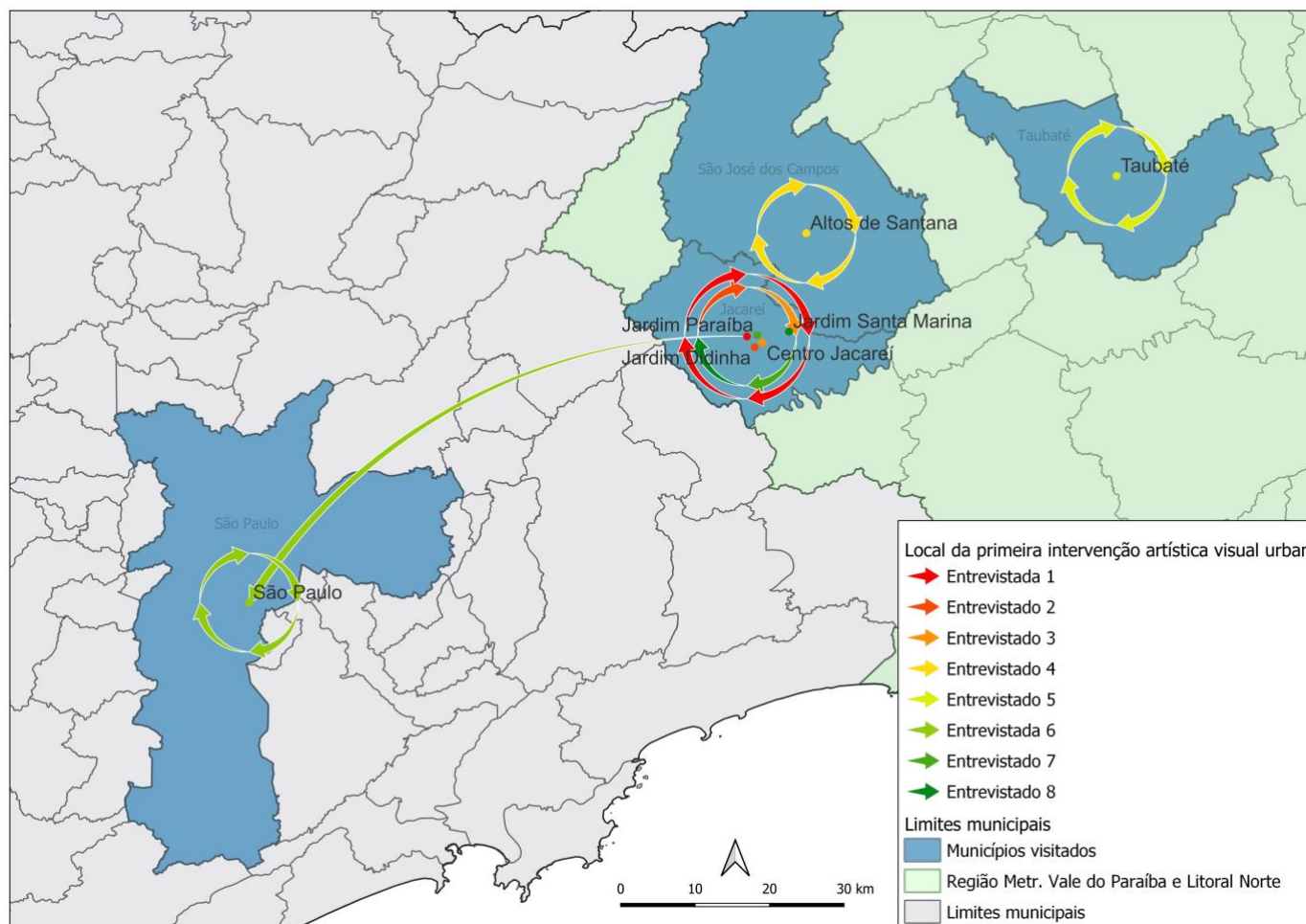
andava aí com uma galera, tava vindo dessa caminhada da pixação já né, e eu gostava de desenhar, fazer uns *bombs*, umas letras, uns personagens. Eu tinha uns amigos que também eram que nem eu: não sabiam de nada, éramos entusiastas. Mas aí lá compramos duas latas de *spray* (dessas de pintar bicicleta) e conseguimos a autorização de um muro. Passamos quase o dia inteiro pedindo, perguntando. Na época ainda não era tão popular como está começando a ser (...) o local era na rua da escola que eu estudava na época, que era no Jardim Santa Marina, onde hoje é o Parque Tupinambás. Aí eu pinteí meu primeiro mural lá de um personagem que ficou ruim, ficou feio e ainda bem que apagaram. A lata entupiu, fui desentupir a lata e espirrou tinta. Deve ter durado uns dois meses [o mural]. Lá virou o Parque Tupinambás, que antes era tudo mato, era perigoso, não tinha iluminação, não tinha poste (...) Hoje é um parque lindo que o bairro usa, que o bairro utiliza. Tem parquinho, tem academia ao ar livre, galera vai lá e faz uma caminhada, coloca um banquinho pra conversar, tomar uma cerveja... tem quadra, campinho de futebol onde acontecem vários campeonatos. Agora eu tenho dois murais independentes e mais dois murais em parceria, tenho quatro murais no Parque onde fiz minha primeira pintura (P8, 2022).

Nesta última fala, o artista entrelaça a história e a evolução do espaço onde cresceu com a sua própria história e suas práticas no campo das dinâmicas culturais urbanas. O Parque Linear Tupinambás é mencionado em vários pontos dessa tese, principalmente na seção 4.1.2 Narrativas de Direito à Cidade e Cidadinidade.

Grande parte das narrativas dos (as) artistas urbanos (as) participantes sobre a realização da primeira intervenção artística visual se entrelaçam aos territórios onde cresceram e construíram laços de amizade. Outro ponto interessante a ser notado está no fato de que essas experimentações ocorreram na fase juvenil e em espaços urbanos. Destaca-se também que, para três dos (as) participantes, a iniciação no campo das intervenções artísticas iniciou-se pela pixação.

Na cartografia representada pela Figura 61, quatro cidades foram mencionadas, sendo elas: São Paulo, São José dos Campos, Jacareí e Taubaté.

Figura 61 – Locais onde os (as) artistas realizaram a primeira intervenção artística visual urbana



Fonte: A autora e Daniel José de Andrade (2022)

Com a intenção de criar um elo entre passado (Figura 61) e presente, a Figura 63 traz a cartografia que representa os locais onde os (as) artistas realizaram a intervenção artística visual urbana mais recente.

A artista participante 1 relatou que a intervenção artística mais recente “foi no Jardim Pedramar, bairro descentralizado de Jacareí. Há poucos dias. Foram 3 *bombs* na quadra do bairro” (P1, 2022). Ao ser questionada sobre se as intervenções artísticas visuais urbanas que realiza no espaço público tendem a serem rapidamente apagadas ou permanecem, a artista respondeu que permanecem, mas que ela não se preocupa “se arrancarem em seguida” (Idem).

O segundo artista participante mencionou que sua intervenção artística mais recente foi realizada no bairro Bonsucesso, na cidade de Igaratá/SP. Sobre a tendência à permanência ou à remoção das intervenções artísticas visuais urbanas que realiza no espaço público, o artista respondeu que “geralmente permanecem. Isso pode derivar do fato de ser de uma cidade interiorana” (P2, 2022).

Já o terceiro artista participante relatou que a intervenção mais recente “foi aqui em Jacareí mesmo. Gosto muito de pintar aqui porque tem muitos lugares pra pintar. Muito muro bom e abandonado” (P3, 2022). Quanto à permanência ou remoção das intervenções artísticas que realiza, o artista respondeu que: “depende da cidade; tem lugar que fica por bastante tempo e outros que não passa da primeira semana” (Idem).

Foi no centro de São José dos Campos onde o quarto artista participante da pesquisa realizou a intervenção artística visual mais recente: “escolhi esse local pra realizar o *graffiti* para um projeto de painel coletivo internacional que fui convidado. No local já foi realizado outro painel antes há um tempo atrás, resolvemos restaurar ele com esse novo *graffiti*” (P4, 2022). Ao ser questionado sobre se as intervenções artísticas que realiza tendem a serem removidas ou se permanecem nos espaços públicos, o artista revelou que:

Isso é muito relativo. Possuo muitos *graffitis* que permanecem intocados pela prefeitura em espaços como o centro, por exemplo. E já tive *graffitis* nas periferias que foram apagados em menos de 01 mês. Artes realizadas por mim e ambas julgadas como “aceitável” ou “não aceitável” pela Prefeitura ou por alguém que responde por esse setor. Mas como alguém pode julgar a arte como sendo boa ou não de um artista? São questões como estas que mantêm o poder

público separado dos artistas e movimentos culturais da cidade (P4, 2022).

O quinto artista participante disse que faz intervenções artísticas visuais urbanas quase que diariamente: “fazer *bomb*, *tag*, *pixo* faço quase todos os dias por onde passo. Mas uma intervenção que eu considero relevante foi no bairro Alto do São Pedro em Taubaté, num encontro de *grapixo*” (P4, 2022). Sobre a tendência à permanência ou à remoção das intervenções artísticas que realiza nos espaços públicos, o artista disse que acredita depender: “da cidade, ou do bairro. Em São José dos Campos, por exemplo, a prefeitura apaga. Permanece apenas o “legalizado” em outras cidades a pintura permanece” (Idem).

Ainda sobre a permanência ou remoção das intervenções artísticas, a sexta participante mencionou que “a maioria permanece”. Quando não é trabalho comercial, a artista procura sempre ter uma autorização do proprietário e apresentar o desenho para aprovação. A artista disse que antes tinha mais apego às intervenções e que, atualmente, vê como uma questão efêmera:

o *graffiti*, assim como o muralismo, tem um prazo de validade, não será eterno. Ele [o *graffiti*] vai durar ali uns 3 ou 4 anos no máximo. Ele vai desbotar com a chuva, com o sol. Por mais que a gente goste, tem a diferença de uma tela. Tem a coisa do bem durável e do bem não durável (P6, 2022).

Com enfoque no mapa falado, a sexta participante relatou que a sua intervenção artística mais recente “está sendo ainda!” e é próxima à casa da artista, onde ela reside há seis anos:

é um painel em uma paredona cinza (...) eu sempre passei ali e ‘cinza’, ‘cinza’, ‘cinza’ e com um super potencial ali porque é alto (acho que tem 3m50cm para 4m de altura), além de ser perto de casa. São vários dias [pintando] então já não terei o custo com deslocamento, porque leva tinta, leva escada, monta tudo isso... a gente começa de manhã e aí tem a pausa pra almoçar... e quem vai ficar aqui com as tintas? Então a gente acaba pedindo comida (P6, 2022).

A questão de gênero no relato sobre as dificuldades que as mulheres enfrentam ao praticar as intervenções artísticas visuais nas cidades foram abordadas pela sexta participante:

eu sou menina, me considero menina, e os meninos vão ao banheiro em qualquer lugar, e não gosto de ir sozinha pintar porque eu preciso ir ao banheiro e aí quem vai ficar com as minhas coisas? Eu não posso deixar as coisas na rua, alguém tem que ficar olhando ali, então isso é uma coisa boa de pintar com mais pessoas (...) muitas vezes fico até sem ir ao banheiro quando vou pintar sozinha. Tem o lance da escada, aí eu tenho que pegar, tocar a campainha e peço: “posso deixar a escada aqui um momentinho?”, ir ali e já voltar. Tem lugares que não tem banheiro. Eu sempre ando com aquele negocinho do Mc Donalds, sabe? Sempre ando com um guardanapo na mochila e aí se não tem banheiro eu pelo menos me garanto ali né? E muitas vezes eu não vou ao banheiro, só que é fogo né? Porque bebe água bastante, sobe e desce escada no sol, no calor... (P6, 2022).

Frente à ausência de estrutura para acolher os corpos femininos que pintam as/nas cidades, a astúcia cidadina de se apropriar de um guardanapo para ir ao banheiro ou de pintar de forma coletiva são apenas um dos contornamentos diários que as mulheres exercem nas urbes. A primeira participante, ao ser perguntada sobre se ela se vê livre para realizar as intervenções artísticas visuais urbanas nas cidades, disse que: “falando-se de um corpo feminino, é difícil. Dá medo sim! Mas precisamos ocupar, todo cuidado é pouco. Na rua, podemos lidar com vários tipos de opressões” (P1, 2022).

Para o sétimo artista participante, a intervenção artística mais recente foi realizada foi no bairro Cidade Salvador, em Jacareí/SP, em uma praça que: “representa a história dos índios Tupinambás em nossa cidade. Hoje essa praça se tornou um museu de arte a céu aberto, com vários painéis de diversos artistas” (P7, 2022). Evidencia-se que o Parque Linear Tupinambás é um lócus referencial em arte urbana para os (as) artistas valeparaibanos (as). Quanto à permanência ou remoção das intervenções artísticas visuais que realiza nas cidades, o participante revelou que “permanecem por anos” (Idem).

O oitavo artista relatou que a intervenção artística visual urbana mais recente foi:

a do Solano Trindade lá no Campo Limpo [em São Paulo]. Essa é a mais recente, não tem 1 mês ainda que a gente finalizou e aconteceu recentemente os desdobramentos dela. Rolou lá um encontro de maracatu para fazer a inauguração do mural e a mesa de conversa. E a gente tá fazendo agora junto com o Pedramar, o Cultura no Morro, um documentário sobre esse processo. Agora estou fazendo um com a Jana [Janaína Vieira] e com a Drika, a gente está pintando lá no Jardim Pedramar, o mural da quadra (...). Esse a gente não terminou ainda, é um mural difícil, grande, é em um barranco, são as dificuldades...esse está acontecendo ao mesmo tempo que o do Solano (P8, 2022).

O mural intitulado “Canto da Esperança”, com a ilustração do poeta brasileiro, folclorista, pintor, ator, teatrólogo, cineasta e militante do Movimento Negro e do Partido Comunista Solano Trindade, foi pintado entre os meses de agosto e setembro de 2022 pelo artista Douglas Reis no Centro Educacional Unificado (CEU) Casa Blanca, situado na Vila das Belezas, Campo Limpo, na cidade de São Paulo, Figuras 62 (a) e (b). O mural fez parte das ações do projeto MAR 22+100 a convite da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O mural tem 18 metros de altura.

Figura 62 – Registros do evento de inauguração do mural no CEU Casa Blanca em São Paulo: (a) Número de Maracatu Nação Kambinda; e (b) Visão ampla do mural



(a)

(b)

Fonte: (a) e (b) Perfil do Instagram do Reis (2022b).

A bandeira na Figura 62 (a) é símbolo da memória da filha de Solano, Raquel Trindade, fundadora do teatro Popular Solano Trindade e comendadora por honra ao mérito cultural do Brasil em 2012. A produção geral do mural contou com o Coletivo De Brinks no Rolê e a produção local ficou por conta do Coletivo Antúrio.

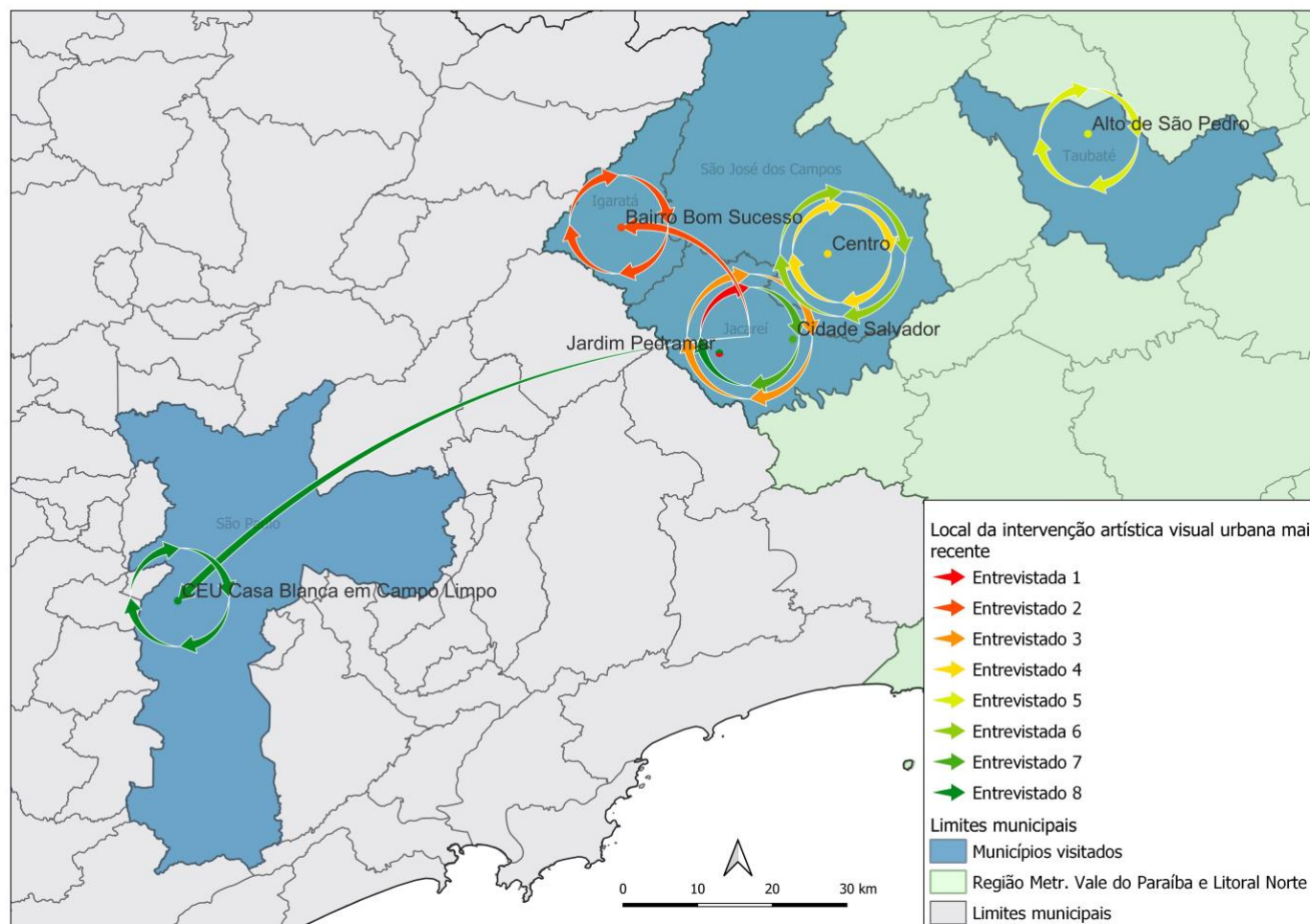
Ao ser perguntado sobre a tendência à permanência ou à remoção das intervenções artísticas visuais que realiza nas cidades, o oitavo artista, por desenvolver sua arte em murais e empenas de prédios, relatou que as intervenções que realiza tendem a permanecer no espaço público. Na sua resposta, trouxe a seguinte reflexão:

Eu acho que a gente está vivendo uma época em que a arte já não é permanente mais. Ela não precisa mais ser permanente, porque o mundo que a gente vive hoje tem um olhar diferente para isso. Hoje em dia tem a internet e você tira uma foto e você só não guarda essa foto, você joga ela pra rede, você salva ela na nuvem ou ela vai virar um meme, ou vai virar uma lembrança de uma rede social, vai virar outra coisa. Hoje você consegue ter até o registro da foto que é a original, que é a NFT⁴² né. Isso é uma forma de tornar permanente, mesmo que alguém apague. Essa permanência existe de uma forma diferente hoje. E eu não questiono isso, é uma transformação mesmo (P8, 2022).

Ainda sobre as relações entre permanência e apagamento das intervenções no espaço público, o artista mencionou que, no caso de intervenções realizadas em casas, as estruturas são modificadas conforme a necessidade dos moradores, o que pode implicar na remoção ou em alterações nas intervenções feitas em muros residenciais, por exemplo. Sobre esse ponto, o artista revelou que, em uma das intervenções realizadas por ele em um muro, os moradores colocaram uma janela no lugar da cabeça da personagem pintada. Ao ser perguntado sobre o que fizeram com o desenho dele, o artista respondeu: “olha o que fizeram com a casa! Colocaram uma janela nova e agora tem muito mais luz lá dentro” (P8, 2022).

⁴² NFT é a sigla para *'non-fungible token'* (token não-fungível, em português). Tokens são representações digitais de um ativo real tangível ou intangível e podem servir como identidade digital de um item. O NFT assegura a autenticidade daquele item e busca tornar negociações dos mais diversos tipos de ativos existentes mais simples e rápidas.

Figura 63 – Locais onde os (as) artistas realizaram a intervenção artística visual urbana mais recente



Fonte: A autora e Daniel José de Andrade (2022)

Para explorar a memória afetiva dos (as) artistas, a próxima cartografia localiza os espaços mais marcantes (ou com maior ligação afetiva) onde os (as) participantes realizaram intervenção artística urbana (Figura 65).

A primeira artista participante relatou que a sua intervenção artística visual mais marcante: “foi um mural no Parque Linear Tupinambás, em Jacareí”, em que “foram feitos dois personagens brincando: um garoto negro empinando pipa, um garoto indígena segurando uma bola. Uma pintura bastante lúdica e colorida. Acredito ter feito diferença no bairro” (P1, 2022).

Para o segundo artista participante, as intervenções mais marcantes foram “umas três ou quatro em companhia do meu amigo na cidade de Jacareí, onde a relação com os proprietários foram (sic) muito curiosas e efetivas (P2, 2022)”. Na perspectiva do terceiro artista, a intervenção que mais lhe marcou:

foi esses tempos em São Paulo no Evento da A7MA Galeria, na festa de 10 anos que contou com a presença de vários artistas da cena e eu pude pintar também. Me marcou muito, tipo um sonho realizado. E ano passado também ali em novembro eu fui pela primeira vez na linha de trem pintar uns vagões, e foi sonho realizado também (P2, 2022).

O quarto artista disse que possui ligação afetiva com várias intervenções artísticas visuais urbanas:

difícil comentar alguma específica. Mas uma que tenho grande afinidade foi feita nos predinhos da CDHU do Altos de Santana. Nessa intervenção retratei um personagem segurando um *spray* e letras. Mas fui extremamente bem recebido pelos moradores, vizinhos e pessoas que passavam. É um local que me senti completamente livre para expressar o que eu quisesse. Foi uma *vibe* muito boa, vira e mexe volto lá e é sempre igual (P4, 2022).

Para o quinto artista participante, foi marcante: “pintar na favela do Banhado⁴³ [em São José dos Campos] na festa de 100 anos da comunidade, em que as crianças pintaram junto. Foi um evento enorme e muito importante” (P4, 2022). A

⁴³ O Banhado é uma “área de proteção ambiental que abriga uma comunidade de traços urbano-rurais e tem sido alvo de diversas propostas de planejamento urbano nos últimos 60 anos” (SILVA; VIANNA; ZANETTI, 2017, p. 183). Situada em região central da cidade de São José dos Campos, a área abriga o núcleo de habitação Jardim Nova Esperança, onde residem em condições precárias aproximadamente 1.300 pessoas (cerca de 290 famílias) que lutam por regularização fundiária frente às intervenções constantes do poder público para removê-los desde 2011.

sexta artista participante pontuou que “são momentos”, mas destacou que teve algumas intervenções artísticas que a marcaram, como no bairro “Chácaras Reunidas [São José dos Campos] que foi “o” desenho que eu desenvolvi, que fui mais a fundo” (P6, 2022). Nesse momento da entrevista, a artista compartilhou, por mensagens diretas do *Instagram*, os registros fotográficos dessa intervenção mencionada. No relato do sétimo artista, a intervenção artística que mais lhe marcou foi na cidade de Jacareí:

a intervenção que mais me marcou foi no centro de Jacareí porque eu conheci uma criança que é autista e a mãe disse que ele ama andar pelo centro de Jacareí e tirar foto dos jacarés e fazer igual na casa dela, ali eu pude perceber que o meu propósito estava sendo alcançado, que é levar alegria no coração de quem passa por um trabalho artístico (P7, 2022).

Para o oitavo artista participante, “todas as intervenções” são marcantes de alguma forma. Após essa afirmativa, o artista destacou algumas delas:

Pintar no [Parque Linear] Tupinambás foi incrível porque foi voltar para a minha casa. Vivi minha vida toda lá, então pintar lá teve uma relação afetiva familiar com o lugar, com o ambiente. Era como dar um presente pra você mesmo, sabe? Quero fazer esse carinho para mim também ou para a sua família. Quando você, sei lá, compra a mistura do domingo... é um sentimento afetivo. Então pra mim foi muito incrível. Mas pintar também o bairro do Jardim Didinha [em Jacareí], onde pinte a praça do Dito Preto, foi incrível poder conhecer essas pessoas, poder conhecer a memória dele... ver as pessoas chegando e se reconhecerem, ficarem felizes de retratar alguém que representa elas, sabe? Foi lindo de ver a união do bairro. Eu nunca tinha um bairro que tivesse uma ligação tão afetiva em volta de uma pessoa, de uma família que era a família dele. Esse do Solano está mexendo comigo até agora porque eu não conhecia a obra dele (...) e conhecer a obra dele está me transformando (P8, 2022).

O artista prossegue: “Pintar na rua, de maneira geral, mexe comigo” porque “eu falo que gosto muito de pintar, mas eu acho que gosto mesmo é de falar, de conversar, de conhecer gente, aí acho que a pintura é só um pretexto para estar nesses lugares e trocar ideia” (Idem).

A intervenção artística supramencionada do Dito Preto foi realizada pelo Coletivo Antúrio no mês de fevereiro de 2022 na praça que nomeia o homenageado,

Benedito Emilio Dias, no bairro Jardim Didinha, um dos mais antigos da cidade de Jacareí e que foi palco de grande parte da trajetória do Dito (Figura 64).

O artista citou em seu perfil do *Instagram* que foi a primeira vez que viram algo assim nas andanças, “um bairro inteiro que parece ter uma consciência coletiva e afetiva em relação ao mesmo indivíduo” (Idem).

Figura 64 – Mural em homenagem a Dito Preto em Jacareí/SP



Fonte: Perfil do Instagram do Reis (2022a)

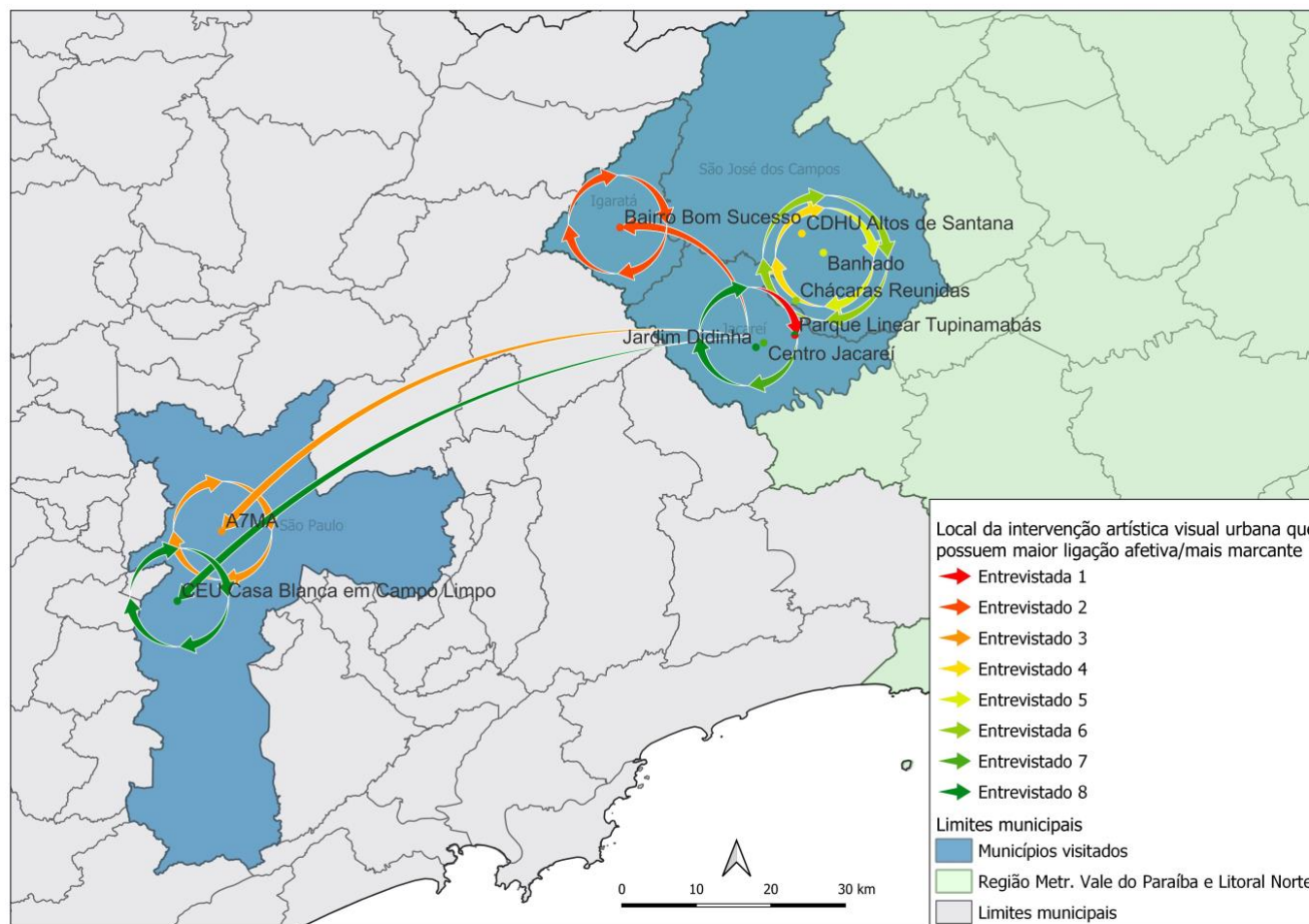
O mural foi realizado em parceria com a Secretaria de Governo e Planejamento municipal e a FCJ. O artista traz em seu perfil do Instagram o relato sobre os dias de produção do mural:

Durante os dias de produção, sobretudo no início, nós, como sempre cheios de tinta, rabiscando a parede de uma praça recém construída, já começamos a ter contato com os moradores da região que passavam por ali. Curiosos, interessados, perguntando o que a gente

tava (sic) fazendo, coisa e tal. Mas quando nossos rabiscos começaram a formar a imagem do Dito a situação tomou um novo rumo. As pessoas paravam na praça não só pra assistir a pintura acontecendo, mas também para contar histórias sobre ele.

Essas narrativas demonstram a potência das intervenções artísticas urbanas não só para colorir a paisagem, mas também para promover união entre os cidadãos e a fruição dos espaços públicos.

Figura 65 – Locais onde os (as) artistas realizaram a intervenção artística urbana mais marcante/que possui maior ligação afetiva



Fonte: A autora e Daniel José de Andrade (2022)

As narrativas dos (as) artistas sobre o local da intervenção artística visual urbana em que houve maior envolvimento dos moradores e/ou da comunidade durante a execução estão geolocalizadas na cartografia da Figura 66.

P1 relatou que o envolvimento da comunidade em bairros periféricos é maior, sendo que em “99% das intervenções em bairros periféricos rola um acolhimento dos moradores, é incrível, enche o coração! Nas últimas foram no CDHU Campo Grande, em Jacareí” (P1, 2022). A artista mencionou também o bairro Jardim Pedramar, também na cidade de Jacareí. O artista participante 2 também destacou Jacareí como um lugar onde há envolvimento da comunidade durante as intervenções, mais especificamente nos bairros: “do São João, Santa Maria, Santa Cruz dos Lázaros e centro” (P2, 2022).

O terceiro artista mencionou que o local da intervenção em que houve maior envolvimento dos moradores e da comunidade:

foram nos Eventos Organizados na época pelo Vespa no Campo dos Alemães [em São José dos Campos]. Foram 3 dias de Graffiti lá com eles, a comunidade nos acolheu. Sempre rola aquele envolvimento com as crianças e isso eu acho muito importante, pois mostra algo diferente e divertido pra eles ali sabe, tenta despertar de alguma forma ali a arte na vida deles, eu gosto demais. Até com os adultos mesmo, uma troca de ideia legal com eles faz muito diferença (P3, 2022).

Para o artista participante 4, o local da intervenção em que houve maior envolvimento dos moradores e da comunidade:

foi nos predinhos da CDHU do bairro Altos de Santana e na Favela Santa Cruz [ambos em São José dos Campos]. A identificação dos moradores foi bem parecida, eles se identificaram diretamente com a arte e as cores, eles sabem que o *graffiti* vem dali, as artes dialogam diretamente com a realidade que vivem. Acredito que essa mágica que o *graffiti* emana foi a principal causa desse envolvimento (P4, 2022).

O quinto artista relatou que foi na Favela do Banhado, em São José dos Campos, a intervenção artística mais marcante que realizou. Na perspectiva da sexta artista participante, assim como mencionado pelo quarto artista participante, o

local onde realizou intervenção artística visual com maior envolvimento da comunidade foi na Favela Santa Cruz, em São José dos Campos:

porque lá as ruas são estreitas, bem apertadas, as pessoas ficam nas ruas. As casas são bem pequenas e também é a rua do fluxo, do tráfego... então todo mundo para e fala sobre a arte, dão cerveja, convidam... o pessoal é bem mais acolhedor. Já pintei em bairro nobre como Pinheiros, em São Paulo, fiquei lá acho que 10 dias pintando o mesmo muro, na frente da casa dessas pessoas, e ninguém me ofereceu nem água. Só falaram que era bonito e tal, mas eu tive que dar a volta pra usar o banheiro bem longe (...) às vezes é melhor ir na padaria, comprar uma água pra poder usar o banheiro (P6, 2022).

O sétimo artista participante disse que onde teve maior envolvimento da comunidade durante a intervenção foi:

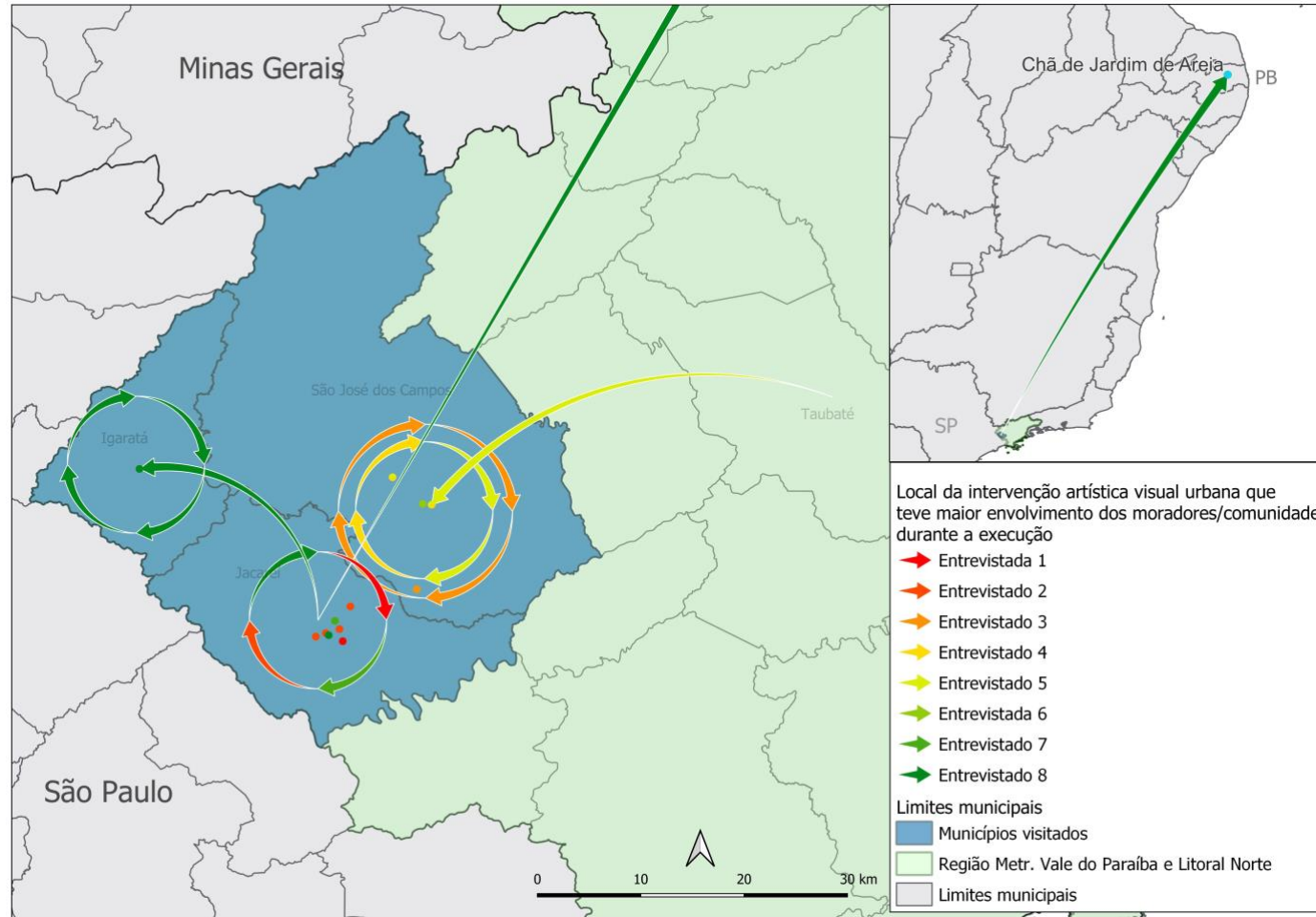
no bairro Jardim São José, em Jacareí, onde fiz um evento de sopa de letra e os moradores começaram a chegar com caixas de refrigerantes, sacos de pão com mortadela. Foi muito legal porque deu pra notar que eles ficaram felizes com os trabalhos e foi maravilhoso o cuidado e carinho que eles demonstram por cada artista que estava pintando, conversamos bastante com cada morador que estava presente (P7, 2022).

Para o oitavo artista, “todo lugar tem o seu envolvimento” (P8, 2022), mas um dos lugares onde tiveram um maior envolvimento da comunidade durante a intervenção foi na praça do Dito Preto, porque as pessoas:

chegavam lá e perguntavam: “o que esse cara tá fazendo?”, aí passavam, olhavam, voltavam... aí quando eu trouxe o rosto do homem eles falaram: “nossa! É o Dito Preto?”, e a praça lotava de gente pra ver a gente pintar. As pessoas iam lá e ficavam olhando aquilo acontecer e elas ficavam não admiradas com a pintura, mas elas ficavam felizes de ver aquele rosto conhecido, familiar sabe? Não era da família sanguínea deles, mas era da família do bairro. Lá eu senti a comunidade mesmo. Foi incrível! Outro lugar que também foi incrível foi em Chã de Jardim [em Areia, na Paraíba], foi uma resistência muito forte! (...) eu não queria voltar de lá, por mim eu moraria lá. Tenho isso com lugares (...). Todo lugar que vou é o melhor lugar do mundo. Foi maravilhoso também em Bonsucesso, em Igaratá (...). As crianças vinham, pintavam junto...o interesse era comunitário (P8, 2022).

O artista também mencionou o envolvimento comunitário que houve na pintura do mural do Solano Trindade, um “homem da periferia brasileira, um homem negro, comum nas periferias brasileiras. Falava através da cultura popular com muita gente sobre um mundo possível” (P8, 2022).

Figura 66 – Local da intervenção artística visual urbana que teve maior envolvimento dos moradores/comunidade durante a execução



Fonte: A autora e Daniel José de Andrade (2022)

A última cartografia construída por meio da ferramenta de mapa falado abordou sobre os locais onde os (as) artistas realizaram a intervenção artística visual urbana mais perigosa ou arriscada, Figura 67. Todos (as) os (as) artistas participantes relataram realizar intervenções artísticas visuais tanto no centro quanto nas periferias da cidade.

A primeira artista relatou que foi “numa fábrica abandonada em Pindamonhangaba/SP a sua intervenção artística mais arriscada” (P1, 2022). Segundo relato: “fomos em um grupo grande para fazer *bombs*. Mas como se tratava de uma fábrica abandonada, tinha bichos peçonhentos, bastante prego enferrujado (risos) essas coisas” (Idem).

O segundo artista participante teve a sua vivência de maior risco nas práticas de dinâmicas culturais urbanas ao realizar “pichações pelo centro da cidade de Jacareí e os *bombs* em viadutos e fábricas abandonadas na rodovia Presidente Dutra” (P2, 2022). A vivência mais arriscada do terceiro artista ocorreu com um amigo durante uma pixação na cidade de São Paulo:

fomos numa festa em São Paulo de pixação, tipo um encontro de artista ali do movimento. Na época eu e meus amigos na adolescência nem sabíamos andar lá [em São Paulo] direito. Voltando da festa começamos a fazer nosso pixo. Depois de um tempo meu amigo avistou um local só que era no alto, em cima de um bar. Ele subiu e fez tudo normal, só que pra descer da janela ele escorregou o pé e caiu da janela fraturando o maxilar e o ombro (não me recordo qual lado do ombro). Foi um desespero ver ali meu amigo debaixo dos escombros ferido e tudo mais. Conseguimos voltar com ele com saúde pra cidade. A história é longa, mas vou resumir ela assim pra você (...) atualmente não faço muito mais amo de mais a pixação (P2, 2022).

O relato pessoal de risco envolvendo a prática de intervenções artísticas urbanas para o quarto artista participante ocorreu no

Mogi *Art Fest*, em Mogi das Cruzes. Lá fiz uma intervenção no andaime de 8m de altura, no topo do galpão. Foi sinistro. E outro foi em Féu Rosa/ES. Os moradores relatavam que lá era um bairro muito perigoso e quando o evento acontecia a paz reinava durante os dias do evento, em que não aconteciam roubos e nem mortes. Lembro do morador que nos contou a história falando “inclusive aí mesmo tinha um corpo uns dias antes de vocês chegarem pra pintar” (P4, 2022).

Para o quinto artista, o seu momento mais arriscado realizando intervenções artísticas visuais urbanas foi quando subiu “nos antigos prédios abandonados próximos à via norte em São José dos Campos” (P5, 2022).

A sexta artista urbana participante relatou que a sua intervenção artística visual urbana mais perigosa ou arriscada foi

em um trabalho comercial, no aspecto da altura (9m). O cachorro *pitbull* do vizinho não parava de latir enquanto eu estava lá em cima e eu pensava: “se eu cair e não morrer, o cachorro me come” (risos). E tem o aspecto de quando eu comecei no vandalismo e eu pintava lugares que tinha que ser rápido, envolvia a adrenalina de não ser pega pela polícia (P6, 2022).

A pichação/pixação, intervenção artística que envolve maior risco, também constitui a vivência do sétimo artista: “foi quando fiz uma pichação em um beiral de prédio, devido à altura e o risco de ser pego pela polícia. Também quando fiz um *bomb* na lateral de uma loja em Jacareí, no centro” (P7, 2022).

Além dos riscos ao corpo (queda de grandes alturas), o risco de ser flagrado (a) por autoridades também permeia as narrativas dos artistas. Para o oitavo artista participante,

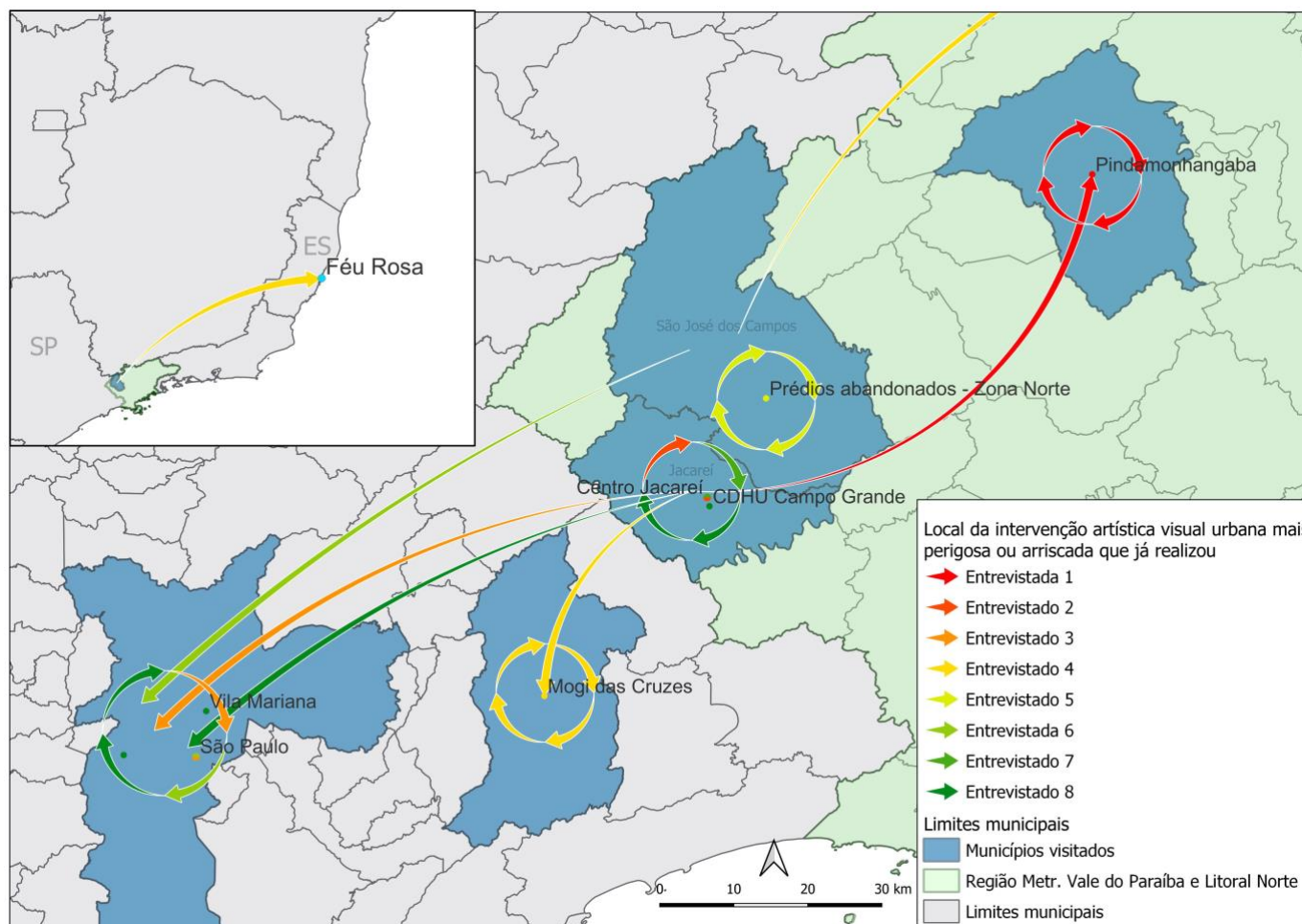
recentemente a gente pintou as cinco empenas lá do CDHU e pintamos também o Solano Trindade, ambos em plataforma elevatória. Fizemos cursos de segurança, usamos cinto, capacete, toda uma preparação né? Trabalhar com arte é muito complexo, tem que se profissionalizar para chegar nesse lugar. Mas antes disso, eu pinteí um sobrado na Vila Mariana, em São Paulo. Era a fachada de um hotel. Eu não tinha conhecimento de materiais, de suporte, de nada. Aí eu montei um andaime em cima de uma calçada íngreme, coloquei o calço com madeira, não amarrei o andaime e fiz uma gambiarra lá. Era um andaime velho, não tinha um chão, um suporte. Atravessei umas madeiras... e a Vila Mariana tem umas casinhas antigas, uns patrimônios tombados... e muitos fios baixos de poste. Tinha um lugar onde o andaime não chegava e eu precisava pintar (e passar entre os fios de eletricidade). Aí eu coloquei uma escada que ia do andaime até o topo. E a escada derrapou e caiu, e eu fiquei pendurado na barra de segurança do andaime. Quase caí. Não caí, mas levei um susto (P8, 2022).

A corporeidade que performa no risco é um ponto que chama atenção nas narrativas dos (as) artistas participantes. Os riscos são muitos e envolvem desde

abordagens policiais até o risco de queda, violência e permanência em locais perigosos. Alexandre Barbosa Pereira (2013, p. 92), afirma que ao lado do dispositivo de registro e memória imbricado nas intervenções artísticas visuais urbanas, “o dispositivo de produção ou experimentação de riscos” é um componente fundamental. A “linha divisória entre o perigo, inesperado, e o risco, calculado” torna-se bastante tênue (p. 93).

Os artistas urbanos, assim como demais atores das dinâmicas culturais urbanas como os skatistas, questionam lógicas estruturais a partir de suas práticas que “desafiam uma gama de espaços por meio de usos vernaculares, o que contribui, no limite, para fortificar a dimensão pública da cidade ao expandir a sua acessibilidade” (MACHADO, 2017, p. 30 -31).

Figura 67 – Local da intervenção artística visual urbana mais perigosa ou arriscada que já realizou



Fonte: A autora e Daniel José de Andrade (2022)

A cartografia da Figura 67 envolveu seis cidades mencionadas, que são: Féu Rosa/ES, Mogi das Cruzes/SP, Jacareí/SP, Pindamonhangaba/SP, São José dos Campos/SP e São Paulo.

Produzir cartografias tendo como principal fonte as narrativas dos (as) artistas com base em suas respectivas atuações e histórias no campo das intervenções artísticas visuais urbanas é, sobretudo, um movimento de tentativa de acompanhar os fluxos dos (as) artistas pelo território e os processos atrelados a esses fluxos que perfazem a cidade em sua dimensão cultural, social, política e artística.

A ferramenta mapa falado foi fundamental para apreender as localizações/espacializações de intervenções artísticas realizadas (em escalas regionais, nacionais e internacionais), de primeiras intervenções realizadas às mais recentes, das que proporcionaram acolhimento da comunidade às mais arriscadas. As cartografias se mesclam às falas dos (as) artistas que trazem detalhes de vivências, contornamentos e astúcias cidadinas de quem, com *spray*, tintas, rolinhos, pincéis, projetores e adesivos e tantas outras ferramentas, transformam paisagens urbanas.

Se o Direito à Cidade ocorre na rua por meio da manifestação das pessoas e a apropriação dos lugares (LEFEBVRE, [1970] 2008) e a Cidadinidade é praticada a partir do movimento dos cidadãos que constroem constantemente a cidade do ponto de vista social, político e cultural (AGIER, 2015), a atuação desses (as) artistas participantes traduz na prática esses conceitos.

As relações dos (as) artistas ao atuarem coletivamente, sob projetos ou até mesmo individualmente trazem sentido ao espaço material da cidade onde vivem (AGIER, 2011), se deixando levar pelo “devaneio lúdico de fazer *graffitis*” e outras formas de intervenções artísticas visuais urbanas engendradas nas dinâmicas culturais (PEREIRA, 2012, p. 126).

O direito à produção criativa da cidade que os cidadãos exercem propõe novas racionalidades que privilegiam a “cidade como um local de encontro e simultaneidade” (GOMES, 2018, p. 509).

Considerações Finais



Intervenções de diferentes artistas em Jacaré // A autora (2021)

Essa tese demonstrou como as dinâmicas culturais urbanas das intervenções artísticas visuais engendram narrativas de formas de Direito à Cidade e Cidadinidade na dimensão cultural a partir das práticas de artistas das/nas cidades de Jacareí e São José dos Campos.

Essas formas de Direito à Cidade e Cidadinidade não ficam resumidas ao desenvolvimento da intervenção por meio da apropriação física dos espaços públicos da cidade. Hoje, essas intervenções ocupam também os meios digitais por meio do registro fotográfico e/ou videográfico do *graffiti*, da pich(x)ação, da colagem de adesivo e de outras práticas possíveis e da veiculação (no momento da realização ou posteriormente) nas redes sociais e em *sites*. Essa dupla ocupação ocorreu de maneira ainda mais intensa devido à pandemia de COVID-19, que nos levou ao distanciamento social para diminuição do contágio do vírus.

Associando as dinâmicas culturais urbanas ao conceito Direito à Cidade, as intervenções artísticas visuais transbordam as centralidades urbanas e tem o potencial de acessar lugares da cidade onde museus, galerias e exposições de arte não estão presentes, levando arte para todos independentemente da classe social, do gênero, da escolaridade e de outros aspectos. As ligações entre as dinâmicas culturais urbanas e o conceito de Cidadinidade residem nos contornamentos, astúcias e práticas dos (as) artistas valeparaibanos (as) na realização das intervenções considerando-se desde o uso de verbas públicas no campo da cultura até o acesso a espaços institucionais tradicionais para exporem suas obras. Viver de arte exige um amplo exercício de cidadinidade para sobrevivência.

As práticas abordadas nessa pesquisa retratam como as apropriações urbanas por meio das intervenções artísticas visuais incorporam dimensões atuais e ressignificam o conceito clássico de Direito à Cidade, tencionando novas leituras sobre a ação dos (as) artistas no território. Neste contexto, o território é construído por um planejamento urbano popular a partir das dinâmicas culturais e das intervenções artísticas visuais urbanas.

Outro aspecto importante abordado nessa pesquisa é a capilaridade das ações e das dinâmicas culturais urbanas nos territórios para além do Vale do Paraíba paulista. Os (as) artistas circulam ativamente por diferentes lugares do Brasil realizando as intervenções e participando. Além da capilaridade, outro aspecto

observado nas ações e das dinâmicas culturais urbanas é a coletividade, como por exemplo, nos murais do Parque Linear Tupinambás, no Avua! e nos Coletivos como Antúrio e o De Brinks no Rolê.

As questões tensionadas nas dinâmicas culturais estão relacionadas a uma nova perspectiva de gestar e propor um novo uso e ocupação do espaço do território (ESCOBAR, 2016a). Nessa tese, as intervenções artísticas visuais urbanas também expressam temas ligados à desigualdade, gênero e racismo ao apresentar peças como as obras “Construção” (Figura 25) e “Saudosa Maloca” (Figura 26), ambas da artista Janaína Vieira. A ocupação artística de territórios periféricos, como os murais pintados nas empenas do CDHU Campo Grande em Jacareí/SP pelo Projeto AVUA!, expressam o Direito à Cidade na dimensão cultural que esses artistas propõe e fazem acontecer.

Por meio da descrição de ações e eventos que ocorreram no recorte temporal da pesquisa de doutorado (2019 a 2022), foi possível analisar as formas híbridas das intervenções artísticas visuais em espaços físicos e digitais que puderam fornecer subsídios para a compreensão das principais características e processos nos territórios e na produção de narrativas.

Relatos textuais e imagéticos de processos e desenvolvimentos das intervenções artísticas visuais urbanas com a apropriação de recursos físicos e digitais elucidaram como os artistas utilizam diferentes recursos e meios para obtenção de renda.

Com base nas narrativas e relatos (ESCOBAR, 2016; 2016b) dos (as) artistas participantes foi possível desenvolver sete (07) cartografias com registros dos modos de ocupação artística visual dos territórios valeparaibanos pela perspectiva dos artistas ligados às intervenções artísticas visuais urbanas por meio de mapas falados.

A hipótese desta pesquisa pressupõe que as intervenções artísticas visuais urbanas permitem aplicações híbridas, caracterizadas tanto pela circularidade entre territórios físicos e digitais quanto pelas inter-relações com diferentes dinâmicas culturais urbanas atreladas a múltiplas pautas caracterizam as múltiplas interfaces das intervenções artísticas visuais urbanas. As ações acompanhadas nessa

pesquisa em territórios físicos e digitais por meio da etnografia demonstraram que por vezes o fomento à realização das intervenções artísticas visuais urbanas por meio de editais públicos e apoios institucionais e/ou de empresas podem refletir em uma ocupação artística marcada pela disciplinarização da arte, com temas ligados ao cotidiano e não à arte transgressora. Apesar da ausência de transgressão em algumas das intervenções, pode-se observar uma ampla ocupação de espaços urbanos centrais e periféricos.

A metodologia, que combinou etnografia em ambientes físicos e digitais com a posterior análise de conteúdo, possibilitou o acompanhamento e espacialização por meio de cartografias dos modos de ocupação artística visual dos territórios valeparaibanos, nacionais e internacionais pela perspectiva dos artistas ligados às intervenções artísticas visuais urbanas por meio de mapas falados. As entrevistas semi-estruturadas apontaram para a realização de intervenções artísticas visuais urbanas mais concentradas na RMVPLN, apesar de circularem constantemente por territórios multiescalares. As duas mulheres artistas que participaram das entrevistas apontaram as dificuldades e adversidades em desenvolver as intervenções na rua.

De modo geral, outra dificuldade apontada pelos (as) artistas nas entrevistas foram os obstáculos que as legislações trazem para a realização das intervenções nos espaços urbanos, o que potencialmente limita o Direito à Cidade na dimensão cultural, bem como a capacidade de exercer a cidadania. Porém, esse obstáculo não inviabiliza a realização de murais, a colagem de adesivos, o pich (x) o e tantas outras formas de expressão das dinâmicas culturais urbanas. Ressalta-se também que, durante a pandemia de COVID-19, os (as) artistas valeparaibanos (as) não interromperam suas atividades e promoveram eventos *online*, ações coletivas e exposições por meio do fomento da Lei Aldir Blanc.

As possibilidades de pesquisas futuras de pós-doutorado apontam para o estudo da percepção da comunidade acerca dos murais no Parque Linear Tupinambás e no CDHU Campo Grande, ambos em Jacareí.

Encerrando a tese com os olhos voltados ao horizonte e com os pés na cena cultural constantemente efervescente das cidades que foram o ponto de partida dessa pesquisa, novos talentos como o jacareense André Messias, de 17 anos, representam o futuro das intervenções artísticas visuais urbanas no Vale. O jovem

André criou no mês de setembro de 2022 “um projeto de exposição para sua arte denominada “Escapismo””. O jornal local informa que “a exposição, que tem como tema principal a fuga da realidade, está na Diretoria de Ensino de Jacareí, na região central da cidade” (NOSSA JACAREÍ, 2022).

A potência do cotidiano e das ligações com o território, centrais em muitas intervenções artísticas visuais urbanas abordadas nessa tese, emerge também na arte do André Messias, que “durante um trabalho escolar sobre a consciência negra, o adolescente se aprofundou na história da sua família, em especial de sua mãe”. Ao relatar a viagem “que fizeram para que conhecesse a verdadeira cultura do seu avô, ele decidiu criar arte em forma de desenhos e poemas” (NOSSA JACAREÍ, 2022).

A cultura urbana valeparaibana contemporânea tem parte representada pela arte dos (as) 22 artistas etnografados (as), dos (as) 08 artistas participantes da entrevista semiestruturada e do André Messias, que por meio dos traços, das tintas, das cores, das rodinhas de skate, das batalhas de *hip-hop*, nas redes sociais, no físico e no digital tecem narrativas que ocupam materialmente e simbolicamente espaços urbanos.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Henri. Apresentação e Mapeamento, identidades e territórios. *In*: **Cartografia social e dinâmicas territoriais**: marcos para o debate. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- ADERALDO, Guilherme. Cidades em conflito: câmeras, *sprays*, lugares e movimentos. *In*: BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel. (Org.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos: EdUFSCar, 2017.
- AGÊNCIA BRASIL. **Estudo mostra que pandemia intensificou uso das tecnologias digitais**. 2021. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-11/estudo-mostra-que-pandemia-intensificou-uso-das-tecnologias-digitais>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- AGIER, Michel. Do Direito à Cidade ao Fazer-Cidade. O Antropólogo, a Margem e o Centro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 483-498, Dec. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000300483&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 13 ago. 2020.
- AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade**: Lugares, Situações, Movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- AGROMERA ARTE. **Festival AgromeraArte**. Disponível em: <https://www.culturanomorro.org/festivalagromeraarte>. Acesso em: 15 jan. 2021a.
- AGROMERA ARTE. **A 6ª Edição do AgromeraArte tem hora e data marcada!** 13 jan. 2021b. Instagram: @agromeraarte. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKAL3Q1nvTa/>. Acesso em: 8 ago. 2022.
- ALMEIDA, Renato de Souza. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 56, p. 151-172, junho de 2013.
- ANTURIO. Instagram: @anturio_. Disponível em: https://www.instagram.com/anturio_/. Acesso em: 15 ago. 2022.
- AVUA. **Encontro 1**: quem sou? quem somos? (caminhos de mim). 7 jun. 2022. Instagram: @avua.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ceg35VquhPC/>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- BANKSY. **Banksy**: guerra e spray. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.
- BARBALHO, Alexandre. Cidadania, minoria e mídia: ou algumas questões postas ao liberalismo. *In*: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.) **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2016.

BARREIRA, Marcos Rodrigues Alves. **Henri Lefebvre: a crítica da vida cotidiana na experiência da modernidade**. 168f. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 258p.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BEIGUELMAN, Giselle. **Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana**. São Paulo: ECidade, 2020. 44 p.

BEIGUELMAN, Giselle. Redes reais: arte e ativismo na era da vigilância compartilhada. **Rapsódia**, v. 1, n. 12, p. 65-78, 2019.

BEIGUELMAN, Giselle. Arte pós-digital: criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza. *In*: **Cyber-arte-cultura: a trama das redes** [S.l: s.n.], 2013.

BENKE, Carlsson; LOUIE, Hop. **Street art: técnicas e materiais para arte urbana: grafite, pôsteres, adbusting, estêncil, jardinagem de guerrilha, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia, perler beads**. 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

BERRY-CHIKHAOUI, Isabelle. Les notions de cidadinité et d'urbanité dans l'analyse des villes du Monde arabe. **Les Cahiers d'EMAM [En ligne]**, n.18, 2009, Disponível em: <http://journals.openedition.org/emam/175>. Acesso em: 13 ago. 2020.

BISSOLI, Daniela Coutinho. **Graffiti: paisagem urbana marginal**. A inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES). 218f. 2011. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

BITTENCOURT, Luciana. **Fotografia enquanto instrumento etnográfico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. p.225-41.

BOCADA FORTE. **KRS-One e os 9 elementos da cultura hip-hop**. 2017. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/materias/krs-one-e-os-9-elementos-da-cultura-hip-hop>. Acesso em: 21 jun. 2020.

BOCADA FORTE. **Depois de 11 de agosto de 1973, os guetos do mundo nunca mais foram os mesmos**. 2020. Disponível em: <https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/depois-de-11-de-agosto-de-1973-os-quetos-do-mundo-nunca-mais-foram-os-mesmos>. Acesso em: 11 ago. 2020.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade

pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, edição 123, 29 jun. 2020.

BRASIL. Lei nº 14.150, de 12 de maio de 2021. Altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc), para estender a prorrogação do auxílio emergencial a trabalhadores e trabalhadoras da cultura e para prorrogar o prazo de utilização de recursos pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 12 mai. 2021.

BRITO, Murillo Marschner Alves de. Introdução à amostragem. *In*: **Métodos de pesquisa em Ciências Sociais**. Bloco Quantitativo, 2016. SESC São Paulo-Cebrap, p. 32-51.

CADERNO da plataforma de lutas pelo direito à cidade. 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1jgqFJX2FOrGPQhoXfkDnCr86DI9iyzQw/view>. Acesso em: 11 jul. 2022.

CAFRUNE, Marcelo Eibs. O direito à cidade no Brasil: construção teórica, reivindicação e exercício de direitos. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**. Bauru, v. 4, n. 1, p. 185-206, jan./jun., 2016.

CALDAS, Ana Carolina Medeiros; BEZERRA, Ed Porto. Toca que lá vem história: a reconfiguração das experiências de storytelling nos e-picturebooks infantis. *Intercom*: **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação [online]**. 2018, v. 41, n. 3, pp. 157-177. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201839>. Acesso em: 7 ago. 2022.

CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista FAMECOS**, v. 19, n. 2, p. 543–566, 2012. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2012.2.12338>.

CARVALHAL, André. **Tiktorização da vida**. 2021. Disponível em: <https://mittechreview.com.br/tiktorizacao-da-vida/>. Acesso em: 04 set. 2022.

CASTRIOTA, Rodrigo. Urbanização planetária ou revolução urbana? **Rev. Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (Online)**, Recife, v. 18, n. 3, p. 507 – 523, 2016.

CATOTA Coletivo. **Alô alô galera! Neste final de semana (11 e 12/6) estaremos lá no @sescsantos com a nossa divertida oficina de monstrinhos à solta!** 8 jun. 2022. Instagram: @coletivocatota. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CejJVR2OT9C/>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CENTRAL. **Nunca foi sorte >>>** Janaína Vieira (Macambira, SE, 1997) vive e trabalha em Jacaré. 20 jul. 2022. Instagram: @centralgaleria. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CgP25LGpMkb/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. **Estud. av.**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, abr. 1995. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 ago. 2020.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural e o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. **Crítica y Emancipación**, n. 1, p. 53-76, junho 2008.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Com o cérebro na mão**: no século que gosta de si mesmo. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

COLA MESMO. Instagram: @colamesmo. Disponível em: <https://www.instagram.com/colamesmo/>. Acesso em: 9 ago. 2022.

CORRÊA, Maurício de Vargas; ROZADOS, Helen Beatriz Frota. A netnografia como método de pesquisa em Ciência da Informação. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, v. 22, n. 49, p. 1-18, maio/ago., 2017. Disponível em: <https://bit.ly/37EWlld>. Acesso em: 05 set. 2021.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do espaço**: arquitetura, gênero e controle social. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

COSTA, Aline Cristina Gomes da *et al.* Movimento ciberativista em tempos pandêmicos: Reflexões sobre a atuação do coletivo *Sleeping Giants* no Brasil. **Revista Dilemas**. Rio de Janeiro – Reflexões na Pandemia, p. 1-14, 2021. Disponível em: <https://www.reflexpandemia2021.org/texto-108>. Acesso em: 19 jun. 2022.

COSTA, Aline Cristina Gomes da; DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins; ZANETTI, Valéria Regina. (Des) Construções no pós-pandemia: Utopias e Distopias. **Revista Políticas Públicas & Cidades**, v. 1, p. 1-10, 2021.

COSTA JÚNIOR, Hely Geraldo; PORTINARI, Denise Berruezo. Estética política: sobre grafite e subjetividade na América Latina. **Revista Sures.**, n. 3, 2014.

CULTURA NO MORRO. **Sobre nós**. Disponível em: <https://www.culturanomorro.org/sobre>. Acesso em: 15 jan. 2021.

CUNHA, José Marcos Pinto da; SILVA, Késia Anastácio Alves da; BECCENERI, Leandro Blanque. **Vale do Paraíba e Litoral Norte**: diversidades socioespaciais. Campinas, SP: Librum Editora, 2019.

CUNHA, Manuela Carneiro da. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DAVIDS, Ana; SIMÕES, Daniele; BORBA, Morena. **Estética marginal**. v. 2. São Paulo; Editora Zupi, 2012.

DESCOLA, Philippe. Claude Lévi-Strauss, uma apresentação. **Estud. Av.**, São Paulo, v. 23, n. 67, p. 148-160, 2009. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142009000300019&lng=en&nrm=is. Acesso em: 12 ago. 2020.

DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins. Intervenções artísticas urbanas e práticas contramonumentais. **Drops**, ano 21, n. 164.02, 2021. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/21.164/8085>. Acesso em: 18 jul. 2022.

DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins; ZANETTI, Valéria Regina; SILVA, Fabiana Felix do Amaral e. Skate no Pé e Spray na Mão: Nexos entre o skate, graffiti e pich(x)ação nas dinâmicas culturais urbanas. **RUA**, Campinas, SP, v. 28, n. 1, p. 219–235, 2022. DOI: 10.20396/rua.v28i1.8670296. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8670296>. Acesso em: 18 jul. 2022.

DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins; GOMES, Cilene; NOGUEIRA, Bianca Marques Costa. Olhares netnográficos sobre cultura, desenvolvimento e ações coletivas no vale do paraíba: netnografia de dinâmicas culturais no Vale do Paraíba. **Revista Ciências Humanas**, v. 14, n. 2, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.32813/2179-1120.2121.v14.n2.a752>. Acesso em: 18 jul. 2022.

DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins; SILVA, Fabiana Félix Amaral e; ZANETTI, Valéria Regina. Nas fronteiras do graffiti e da lei: notas sobre a regulação municipal da arte urbana em cidades do Vale do Paraíba e Litoral Norte de São Paulo. **PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, v. 5, n. 16, 2021.

DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins, SILVA, Fabiana Felix do Amaral; ZANETTI, Valéria Regina. O que a cidade de Ipásia tem a nos dizer sobre pixação? Leituras possíveis de As Cidade Invisíveis, de Ítalo Calvino, e São Paulo/SP. **Revista Maracanan**, v. 25, p. 307-326, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/revmar.2020.45488>. Acesso em: 18 jul. 2022.

DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins Domingos *et al.* Projeções mapeadas como forma de apropriação simbólica do espaço público-privado e direito à cidade: expressões político-artísticas do coletivo brasileiro “Projetemos”, em tempos de pandemia. *In*: **ANPOCS**, 44, 01 a 11 de dezembro de 2020, remoto. ISSN 2177-3092. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/44-encontro-anual-da-anpocs/spg-7/spg14-7>. Acesso em: 05 jun. 2022.

DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins; ELOY, Gabriel de Oliveira; FERNANDES, Luiz Fernando Vargas Malerba. Concretos que falam: análise comparativa de grafites sob vias suspensas nas cidades de São Paulo e Lorena/SP. **Ponto Urbe [Online]**, n. 20, 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/3426>. Acesso em: 29 mar. 2020.

EMPLASA. Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte. Disponível em: <https://emplasa.sp.gov.br/>. Acesso em: 19 jun. 2019.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño: la realización de lo comunal**. Popayán: Universidad del Cauca, 2016a.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (org.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Editora Letradágua, 2016. 208p.

ESTILOUS URBAN STYLE. **A Linguagem da Cultura Hip-hop (Os 4 Elementos do Hip-hop)**. 2015. Disponível em: <https://estilousblog.wordpress.com/2015/09/16/a-linguagem-da-cultura-hip-hop-os-4-elementos-do-hip-hop/>. Acesso em: 21 jun. 2020.

FERNANDES, Eliane Marquez da Fonseca. Os micropoderes presentes em grafites: uma perspectiva genealógica. **REVELLI**, v.10, n. 2, p. 93-111, 2018.

FERNANDES, Wellington de Oliveira. **Mapas**: entre narrativas pela dominação e dissertativas pela contestação. 143f. 2016. Dissertação (Mestrado em Geografia Física) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

FERREIRA, Tania Maria Ximenes. **Hip-hop e educação**: mesma linguagem, múltiplas falas. 110f. 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

FERREIRA, Francisco Romão. Ciência e arte: investigações sobre identidades, diferenças e diálogos. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 261-280, 2010.

FGV. **Pandemia acelerou processo de transformação digital das empresas no Brasil, revela pesquisa**. 2022. Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/pandemia-acelerou-processo-transformacao-digital-empresas-brasil-revela-pesquisa>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FILARDO, Pedro. Pichação (pixo). Histórico (tags), práticas e a paisagem urbana. **Arquitextos**, São Paulo, ano 16, n. 187, 2015 Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.187/5881>. Acesso em: 29 mar. 2020.

FIPE. **Caderno Final de Propostas**: Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte. 2022. Disponível em: <https://rmvpln.pdui.sp.gov.br/wp-content/uploads/P10-Caderno-de-propostas-Vale-e-Litoral-Norte-ok.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2022.

FLESSAS, Tatiana; MULCAHY, Linda. Limiting law: Art in the street and street in the art. **Law, Culture and the Humanities**, v. 14, n. 2, p. 219–241, 2018.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, n. 4, p.1279-1302, dez. 2009.

GABRIELE. Instagram: @loucasgabi. Disponível em: <https://www.instagram.com/loucasgabi/>. Acesso em: 16 ago. 2022.

GARCÍA CANCLINI, Néstor; RONCAGLILO, Rafael (Org.) **Cultura transnacional y culturas populares**. Lima: IPAL, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade**. México: Editorial Grijalbo, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

GOMES, Ana Maria Isar dos Santos. O direito à cidade sob uma perspectiva jurídico-sociológica. **Revista Direito GV [online]**, v. 14, n. 2, p. 492-512, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2317-6172201820>. Acesso em: 11 jul. 2022.

GUINARD, Pauline; MARGIER, Antonin. Art as a new urban norm: Between normalization of the City through art and normalization of art through the City in Montreal and Johannesburg. **Cities**, n. 77, p. 13–20, 2018.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, n. 2, v. 22, p. 5, 1997.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Piauí**, n. 82, 2013.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito a cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014, 294 p.

HINE, Christine. **Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday**. Londres: Bloomsbury Academic, 2015.

INSTITUTO BRASIEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Cidade de Jacareí**. 2021a. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/jacarei.html>. Acesso em: 17 set. 2021.

INSTITUTO BRASIEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Cidade de São José dos Campos**. 2021b. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/sao-jose-dos-campos.html>. Acesso em: 17 set. 2021.

INSTITUTO BUTANTAN. **Como surgem as variantes da Covid-19: entenda a diferença entre linhagens, sublinhagens e recombinantes**. 2022. Disponível em: <https://butantan.gov.br/covid/butantan-tira-duvida/tira-duvida-noticias/como-surgem->

[as-variantes-da-covid-19-entenda-a-diferenca-entre-linhagens-sublinhagens-e-recombinantes](#). Acesso em: 19 jun. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Coronário**. 2020. Disponível em: <https://coronario.ims.com.br/>. Acesso em: 12 jun. 2022.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA - IPEA. **Mais de 900 mil trabalhadores do setor cultural foram afetados pela pandemia em 2020**. 2022. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=38887#:~:text=Mais%20de%20900%20mil%20trabalhadores,afetados%20pela%20pandemia%20em%202020&text=A%20evolu%C3%A7%C3%A3o%20da%20pandemia%20da,dos%20empregos%20do%20setor%20cultural. Acesso em: 04 jun. 2022.

JACAREÍ. Lei nº 3.648, de 17 de maio de 1995. Institui incentivo fiscal para a realização de projetos culturais em Jacareí e revoga a Lei Municipal nº. 3.594, de 03 de janeiro de 1995. **Diário Oficial**, Jacareí, 1995. Disponível em: <http://legislacao.jacarei.sp.gov.br:85/jacarei/images/leis/html/L36481995.html>. Acesso em: 07 ago. 2022.

JACAREÍ. Lei n. 5.691, de 20 de junho de 2012. Institui o Fundo Municipal de Cultura de Jacareí – FMC. **Diário Oficial**, Jacareí, 2012. Disponível em: <http://legislacao.jacarei.sp.gov.br:85/jacarei/images/leis/html/L56912012.html>. Acesso em: 7 ago. 2022.

JACAREÍ. Lei n. 6.088, de 20 de dezembro de 2016. Institui o Plano Municipal de Cultura de Jacareí. **Diário Oficial**, Jacareí, 2016. Disponível em: <http://legislacao.jacarei.sp.gov.br:85/jacarei/images/leis/html/L60882016.html>. Acesso em: 7 ago. 2022.

JACAREÍ. Prefeitura. **Jacareí ganha mais um Parque Linear nesta sexta-feira (14)**. 2021. Disponível em: <https://www.jacarei.sp.gov.br/jacarei-ganha-mais-um-parque-linear-nesta-sexta-14/>. Acesso em: 16 maio 2022.

JACAREÍ. Prefeitura. **Prainha ganha ‘cara nova’ com manutenção do Meio Ambiente**. 2020. Disponível em: <https://www.jacarei.sp.gov.br/prainha-ganha-cara-nova-com-manutencao-do-meio-ambiente/>. Acesso em: 18 maio 2022.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *In*: BERTELLI, Giordano Barbin; FELTRAN, Gabriel (Org.). **Vozes à margem: periferias, estética e política**. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

JOSEPH, Isaac. Paisagens urbanas, coisas públicas. **Caderno CRH**, v. 12, n. 30, 1999.

JOVCHELOVITCH, Sandra. **Os contextos do saber**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOZINETS, Robert. **Netnografia**: realizando pesquisa etnográfica online. Porto Alegre: Penso, 2014.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. 2. ed. São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

LDO ONE. Instagram: @ldone_e. Disponível em: https://www.instagram.com/ldone_/. Acesso em: 8 ago. 2022.

LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. “Graffiti é existência”: reflexões sobre uma forma de cidadania. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 25, n. 55, p. 89-117, dez. 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832019000300089&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 28 jun. 2020.

LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. Graffiti para além dos muros: Usos da rua e práticas de enfrentamento da cidade. **Enfoques**, v. 16, n. 1, p. 32 – 44, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/enfoques/article/view/17116/10775>. Acesso em: 19 mar. 2023.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, [1968] 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A irrupção**: a revolta dos jovens na sociedade industrial: causas e efeitos. São Paulo: Editora Documentos, 1968.

LEFEBVRE, Henri. **Du rural à l’urbain**. Paris: Anthropos, 1970.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, [1970] 2008.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, [1973] 2008.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l’espace**. Paris: Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, Henri. **Writings on cities**. Oxford, UK: Blackwell, 1996.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of Everyday Life**: Verso, London, 2003.

LEITÃO, Débora K.; GOMES, Laura Graziela. Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões. **Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia**, v. 1, n. 42, 2018.

LEITE, Rogerio Proença. A inversão do cotidiano: práticas sociais e rupturas na vida urbana contemporânea. **Dados – Revista de Ciências Sociais**, v. 53, n. 3, p. 737-756, 2010.

LE MONDE. **Des affiches de Mai 68 s’arrachent aux enchères**. 2018. Disponível em: https://www.lemonde.fr/arts/article/2018/03/16/des-affiches-de-mai-68-s-arrachent-aux-encheres_5271832_1655012.html. Acesso em: 19 mar. 2023.

LENCIONI, Sandra. **Metrópole, metropolização e regionalização**. 1 ed. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2017.

MACHADO, Arlindo. **Artemídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. **A cidade dos picos: a prática do skate e os desafios da cidadinidade**. 345f. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. Entre a destruição e a criação: as marcas do skate na cidade. *In*: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SPAGGIARI, Enrico. (Org.). **Lazer de perto e de dentro: uma abordagem antropológica**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia. **Rev. bras. Ci. Soc. [online]**, v.17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. **Horiz. antropol.** [online]. v.15, n. 32, p.129-156, 2009. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832009000200006>.

MARTINS, José de Souza. **A Sociabilidade do Homem Simples**. São Paulo: Hucitec, 2000.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MASCARELLO, Marcela de Avellar; SANTOS, Caio Floriano dos; BARBOSA, André Luiz de Oliveira. Mapas...Por quê? Por quem? Para quem? **Revista Movimentos Sociais e Dinâmicas espaciais**, v. 7, n. 1, p. 126 – 141, 2018.

MATRERO. Youtube: @matrero. Disponível em: <https://www.youtube.com/@Matrero/featured>. Acesso em: 15 ago. 2022.

MEKDJIAN, Sarah. Urban activism and migrations. Disrupting spatial and political segregation of migrants in European cities. **Cities**, n. 77, p. 39–48, 2018, 2018. doi:10.1016/j.cities.2017.05.008

MENEZES, Cristiane Penning Pauli de. **Uma etnografia dos corpos aliados na busca do reconhecimento e do direito à cidade: a performance narrativa das mulheres no graffiti ilegal no Brasil e em Portugal**. Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2021.

MINTZ, Sidney W. Cultura: uma visão antropológica. **Tempo**, v. 14, n. 28, p. 223-237, 2010.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? **Arte & Ensaios**, PPGAV/EBA/UFRJ, n. 27, 2013.

MÜLLER, Anna-Lisa. Voices in the city. On the role of arts, artists and urban space for a just city. **Cities**, v. 91, p. 49-57, 2018. DOI:10.1016/j.cities.2018.04.004.

MUSEU DO ISOLAMENTO. **[Perfil]**. Instagram: @museudoisolamento. Disponível em: <https://www.instagram.com/museudoisolamento/>. Acesso em: 18 set. 2022.

NEGT, Oskar. Espaço público e experiência. In: PALLAMIN, Vera Maria. (org.). **Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

NOSSA JACAREÍ. **Jacareense de 17 anos cria projeto para expor suas artes**. 2022. Disponível em: <https://www.nossajacarei.com.br/2022/09/jacareense-cria-projeto-de-exposicao-de-arte/>. Acesso em: 18 set. 2022.

NOVELI, Marcio. Do Off-line para o Online: a Netnografia como um método de pesquisa ou o que pode acontecer quando tentamos levar a etnografia para a internet? **Organizações em Contexto**, v. 6, n. 12, p. 107-133, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3pihVSL>. Acesso em: 05 set. 2021.

NUNES, Mônica Balestrin. Cartografia e paisagem: o mapa como objeto de estudo. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [online]**. 2016, n. 65, p. 96-119. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i65p96-119>. Acesso em: 17 set. 2021.

OLIVEIRA, Lais Claro. **Sentidos do Grafite**: um estudo sobre a identidade do jovem do Vale do Paraíba. 90f. 2018. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2018.

OLIVEIRA, Lais Claro. **A voz dos muros**: os sentidos da arte do grafite para o jovem do Vale do Paraíba. 67f. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade de Taubaté, Taubaté, 2015.

OLIVEIRA, Josimar Aleksandro de. Instagram: @joartebana. Disponível em: <https://www.instagram.com/joartebana/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

OMATA GRAFF. Instagram: @omata_. Disponível em: https://www.instagram.com/omata_/. Acesso em: 12 ago. 2022.

ORGANIZAÇÃO MUNDIOAL DA SAÚDE - OMS. **Coronavirus disease (COVID-19)**. Disponível em: https://www.who.int/health-topics/coronavirus#tab=tab_3. Acesso em 28 de maio de 2022.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE - OPAS. **Histórico da pandemia de COVID-19**. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>. Acesso em: 28 maio 2022.

O VALE. **Produtores culturais de Jacareí falam sobre a cultura como identidade do jacareense**. 2022. Disponível em:

<https://www.ovale.com.br/nossaregiao/produtores-culturais-de-jacarei-falam-sobre-a-cultura-como-identidade-do-jacareense-1.212650>. Acesso em: 03 abr. 2022.

O VALE. **Galeria Gema apresenta a exposição 'Ateliê Aberto', em São José**.

2020. Disponível em: <https://www.ovale.com.br/viver/galeria-gema-apresenta-a-exposic-o-atelie-aberto-em-s-o-jose-1.24772>. Acesso em: 04 jun. 2022.

PALLAMIN, Vera Maria. **Arte urbana**: São Paulo, região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. Annablume, 2000.

PALLAMIN, Vera Maria. Arte urbana como prática crítica. *In*: PALLAMIN, V. M. (org.). **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAPALI, Frederico. Cultura e espaço: o graffiti do Campo dos Alemães em São José dos Campos/SP como modo de apropriação do espaço. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DE SÃO PAULO, 23, 2016. **Anais...** Assis: Universidade Estadual Paulista, 2016.

PAULSTON, Rolland. **Social cartography**: mapping ways of seeing social and educational change. New York: Garland, 1996.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo. **Revista De Antropologia**, v. 56, n. 1, p. 81-110, 2013. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.64462>

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 79, p. 143-162, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452010000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29 mar. 2020.

PEREIRA, Aleksandra Previtalli Furquim. **O Benfica dos grafites nos anos 2000**. 2012. 219 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

PIVÔ. **Flora Leite**: As condições de produção do artista. 2020. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/canal/flora-leite-as-condicoes-de-producao-do-artista/>. Acesso em: 21 jun. 2020.

PIZZINATO, Adolfo; TEDESCO, Pedro de Castro; HAMANN, Cristiano. Intervenções Visuais Urbanas: sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação. **Psicologia & Sociedade**, v. 29, 2017.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Pela vida, pela dignidade e pelo território: um novo léxico teórico político desde as lutas sociais na América Latina/Abya Yala/Quilombola. **Polis**, n. 41, 2015.

PRIGGE, Walter. Metropolização. *In*: PALLAMIN, Vera Maria (org.). **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PROJETO GALERIAS. **Ainda não consegui transformar tudo o que eu senti participando do @projeto.galerias em palavras**. 10 maio 2022a. Instagram: @projeto.galerias. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CdYhxRDrTw6/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

PROJETO GALERIAS. **Uma janela para o futuro**. 30 maio 2022b. Instagram: @projeto.galerias. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeL8qZhrSyc/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

PROJETO GALERIAS. **Era Uma Casinha Encantada**. 2 maio 2022c. Instagram: @projeto.galerias. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CdDugVwro5Q/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

PROJETO GALERIAS. **Pintamos a antiga escola, que hoje funciona 1x por semana como o postinho de atendimento aos moradores**. 28 maio 2022d. Instagram: @projeto.galerias. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeG1kq2uhxY/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

REIS, Douglas. **Canto da Esperança" é a poesia que inspirou o mural que pintei no CEU - Casa Blanca , pelo projeto MAR 22+100 a convite da @smculturasp**. 13 set. 2022a. Instagram: @douglas.reis_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cidi559Oz_3/. Acesso em: 8 nov. 2022.

REIS, Douglas. **Tem Sempre um Poema me Esperando"**. 13 set. 2022b. Instagram: @douglas.reis_. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CiaXqJXuNpc/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

REW ART. **Bag Luzbaya & ReW Peça exclusiva, pintada a mão, feita em parceria com minhas amigas da @luzbayaa**. 25 maio 2022. Instagram: @rew.art. Disponível em: . Acesso em: 7 ago. 2022.

RIFIOTIS, Theofilos. Etnografia no ciberespaço como “repovoamento” e “explicação”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 31, p. 85-98, 2016.

RINK, Anita; VASQUES-MENEZES, Ione; METTRAU, Marsyl Bulkool. Estudo Fotográfico da Arte Urbana: da Aventura Proibida ao Engajamento Político. **Psicologia: ciência e profissão**. Brasília, v. 38, n. 2, p. 332-346, 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932018000200332&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 ago. 2020.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Etnografia de Rua: Estudo de Antropologia Urbana. **Revista Iluminuras**, v. 4, n. 7, 2003.

ROCHA, Paulo Roberto. **Projeção Mapeada**: entre as experiências sensoriais e a arte. 117f. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, 2017.

SANSÃO FONTES, Adriana. “Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea”. **Arquiteturarevista (UNISINOS)**, v. 8, p. 31-48, 2012.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus (Pandemia Capital)**. São Paulo: Boitempo. 2020. 35p.

SANTOS, Maria Aparecida Costa dos. O universo hip-hop e a fúria dos elementos. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISADORES NEGROS – COPENE, 10.,, Uberlândia (MG), 2018. **Anais...**, Uberlândia, 2018. Disponível em: https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1534718569_ARQ_UIVO_OUNIVERSOHIP-HOP.pdf. Acesso em: 21 jun. 2020.

SANTOS, Maria Aparecida Costa dos. **O universo hip-hop e a fúria dos elementos**. 189f. 2017. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SANTOS, Gustavo Souza. O sujeito, as coisas e a rede nas jornadas de junho. **Cadernos MetrÓpole**, São Paulo, v. 24, n. 55, p. 911-935, set/dez 2022.

SANTOS, Rodrigo Otávio dos. A relação público/privada na juventude mediada pelas plataformas de redes sociais digitais. **Cadernos MetrÓpole**, São Paulo, v. 24, n. 55, pp. 871-889, set/dez 2022.

SANTOS, Milton. **O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SEBASTIA, Jordi Borja; MENA, Fernando Carrión. **Ciudades resistentes, ciudades posibles. Una Introducción**. 2016. Disponível em: <https://www.jordiborja.cat/ciudades-resistentes-ciudades-possibles-una-introduccion/>. Acesso em: 25 mar. 2020.

SÃO JOSÉ DOS CAMPOS. Lei nº 9.045, de 21 de novembro de 2013. Dispõe sobre o restauro de pintura de mobiliários urbanos, muros e fachadas de imóveis públicos e particulares, e dá providências. **Diário Oficial**, São José dos Campos, 2013.

SÃO PAULO. Secretaria de Cultura e Economia Criativa. **Pesquisa aponta impactos da pandemia no setor cultural e de economia criativa**. 2020. Disponível em: <https://www.cultura.sp.gov.br/pesquisa-aponta-impactos-da-pandemia-no-setor-cultural-e-de-economia-criativa/>. Acesso em: 05 jun. 2022.

SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. Antropologia e cibercultura. *In*: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (org.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília: ABA Publicações; Joinville: Editora Letradágua, 2016. 208p.

SESC São José dos Campos. **É FestA! Festival de Aprender**. 7 jun. 2022. Instagram: @sescsjcampos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cftq-c1LkTq/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

SILVA, Armando. **Imaginarios urbanos**. Bogotá y Sao Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina. 5. ed. Bogotá: Tecer Mundos Editores, 2006.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Sesc São Paulo, 2014.

SILVA, Mauro Sérgio Neri da. **Cartograffiti**. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2014.

SILVA, Fábio Leite da; ZANETTI, Valéria Regina. São José dos Campos: cidade e graffiti enclausurados (2003-2009). *In*: ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 13, 2009. **Anais...** São José dos Campos: Universidade do Vale do Paraíba, 2009.

SILVA, Suelen de Aguiar. Desvelando a Netnografia: um guia teórico prático. Intercom, **Rev. Bras. Ciênc. Comun**, São Paulo, v. 38, n. 2, p. 339-342, dez. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442015000200339&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 fev. 2021.

SILVA, Douglas Almeida; VIANNA, Paula Vilhena Carnevale; ZANETTI, Valéria Regina. Planejamento Urbano, Agentes e Representações: criação do Banhado, cartão postal de São José dos Campos. **Ambiente & Sociedade [online]**, v. 20, n. 02, p. 159-180, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-4422ASOC307R1V2022017>. Acesso em: 13 nov. 2022.

SILVEIRA, Fabrício Lopes da. Remediação e extensões tecnológicas do grafite. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 95-109, dez. 2007.

SIQUEIRA, Isabella. Instagram: @isabella.siqueira_. Disponível em: https://www.instagram.com/isabella.siqueira_/. Acesso em: 9 ago. 2022.

SOUZA, Letícia Fontanella. **Intervenção urbana na cidade pós-moderna**: Rua Trajano Reis em Curitiba. 2012. Monografia (Pós-Graduação) - Pontifícia. Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2012.

TAVOLARI, Bianca. Direito à cidade: uma trajetória conceitual. **Novos estud. CEBRAP**, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 93-109, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002016000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 jul. 2020.

THE WORLD BANK. **Capítulo 1**: os impactos econômicos da crise da Covid-19. 2022. Disponível em: <https://www.worldbank.org/pt/publication/wdr2022/brief/chapter-1-introduction-the-economic-impacts-of-the-covid-19-crisis>. Acesso em: 04 jun. 2022.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo Social**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 63-100, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TPM. **De Norte à Sul, o Brasil está repleto de mulheres da arte super talentosas**. 21 maio 2022. Instagram: @revistatpm. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cd0psk-qpRA/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

TUBAAO. **Novos processos com os sombreiros, o primeiro mural assinado pela @mariaerezende Lá vem!**. 17 out. 2020. Instagram: @tubaa0. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CGeAUvdnrKh/>. Acesso em: 2 ago. 2022.

ULMER, Jasmine B. Writing Urban Space: Street Art, Democracy, and Photographic Cartography. **Cultural Studies - Critical Methodologies**, v. 17, n. 6, 491–502, 2017.

VAINER, Carlos B. “Utopias urbanas e o desafio democrático”. **Revista Parananense de Desenvolvimento**, Curitiba, n. 105, 2003, p. 25-31.

VARGAS, Heliana Comin. **Centros Urbanos**: Por quê intervir? São Paulo: EPUSP, 2006. [Palestra apresentada no Seminário Internacional de Reabilitação de Edifícios em áreas centrais]

VAZ, Lilian Fessler. “A ‘culturalização’ do planejamento e da cidade: novos modelos?”. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, Salvador, v. 1, p. 31-42, 2004.

VIERIA, Adam. Instagram: @adm.eloc. Disponível em: <https://www.instagram.com/adm.eloc/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

VOLOCHKO, Danilo. Henri Lefebvre: totalidade, radicalidade e dialética espacial. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, v. 23, n. 3, p. 506-524, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2019.162821>

ZANETTI, Valéria Regina; SILVA, Fabiana Felix do Amaral; DOMINGOS, Bianca Siqueira Martins Domingos. Intervenções Artísticas Urbanas como Práticas Culturais Cidades: desobediência à base de tinta na produção de espaços públicos. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 2, p. 227-241, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/11916>. Acesso em: 18 julho de 2022.

ZUKIN, Sharon. **The cultures of cities**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1995.

APÊNDICE A - FICHA DE REGISTRO ETNOGRÁFICO DIGITAL

TÍTULO DO EVENTO/LIVE	
------------------------------	--

DATA E HORÁRIO	
-----------------------	--

ARTE DO EVENTO	
-----------------------	--

PLATAFORMA (S) UTILIZADA (S)	PARA DIVULGAÇÃO			
	YouTube	Instagram	Facebook	Outras
	PARA TRANSMISSÃO			
	YouTube	Instagram	Facebook	Outras

LINK DA TRANSMISSÃO	
----------------------------	--

PROMOTOR (ES)	
----------------------	--

MÉDIA DE PÚBLICO NO EVENTO/TOTAL DE VISUALIZAÇÕES	
--	--

TOTAL DE CURTIDAS	
--------------------------	--

PARTICIPANTES	
----------------------	--

DESCRIÇÃO DO EVENTO NO	
-------------------------------	--

YOUTUBE/FACEBOOK/INSTAGRAM	
-----------------------------------	--

APOIO E PATROCÍNIO	PÚBLICO	PRIVADO

NARRATIVAS DO PÚBLICO NOS COMENTÁRIOS DO YOUTUBE/FACEBOOK/INSTAGRAM		
Categorias	Usuários	Narrativas

OBSERVAÇÕES E ANOTAÇÕES		

APÊNDICE B - TCLE, ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA E MAPAS FALADOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO *

O (A) Sr. (ª) está sendo convidado (a) a participar da pesquisa que tem como título: **É O VALE! Cartografias de Intervenções Artísticas Visuais Urbanas e Narrativas por Direito à Cidade e Cidadinidade a partir do Vale do Paraíba Paulista**, de responsabilidade da pesquisadora Bianca Siqueira Martins Domingos. Este estudo tem por objetivo demonstrar como as dinâmicas culturais urbanas das intervenções artísticas visuais engendram narrativas de outras formas de Direito à Cidade e Cidadinidade na dimensão cultural a partir das práticas de artistas das/nas cidades de Jacareí e São José dos Campos.

Os benefícios estão ligados à valorização da cultura urbana, em que as cartografias sociais terão como base as narrativas dos próprios artistas de intervenções artísticas urbanas, com enfoque em abordagens que permeiam os conceitos de Direito à Cidade e a Cidadinidade. A pesquisa beneficiará também a ampliação do debate conceitual nas esferas sociais, acadêmicas e científicas acerca dessas manifestações artísticas.

Sua participação consistirá em entrevista semiestruturada no formato de mapas falados. Garantimos o sigilo e a confidencialidade das informações que o(a) senhor(a) fornecer e a sua privacidade na pesquisa, quanto a isso, seremos cuidadosas na análise e descrição de resultados preservando a sua identidade. No formulário a ser respondido, o (a) Sr. (Srª) será identificado por um número correspondente ao deste Termo. A qualquer momento, o(a) senhor(a) pode se recusar a participar e se retirar da pesquisa, sem constrangimentos, penalidades ou qualquer prejuízo. As informações e materiais obtidos nesta pesquisa não poderão ser utilizados para outras finalidades que não sejam a desta pesquisa científica.

Sempre que desejar, o(a) senhor(a) poderá entrar em contato para obter informações sobre este projeto de pesquisa, sobre sua participação ou outros assuntos relacionados à pesquisa, com a pesquisadora responsável ou equipe executora pelo telefone: (12) 98143-0235 e pelo e-mail: biancasiqueira.m@gmail.com. O(A) senhor(a) também pode entrar em contato com o CEP – Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP), corresponsável por garantir e zelar pelos direitos do participante da pesquisa, pelo telefone (12) 3947-1105, pelo e-mail cep@univap.br ou pessoalmente na Av. Shishima Hifumi, 2911, Urbanova – Bloco 11 – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento II, sala 19, de segunda a sexta-feira, das 08:00h às 12:00h.

- Fui informado (a) e concordo em participar, voluntariamente, da pesquisa acima descrita.
- Fui informado (a) e não concordo em participar da pesquisa acima descrita.

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Essa fase da entrevista contém perguntas dissertativas com o objetivo de lhe conhecer melhor.

Conte resumidamente sobre a sua história

Informações como sua cidade natal, cidade onde reside atualmente, idade e formações são importantes.

Texto de resposta longa

Como iniciou sua trajetória na intervenção artística visual urbana?

Texto de resposta longa



Em quais cidades brasileiras ou do exterior você já realizou intervenções artísticas visuais urbanas?

Texto de resposta longa

Sua renda é exclusivamente oriunda da arte? Se não, qual (is) outra (s) fonte (s) de renda possui?

Texto de resposta longa



Em qual (is) modalidade(s) artística(s) urbanas você atuou e/ou atua?

- Graffiti
- Pichação / Pixação
- Colagens de adesivos
- Colagens artísticas
- Videomapping / projeções
- Borroco
- Outros...

Quais são os principais temas da sua arte?

Texto de resposta longa

O quê o Vale do Paraíba representa pra você?

Texto de resposta curta

Você realiza mais intervenções artísticas visuais urbanas no centro ou na periferia?

- Centro
- Periferia
- Em ambos
- Outros...

O que é para você ocupar a cidade culturalmente? Quais são as suas perspectivas de uso da cidade?

Texto de resposta longa

Você se vê livre para realizar suas intervenções artísticas visuais urbanas nas cidades? Comente.

Texto de resposta longa

Suas intervenções artísticas visuais urbanas no espaço público tendem a serem rapidamente apagadas ou permanecem?

Texto de resposta longa

MAPAS FALADOS

Responder às questões indicando, sempre que possível:

- a Cidade;
- o Bairro;
- a Rua e/ou;
- algum Ponto de Referência.

Onde você fez sua primeira intervenção artística visual urbana?

Por que escolheu esse local?

Sua resposta _____

Onde foi a sua intervenção artística visual urbana mais recente?

Por que escolheu esse local?

Sua resposta _____

Onde foi a sua intervenção artística visual urbana em que você possui maior ligação afetiva ou a que mais lhe marcou?

Conte-nos melhor o porque.

Sua resposta _____

Onde foi a intervenção artística visual urbana em que teve maior envolvimento dos moradores/comunidade durante a execução?

Relate como ocorreu esse envolvimento.

Sua resposta _____

Onde foi a sua intervenção artística visual urbana mais perigosa ou arriscada que já realizou?

Por que foi perigosa ou arriscada?

Sua resposta _____

ANEXO A - LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020 (LEI ALDIR BLANC)

19/08/2022 05:12

LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020 - LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020 - DOU - Imprensa Nacional

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO

Publicado em: 30/06/2020 | Edição: 123 | Seção: 1 | Página: 1

Órgão: Atos do Poder Legislativo

LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020

Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

OPRESIDENTEDAREPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Esta Lei dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

Art. 2º A União entregará aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios, em parcela única, no exercício de 2020, o valor de R\$ 3.000.000.000,00 (três bilhões de reais) para aplicação, pelos Poderes Executivos locais, em ações emergenciais de apoio ao setor cultural por meio de:

I - renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;

II - subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e

III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais.

§ 1º Do valor previsto no **caput** deste artigo, pelo menos 20% (vinte por cento) serão destinados às ações emergenciais previstas no inciso III do **caput** deste artigo.

§ 2º (VETADO).

Art. 3º Os recursos destinados ao cumprimento do disposto no art. 2º desta Lei serão executados de forma descentralizada, mediante transferências da União aos Estados, aos Municípios e ao Distrito Federal, preferencialmente por meio dos fundos estaduais, municipais e distrital de cultura ou, quando não houver, de outros órgãos ou entidades responsáveis pela gestão desses recursos, devendo os valores da União ser repassados da seguinte forma:

I - 50% (cinquenta por cento) aos Estados e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Estados e do Distrito Federal (FPE) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população;

II - 50% (cinquenta por cento) aos Municípios e ao Distrito Federal, dos quais 20% (vinte por cento) de acordo com os critérios de rateio do Fundo de Participação dos Municípios (FPM) e 80% (oitenta por cento) proporcionalmente à população.

§ 1º Os Municípios terão prazo máximo de 60 (sessenta) dias, contado da data de recebimento do recurso, para a destinação prevista no art. 2º desta Lei.

§ 2º Os recursos não destinados ou que não tenham sido objeto de programação publicada no prazo máximo de 60 (sessenta) dias após a descentralização aos Municípios deverão ser automaticamente revertidos ao fundo estadual de cultura do Estado onde o Município se localiza ou, na falta deste, ao órgão

ou entidade estadual responsável pela gestão desses recursos.

Art. 4º Compreendem-se como trabalhador e trabalhadora da cultura as pessoas que participam de cadeia produtiva dos segmentos artísticos e culturais descritos no art. 8º desta Lei, incluídos artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficineiros e professores de escolas de arte e capoeira.

Art. 5º A renda emergencial prevista no inciso I do **caput** do art. 2º desta Lei terá o valor de R\$ 600,00 (seiscentos reais) e deverá ser paga mensalmente desde a data de publicação desta Lei, em 3 (três) parcelas sucessivas.

§ 1º O benefício referido no **caput** deste artigo também será concedido, retroativamente, desde 1º de junho de 2020.

§ 2º O benefício referido no **caput** deste artigo será prorrogado no mesmo prazo em que for prorrogado o benefício previsto no [art. 2º da Lei nº 13.982, de 2 de abril de 2020](#).

Art. 6º Farão jus à renda emergencial prevista no inciso I do **caput** do art. 2º desta Lei os trabalhadores e trabalhadoras da cultura com atividades interrompidas e que comprovem:

I - terem atuado social ou profissionalmente nas áreas artística e cultural nos 24 (vinte e quatro) meses imediatamente anteriores à data de publicação desta Lei, comprovada a atuação de forma documental ou autodeclaratória;

II - não terem emprego formal ativo;

III - não serem titulares de benefício previdenciário ou assistencial ou beneficiários do seguro-desemprego ou de programa de transferência de renda federal, ressalvado o Programa Bolsa Família;

IV - terem renda familiar mensal **per capita** de até 1/2 (meio) salário-mínimo ou renda familiar mensal total de até 3 (três) salários-mínimos, o que for maior;

V - não terem recebido, no ano de 2018, rendimentos tributáveis acima de R\$ 28.559,70 (vinte e oito mil, quinhentos e cinquenta e nove reais e setenta centavos);

VI - estarem inscritos, com a respectiva homologação da inscrição, em, pelo menos, um dos cadastros previstos no § 1º do art. 7º desta Lei; e

VII - não serem beneficiários do auxílio emergencial previsto na [Lei nº 13.982, de 2 de abril de 2020](#).

§ 1º O recebimento da renda emergencial está limitado a 2 (dois) membros da mesma unidade familiar.

§ 2º A mulher provedora de família monoparental receberá 2 (duas) cotas da renda emergencial.

Art. 7º O subsídio mensal previsto no inciso II do **caput** do art. 2º desta Lei terá valor mínimo de R\$ 3.000,00 (três mil reais) e máximo de R\$ 10.000,00 (dez mil reais), de acordo com critérios estabelecidos pelo gestor local.

§ 1º Farão jus ao benefício referido **caput** deste artigo os espaços culturais e artísticos, microempresas e pequenas empresas culturais, organizações culturais comunitárias, cooperativas e instituições culturais com atividades interrompidas, que devem comprovar sua inscrição e a respectiva homologação em, pelo menos, um dos seguintes cadastros:

I - Cadastros Estaduais de Cultura;

II - Cadastros Municipais de Cultura;

III - Cadastro Distrital de Cultura;

IV - Cadastro Nacional de Pontos e Pontões de Cultura;

V - Cadastros Estaduais de Pontos e Pontões de Cultura;

VI - Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (Sniic);

VII - Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (Sicab);

VIII - outros cadastros referentes a atividades culturais existentes na unidade da Federação, bem como projetos culturais apoiados nos termos da [Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991](#), nos 24 (vinte e quatro) meses imediatamente anteriores à data de publicação desta Lei.

§ 2º Serão adotadas as medidas cabíveis, por cada ente federativo, enquanto perdurar o período de que trata o art. 1º desta Lei, para garantir, preferencialmente de modo não presencial, inclusões e alterações nos cadastros, de forma autodeclaratória e documental, que comprovem funcionamento regular.

§ 3º O benefício de que trata o **caput** deste artigo somente será concedido para a gestão responsável pelo espaço cultural, vedado o recebimento cumulativo, mesmo que o beneficiário esteja inscrito em mais de um cadastro referido no § 1º deste artigo ou seja responsável por mais de um espaço cultural.

Art. 8º Compreendem-se como espaços culturais todos aqueles organizados e mantidos por pessoas, organizações da sociedade civil, empresas culturais, organizações culturais comunitárias, cooperativas com finalidade cultural e instituições culturais, com ou sem fins lucrativos, que sejam dedicados a realizar atividades artísticas e culturais, tais como:

- I - pontos e pontões de cultura;
- II - teatros independentes;
- III - escolas de música, de capoeira e de artes e estúdios, companhias e escolas de dança;
- IV - circos;
- V - cineclubes;
- VI - centros culturais, casas de cultura e centros de tradição regionais;
- VII - museus comunitários, centros de memória e patrimônio;
- VIII - bibliotecas comunitárias;
- IX - espaços culturais em comunidades indígenas;
- X - centros artísticos e culturais afro-brasileiros;
- XI - comunidades quilombolas;
- XII - espaços de povos e comunidades tradicionais;
- XIII - festas populares, inclusive o carnaval e o São João, e outras de caráter regional;
- XIV - teatro de rua e demais expressões artísticas e culturais realizadas em espaços públicos;
- XV - livrarias, editoras e sebos;
- XVI - empresas de diversão e produção de espetáculos;
- XVII - estúdios de fotografia;
- XVIII - produtoras de cinema e audiovisual;
- XIX - ateliês de pintura, moda, **design** e artesanato;
- XX - galerias de arte e de fotografias;
- XXI - feiras de arte e de artesanato;
- XXII - espaços de apresentação musical;
- XXIII - espaços de literatura, poesia e literatura de cordel;
- XXIV - espaços e centros de cultura alimentar de base comunitária, agroecológica e de culturas originárias, tradicionais e populares;
- XXV - outros espaços e atividades artísticos e culturais validados nos cadastros aos quais se refere o art. 7º desta Lei.

Parágrafo único. Fica vedada a concessão do benefício a que se refere o inciso II do **caput** do art. 2º desta Lei a espaços culturais criados pela administração pública de qualquer esfera ou vinculados a ela, bem como a espaços culturais vinculados a fundações, a institutos ou instituições criados ou mantidos

por grupos de empresas, a teatros e casas de espetáculos de diversões com financiamento exclusivo de grupos empresariais e a espaços geridos pelos serviços sociais do Sistema S.

Art. 9º Os espaços culturais e artísticos, as empresas culturais e organizações culturais comunitárias, as cooperativas e as instituições beneficiadas com o subsídio previsto no inciso II do **caput** do art. 2º desta Lei ficarão obrigados a garantir como contrapartida, após o reinício de suas atividades, a realização de atividades destinadas, prioritariamente, aos alunos de escolas públicas ou de atividades em espaços públicos de sua comunidade, de forma gratuita, em intervalos regulares, em cooperação e planejamento definido com o ente federativo responsável pela gestão pública de cultura do local.

Art. 10. O beneficiário do subsídio previsto no inciso II do **caput** do art. 2º desta Lei deverá apresentar prestação de contas referente ao uso do benefício ao respectivo Estado, ao Município ou ao Distrito Federal, conforme o caso, em até 120 (cento e vinte) dias após o recebimento da última parcela do subsídio.

Parágrafo único. Os Estados, os Municípios e o Distrito Federal assegurarão ampla publicidade e transparência à prestação de contas de que trata este artigo.

Art. 11. As instituições financeiras federais poderão disponibilizar às pessoas físicas que comprovem serem trabalhadores e trabalhadoras do setor cultural e às microempresas e empresas de pequeno porte de que trata o [art. 3º da Lei Complementar nº 123, de 14 de dezembro de 2006](#), que tenham finalidade cultural em seus respectivos estatutos, o seguinte:

- I - linhas de crédito específicas para fomento de atividades e aquisição de equipamentos; e
- II - condições especiais para renegociação de débitos.

§ 1º Os débitos relacionados às linhas de crédito previstas no inciso I do **caput** deste artigo deverão ser pagos no prazo de até 36 (trinta e seis) meses, em parcelas mensais reajustadas pela taxa do Sistema Especial de Liquidação e de Custódia (Selic), a partir de 180 (cento e oitenta) dias, contados do final do estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020.

§ 2º É condição para o acesso às linhas de crédito e às condições especiais de que tratam os incisos I e II do **caput** deste artigo o compromisso de manutenção dos níveis de emprego existentes à data de entrada em vigor do [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

Art. 12. Ficam prorrogados automaticamente por 1 (um) ano os prazos para aplicação dos recursos, para realização de atividades culturais e para a respectiva prestação de contas dos projetos culturais já aprovados pelo órgão ou entidade do Poder Executivo responsável pela área da cultura, nos termos:

I - da [Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991](#), que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac);

II - da [Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993](#);

III - da [Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001](#);

IV - dos recursos recebidos por meio do Fundo Setorial do Audiovisual, estabelecido nos termos da [Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011](#);

V - da [Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010](#), que institui o Plano Nacional de Cultura (PNC);

VI - das formas de apoio financeiro à execução das ações da Política Nacional de Cultura Viva estabelecidas pela [Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014](#).

Art. 13. Enquanto vigorar o estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#), a concessão de recursos no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dos programas federais de apoio ao audiovisual, bem como as ações estabelecidas pelos demais programas e políticas federais para a cultura, entre os quais a Política Nacional de Cultura Viva, estabelecida nos termos da [Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014](#), deverão priorizar o fomento de atividades culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e de plataformas digitais ou meios de comunicação não presenciais, ou cujos recursos de apoio e

fomento possam ser adiantados, mesmo que a realização das atividades culturais somente seja possível após o fim da vigência do estado de calamidade pública reconhecido pelo [Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020](#).

Art. 14. Para as medidas de que trata esta Lei poderão ser utilizados como fontes de recursos:

I - dotações orçamentárias da União, observados os termos da Emenda Constitucional nº 106, de 7 de maio de 2020;

II - o superávit do Fundo Nacional da Cultura apurado em 31 de dezembro de 2019, observado o disposto no [art. 3º da Emenda Constitucional nº 106, de 7 de maio de 2020](#);

III - outras fontes de recursos.

Art. 15. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 29 de junho de 2020; 199º da Independência e 132º da República.

JAIR MESSIAS BOLSONARO

Paulo Guedes

Marcelo Henrique Teixeira Dias

José Levi Mello do Amaral Júnior

Este conteúdo não substitui o publicado na versão certificada.