



Tintas paulistanas: as cicatrizes da desigualdade

***Tintas de São Paulo:
las cicatrices de la desigualdad***

***São Paulo inks:
the scars of inequality***

Anna Maria Abrão Khoury Rahme

*Pesquisadora do Grupo Museu/Patrimônio - GMP, FAU USP, São Paulo,
Brasil. annarahme@gmail.com.*

Resumo

O artigo apresenta um olhar para as manifestações pictóricas nos espaços urbanos de São Paulo, o Grafite e a Pichação, cicatrizes da cultura paulistana, rasgos que marcam indelevelmente as superfícies dos edifícios, muros, equipamentos rebatendo os valores hegemônicos em todo e qualquer percurso na cidade. Movimentos, cujos valores e significados residuais e emergentes constituem experiências singulares dos grupos periféricos, que em ações anárquicas reverberam gritos de socorro e, embora recentes, já estavam inseridas nos estudos de Raymond Williams (1921-88) a partir de meados do século XX e, aqui selecionados, dão respaldo teórico e prático.

Palavras-Chave: Cultura residual e emergente. Espaço público. Hegemonia. São Paulo. Raymond Williams.

Resumen

El artículo presenta una mirada a las manifestaciones pictóricas en los espacios urbanos de São Paulo, Grafite y Pichação, cicatrizes de la cultura paulista, pliegues que marcan indeleblemente las superficies de edificios, paredes, equipamientos que repasan los valores hegemónicos en todas y cada una de las rutas de la ciudad. Movimientos, cuyos valores y significados residuales y emergentes constituyen experiencias singulares de grupos periféricos, que en acciones anárquicas reverberan gritos de ayuda y, aunque recientes, ya fueron insertados en los estudios de Raymond Williams (1921-88) de mediados del siglo XX y, seleccionados aquí, dan apoyo teórico y práctico.

Palabras-Clave: Cultura residual y emergente. Espacio público. Hegemonía. São Paulo. Raymond Williams.

Abstract

The article presents a look at the pictorial manifestations in the urban spaces of São Paulo, Grafite and Pichação, scars of São Paulo culture, tears that mark indelibly the surfaces of buildings, walls, equipment refighting the hegemonic values in any and all routes in the city. Movements, whose residual and emerging values and meanings constitute singular experiences of peripheral groups, which in anarchic actions reverberate cries for help and, although recent, were already inserted in the studies of Raymond Williams (1921-88) from the mid-twentieth century and, here selected, give theoretical and practical support.

Keywords: Residual and emerging culture. Public space. Hegemony. São Paulo. Raymond Williams.

INTRODUÇÃO

Instigada pela pergunta *Artes: outros modos de produção e recepção?* lançada pela chamada da Revista ARA 12, decidi enfrentar o viés das manifestações artísticas nos espaços públicos de São Paulo, assunto das pesquisas que venho fazendo no Grupo Museu/Patrimônio FAU USP, pelos acontecimentos ampliados a partir da demanda pela “derrubada das estátuas”¹, iniciada em junho de 2020. Mais do que uma resposta, vale questionar se as artes existem; quais são; quem são, como e onde agem os autores? Interrogações expressas na existência da própria arte pelas práticas e significados em processo, constituindo a cultura de um povo que, caracteristicamente, se altera a cada nova incorporação.

Os inúmeros debates e artigos que pipocaram no meio acadêmico e fora dele, a respeito das esculturas públicas, resultaram em distintas propostas pela musealização, intervenções educativas por uma nova memorialidade e até mesmo eliminação dos monumentos que enaltecem o colonialismo, o escravagismo, a xenofobia, a homofobia entre tantos outros temas hoje combatidos. As sugestões se dividiram entre aquelas embasadas em teorias e com justificativas lógicas,

¹ Assunto focado por mim no artigo *A derrubada de cada estátua é um apelo* (2021), p. 131-157, *Revista ARA 10* Outono-Inverno 2021: Experiência Sintoma Fresta, FAU USP.

enquanto outras estavam calcadas apenas no senso do “gosto” – bom ou mau (sic). É preciso, portanto, seguir nas contendas em busca de saídas que reformulem os espaços urbanos como lugares de troca cultural e, naturalmente, livres de qualquer tipo de discriminação.

Entendendo esses lugares como áreas destinadas à exposição das próprias ideias, em defesa de uma concepção de *cultura comum*, ou seja,

[...] uma cultura que se realiza em comum, a partir de bases verdadeiramente democráticas, em que todos teriam acesso aos meios educacionais e às realizações que constituem o lastro cultural comum da humanidade, e disporiam de canais de comunicação ampliados e abertos para se expressarem livremente. (WILLIAMS, 1969, p.134).

A cultura que, segundo Raymond Williams (1921-88), teve seu significado inicialmente ligado ao cultivo da natureza², passando ao sentido moderno “processo de desenvolvimento humano” (WILLIAMS, 2003, p.88) a partir do século XVI e mais tardiamente - Alemanha, séc. XVIII e França, Séc. XIX - seria associada ao termo *civilização*, inaugurando, com esta incorporação, o significado de dominação europeia, o eurocentrismo.

Estava instaurado o sentido hegemônico a uma dada cultura, justificando o fato de Williams, nos estudos do termo *hegemonia*³ recorrer a uma comparação com o conceito de *hegemonia cultural* de Antonio Gramsci (1891-1937), como uma dominação ideológica manifesta pela burguesia sobre o proletariado identificando por interesses de toda a sociedade aqueles próprios de sua classe. Complementa, ainda, que as palavras hegemonia e hegemônico incluem “tanto fatores político e econômicos quanto culturais e, neste sentido, se distinguem da ideia alternativa de uma *base econômica* e uma *superestrutura política e cultural*” (WILLIAMS, 2003, p. 160), mantendo uma interdependência de modificação.

² Cultura [*Culture*] - do latim *cultura* e derivada da raiz *colere* (habitar, cultivar, proteger, honrar ou cultuar). WILLIAMS, Raymond. *Palabras-clave*, 2003, p. 87.

³ Hegemonia – tem origem no grego clássico com *egemonia* da raiz *egemon* (líder, governante, sentido de predomínio político de um Estado sobre outro). WILLIAMS, Raymond. *Palabras-clave*, 2003, p. 159.

Hegemonia, portanto, não é um conceito estático, mas ativo e em constante adaptação, dependente do processo de incorporação pela sociedade, do qual se encarregam as instituições educacionais, enfatizando certos significados e práticas que serão ratificados pela “família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva em um plano intelectual e teórico” (WILLIAMS, 2011, p. 54). “Não pode ser entendida no plano da mera opinião ou manipulação”, mas um “sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz [...] que não são meramente abstratos, mas que são organizados e vividos” (p.53). Williams estabelece então que o sucesso da luta contra uma cultura dominante se dá pelas “formas alternativas de oposição à vida social e à cultura” ligadas a “forças sociais e políticas bastante precisas” (p.56).

Sob este prisma, proponho focar na recepção dada a dois acontecimentos do ano de 2021, o incêndio à estátua de Borba Gato e o lançamento do filme *Urubus*, sobre as manifestações culturais no espaço urbano da cidade de São Paulo. Noticiados por todos os veículos de comunicação, hegemônicos ou alternativos, e permeando debates entre diferentes estratos sociais durante semanas, podem ser vistos como “fatos novos”? Ampliam conquistas ou contribuem para modificar as manifestações artísticas paulistanas? Ou são fatos advindos de lutas anteriores, amalgamando-se aos gritos da periferia por um lugar na cidade?

O DIA EM QUE O MORRO DESCER...

O dia em que o morro descer e não for carnaval / Ninguém vai ficar pra assistir o desfile final / Na entrada, rajada de fogos pra quem nunca viu / Vai ser escopeta, metralha, granada e fuzil / Guerra civil [...] O tema do enredo vai ser a cidade partida / No dia em que o couro comer na avenida / Se o morro descer e não for carnaval / O povo virá do cortiço, alagado e favela / Mostrando a miséria sobre a passarela / Sem a fantasia que sai no jornal. (NEVES, 1996)⁴

A faixa usada na manifestação, que resultou no incêndio à estátua do bandeirante Borba Gato (1957-63), tinha como inscrição “Revolução Periférica – a favela vai descer e não vai ser carnaval” - uma clara alusão à letra de Wilson das Neves (1936-2017) - e sintetiza o ideário do movimento paulistano *Revolução Periférica*. O ato ocorreu no dia 24 de julho de 2021 e provocou inúmeros danos concentrados na superfície do monumento de cunho colonialista, implantado hereticamente na entrada do bairro de Santo Amaro, cujo autor Júlio Guerra (1912-2001) foi um artista santamarense.



Figura 1: Manifestação do grupo Revolução Periférica, 24 jul. 2021. Fonte: foto de domínio público, disponível em: bing.com/images.

⁴ Música *O dia em que o morro descer e não for carnaval* (1996), composta por Wilson das Neves e Paulo César Pinheiro, faz parte do álbum “O Som Sagrado de Wilson das Neves”, lançamento CID e agraciado com Prêmio Sharp.

Constituiria o primeiro “fato novo” registrado no ano, em relação ao assunto *arte e ocupação dos espaços públicos* em São Paulo, a maior cidade do Hemisfério Sul? E o lançamento do filme *Urubus* (2020), direção de Claudio Borrelli, na 45ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em outubro de 2021, seria o segundo “fato novo”? Seja como for, tais eventos inspiraram a eclosão de opiniões por parte considerável dos meios de comunicação – redes de TV e Rádio, Jornais, *Blogs* -, que condenaram o “vandalismo” do primeiro, enquanto abriam seus espaços para a divulgação e debates sobre o segundo.



Figura 2: Cartaz de divulgação do filme *Urubus* (2020). Fonte: foto de domínio público.

Ambos falam do morro descendo ao asfalto, “a miséria sobre a passarela” (NEVES, 1996), uma face da cultura paulistana que os grupos dominantes tentam encobrir, manipulando as notícias e criando um espetáculo de pura “fantasia” (Idem) ao divulgar, preferencialmente, “vozes” a favor de sua própria opinião e censurar “falas” discordantes. Certamente, imaginam que, como arautos da “alta cultura”, são os donos da razão. Estabelecem regras e normas sobre os “modos de produção”, bem como, pretendem controlar a “recepção”, num jogo com peças articuladas dos *graus de dominação e subordinação prática*.

Jogo sobre os *valores e signos culturais*, “entre conquistadores e conquistados, entre classes sociais, entre sexos, entre adultos e crianças” (WILLIAMS, 1992, p. 216), como foi denunciado por Raymond Williams, levando, necessariamente, a examinar

sistema de sinais e sistema de signos mais específicos que fazem parte de um processo dinâmico gerado pelas práticas ativas e o estado de espírito. Essas questões prático-teóricas sobre a *cultura* integram os tipos de organização sistemática social (p. 206) que abarca alguns elementos fundantes, conceitos como *hegemonia, incorporação e tolerância, significados e valores residuais e emergentes*.

Ouso afirmar que estes processos de *dominação e subordinação* estão presentes nos acontecimentos relacionados às ocupações do espaço público paulistano por uma juventude sob o estigma dos “três ps” - pobre, periférica e, majoritariamente, preta. Evidenciadas na recepção às manifestações culturais, mais intensas desde o início dos anos 2.000⁵, seja pela recente *incorporação e tolerância* do *graffiti* nas superfícies verticais disponíveis – áreas públicas ou privadas - da cidade, seja por uma produção paralela de divulgação e debates envolvendo pichação⁶. Nestas circunstâncias, a ênfase se dá nos chamados *significados e valores residuais e emergentes* (WILLIAMS, 2011, p. 53-63).

Tais significados estão presentes tanto na cultura alternativa quanto na opositora e podem ser incorporadas ou não à *cultura dominante*. A *residual* é tida como sobrevivente, a partir de experiências, significados e valores que podem ser vividos e praticados como resíduos, ou seja, não podem ser verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, mas podem ser incorporados a ela caso “o resíduo seja proveniente de alguma área importante do passado” (WILLIAMS, 2011, p. 56). Enquanto, a *emergente* se compõe de “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos estão sendo continuamente criados” (p. 57), aos quais a cultura dominante está em constante alerta.

Se, de um lado, as artes da escrita, da criação e da representação são aquelas que “expressam, significativamente, algumas práticas e significados emergentes” (WILLIAMS, 2011, p. 62) apesar de seus significados e valores residuais não serem todos incorporados, por outro, elas constituem um processo no qual a cultura

⁵ Recepção tratada como foco no subtítulo “A explosão do Graffiti”, mais adiante neste artigo.

⁶ A exemplo do filme longa metragem *Pixo* (2008) e debates sobre Rap e Hip-hop.

dominante deve ser alterada caso pretenda continuar como tal, ou seja, “se ainda quiser ser sentida como realmente central em todas as nossas atividades e interesses” (p. 63). No sentido de perceber os limites da absorção pela cultura hegemônica e aferir os diferentes graus de incorporação, elegeu-se o grafite e a pichação como eventos a serem trabalhados.

O recorte privilegia estas duas manifestações culturais por seu caráter transgressor da ordem urbana, ambas formas não foram planejadas, ambas são irreverentes e, portanto, *emergentes*. Porém, em diferentes níveis são igualmente *residuais*, pois reverberam os ecos do passado histórico da humanidade que teimou em deixar as marcas de seus sonhos e desejos gravados nas pedras, com incisões, pigmentos ou sangue. Distinguem-se formal e pictoricamente, uma com profusão de traços, perspectivas e tintas e outra, pela síntese, concentrando-se na grafia direta e monocromática, invariavelmente preta. Fator que, provavelmente, explique as distintas recepções a uma e a outra. Senão vejamos...

A CIDADE É NOSSA⁷

Não adianta chorar / Não adianta gritar / A cidade é nossa / Ra Ta Ta Ta Ta Ta.
(Facção Central, 1999)

A Cidade é Nossa (1999), música do grupo Facção Central, foi logo incorporada ao universo da escrita urbana⁸ e se transformou em manifesto da juventude periférica paulistana, um grito da tomada de poder na virada dos séculos XX e XXI. Um poder vinha se fortalecendo desde a década de 1980 com o advento do Hip-hop/Rap, introduzido pelas mãos do primeiro rapper brasileiro a alcançar sucesso popular, Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC's (1988) com Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. Em um movimento originário da capital paulista e que retrata a transgressão na

⁷ A frase dá título à música e é repetida no estribilho pela Facção Central, grupo *Gangsta Rap* formado em 1989 por: Dum-Dum, Badu, Smoke e DJPulga.

⁸ A inscrição de “A cidade é nossa” aparece nas pichações de NÃO a partir de 2000, segundo informações dadas por ele em entrevista à autora, 20/12/2021.

batalha pela vida nesta “cidade partida”, gravada em *Jesus Chorou*⁹: “Se o barato é louco e o processo é lento no momento, deixa eu caminhar contra o vento” (RACIONAIS, 2002).



Figura 3: Pichação “A cidade é nossa”, NÃO (2003). Empena posterior edifício na Av. 23 de Maio, Liberdade, São Paulo. Fonte: foto de Diego Salvador, 2003.

A Cidade é Nossa tomou conta dos muros e empenas dos edifícios, em vidros de portas e janelas nos ônibus e nos trens, nos corpos e nas roupas, marcando a si mesmos e a cidade. Em cada suporte, uma técnica: pintura com rolo, brochas e spray; gravura com materiais cortantes; *tattoo*; *silkscreen*. Uma verdadeira “ocupação urbana”, mas também a maneira de falar de si mesmos, fazerem-se presentes, ganharem visibilidade na metrópole que os ignorava. Apartados do centro – onde tudo acontece: moradia, emprego e lazer - e jogados para a periferia – onde impera a precariedade e o desserviço, são eles que se rebelam contra a subordinação e a dominação.

⁹ Música dos Racionais MC’s lançada em 2002 no álbum “Nada como um Dia após o outro Dia”.



Figura 4: Pichação “NÃO” (2007). Sequência de outdoors na Marginal Pinheiros, altura do Jockey Club de São Paulo, São Paulo. Fonte: foto Diego Salvador, 2007.

“Dominando” graficamente São Paulo o movimento de pichação escolheu preferencialmente as avenidas de grande fluxo de tráfego e as áreas dos centros comerciais com vistas a reverberar suas “falas”. Mas, o que elas dizem? O grito único e coordenado de comando se transforma em gritos plurais, uma assinatura para cada manifestante ou grupo, numa comunicação propositalmente entrópica e hermética direcionada ao público restrito do “pixo”, como preferem identificar. São escritas indecifráveis para os leigos, indiretas ou codinomes, nada que remeta ao “Abaixo a Ditadura”, inscrições próprias nos anos de exceção civil militar, ou ainda, com caráter publicitário do “Cão Fila Km 26” que saturou as vias expressas, dentro e fora da capital paulista, nos anos 1970.



Figura 5: Pichação “Abaixo a Ditadura” na Passeata dos Cem Mil, 26 jun. 1968. Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Fonte: foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Outros que deixaram inúmeras assinaturas por toda São Paulo, foram Juneca e Pessoinha¹⁰, usando quase que exclusivamente muros como suporte, tornaram-se “lenda urbana” da década de 1980 já que ninguém sabia quem eram nem o que desejavam com tanta insistência. À época, a “sujeira” provocada causou indignação nos paulistanos e chocou as oligarquias locais, que viram neles a ameaça de uma invasão não identificada, em atitudes anteriormente não manifestas diante dos registros de “Abaixo a Ditadura”, a denúncia de um sistema opressor, ou “Cão Fila Km 26”, a mensagem publicitária explícita, dado se coadunarem com o sistema que as impõe.

Essa disputa de narrativas se dá num território em conflito, onde só haverá apaziguamento entre as lutas - hegemônica pela manutenção do *status quo* e revolucionária pela inserção de *práticas e significados emergentes* – caso a cultura dominante absorva estas últimas com o intuito de “ser sentida como realmente central em todas as nossas atividades e interesses” (WILLIAMS, 2011, p. 63). Contraste que ficou exposto quando a fachada do museu e da capela situados no Pátio do Colégio, marco da fundação de São Paulo, no dia 10 de abril de 2018 amanheceu pichada com a frase “OLHAI POR NOIS”, um pedido de socorro imperceptível aos cidadãos paulistanos, que se apressaram em recriminar o erro de linguagem e incriminar o ato comumente identificado por “vandalismo”.

Usando uma nova técnica de pintura - tinta impulsionada por extintor de incêndio -, em poucos minutos, os jovens imprimiram enormes letras em vermelho sangue, a cor da dor pela rasgadura social, pela não cidadania. Insensíveis a esse clamor e sempre prontos a discriminar, um grupo voluntário se constituiu para “embelezar” o monumento impedindo que fosse ressignificado.

¹⁰ Ambos voltam ao noticiário em abril de 2017 - o primeiro como o artista plástico Juneca Junior e o segundo como o advogado Antonio Pessoa – defendendo políticas públicas de inclusão cultural, educação e oportunidade, para os jovens da periferia. Se envolvem na luta dos pichadores contra a polêmica política de apagamento institucionalizada pela prefeitura de João Dória, o projeto “Cidade Limpa”, que seguia os moldes inaugurados em 1986 pelo então prefeito Jânio Quadros - “varrer” a sujeira da cidade - decretando a ordem de “perseguição e prisão” dos dois pichadores.



Figura 6: Pichação “Olhai por nós”. Pátio do Colégio, São Paulo, 10 abr. 2018. Fonte: foto Paulo Pinto, domínio público, disponível em [bing.com/images](https://www.bing.com/images).

Outros clamores ecoaram e oito dias depois, na *Revista Minha Cidade* do site Vitruvius, Martin Jayo publicou uma crônica intitulada “Olhai por nós: uma falsificação arquitetônica se reveste de verdade”, na qual chama a atenção para as vozes que acusam os jovens de destruírem um “edifício histórico” ou a “primeira construção de São Paulo”. Verdadeiramente o prédio original, após sofrer intervenções que o descaracterizaram, foi derrubado em 1953 e reconstruído de 1954 a 1979, contrariando a versão veiculada pela imprensa conservadora, que enxerga tais atos recente como “danos ao patrimônio público” e imputam criminalmente seus agentes.

Em sua defesa os pichadores argumentam contestando a identificação com essa “coletividade” que não os inclui, já que instaura práticas para as quais não foram chamados. Por outro lado, em recente vídeo publicado no Instagram¹¹, *Massive Illegal Arts* – cujas iniciais compõem MIA, codinome adotado por um dos autores, expõe cenas daquela madrugada, filmadas pelas câmeras de segurança, revelando a função dormitório do local, onde inúmeros indivíduos moradores de rua se abrigam.

¹¹Vídeo *Negro: Black Contemporary Art*, com cenas das pichações dos monumentos *Borba Gato* e *Às Bandeiras*, Pátio do Colégio, MASP e SP Arte. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CbOrfXxgkrq/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 10 mar. 2022.

Na reportagem da TV, a ênfase sobre o “vandalismo” evidencia que a notícia “invisibiliza” os sem teto, ou seja, o problema real da cidade.

A foto dessa pichação foi, ilegalmente, exposta e vendida por um jovem branco, na S.P. ART da Escola de Belas Artes de São Paulo, gerando performance do autor, que invadiu a mostra para pixar “NEGRO” sobre o vidro e fazer “chover dinheiro” distribuindo cédulas falsas com a inscrição “República Federativa da Elite”. Ao som do Rap *Negro: Black Contemporary Art*, cujo refrão repete “é nois por nois”, MIA expõe no curta suas intervenções em tinta preta sobre as colunas do Museu de Arte de São Paulo / MASP e, com tintas coloridas, no *Monumento às Bandeiras* e no *Borba Gato*. Identificado e autuado por seus atos, acabou cumprindo serviço comunitário em liberdade.

Enquanto isso, reverberando as demandas dos movimentos negros uma das faixas da Avenida Paulista amanhece pintada: “# VIDAS PRETAS IMPORTAM”. Na madrugada do Dia da Consciência Negra, 20 de novembro, um coletivo de artistas e produtores culturais, cerca de trinta pessoas e entre eles MIA, voluntariamente se uniram e registraram seu protesto contra a morte de João Alberto Silveira Freitas, um cidadão negro, em consequência de espancamento por seguranças do supermercado Carrefour, em Porto Alegre. Conforme se noticiou¹², o ato contou com o apoio da Secretaria da Cultura, da Polícia Militar e da Companhia de Tráfego de São Paulo / CET, que interditou a avenida e só a liberou até a secagem total da tinta, às 13:25 horas (G1. globo.com).

A EXPLOSÃO DO GRAFFITI

O movimento do Grafite que surgiu em São Paulo, nos anos 1980, com fortes referências do nova iorquino, permaneceu *underground* por vinte anos, enquanto criava identidade própria, fundindo-se ao grafismo radical da Pichação e originando o Grapixo. Este modo particular de colorir grandes superfícies a partir de legendas

¹²Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/11/21/inscricao-vidas-negras-importam-e-pintado-na-avenida-paulista.ghtml> . Acesso em: 10 mar. 2022.

profundamente pesquisadas e ensaiadas, como marcas individuais e/ou grupais disseminadas pela cidade. As letras se encaixam cuidadosamente formando uma composição única onde cada elemento se funde ao outro, em gestos dinâmicos que dificultam propositalmente a leitura.

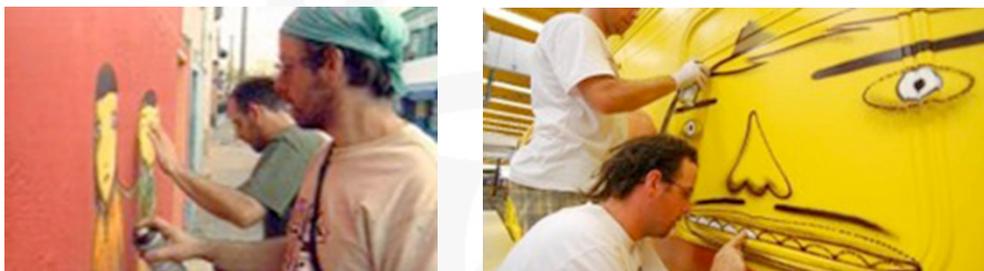


Figura 7: Os Gêmeos. Pintura conjunta. Fonte: foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Foram essas características que lançaram no exterior os grafiteiros do Brasil, além dos temas pessoais, colagens de “fragmentos do cotidiano”, “de natureza política ou social”, ou “simplesmente lúdicos e, ainda, contraditórios” como afirmam Os Gêmeos (2006) para a revista *Xplicit Grafx*¹³. Na mesma entrevista, a dupla sublinha o fato de trabalharem juntos desde o berço, completando o desenho um do outro como sempre fizeram, sem se preocupar com a inclusão nas artes ou no mercado (*Xplicit Grafx*, p. 97, trad. da autora). Apesar disso, nesse mesmo ano, participam do cenário artístico mundial a convite de três importantes museus, no *Triennale di Milano*, em Milão, Itália e dois anos depois, em 2008, no MOT - *Museum of Contemporary Art Tokyo*, em Tóquio, Japão e na *Tate Modern*, em Londres, Reino Unido.

Ainda, em 2006, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / MAC USP abriu a exposição *Street Art: do Grafite à Pintura – Itália/Brasil*, com participação de grafiteiros brasileiros e italianos e curadoria de Fábio Magalhães e Vittorio Sgarbi, então Secretário da Cultura de Milão. Como esclarece Magalhães na divulgação feita em artigo no *Jornal da USP, on-line*¹⁴, a iniciativa partiu do

¹³ As citações, originalmente em inglês, foram traduzidas pela autora e fazem parte das declarações dos grafiteiros Os Gêmeos, para a revista, *Xplicit Grafx*, 2006.

¹⁴ *Jornal de USP, on-line*, Especial Visual, Ano XXIII, n. 819, 28 jan. a 03 fev. 2008.

Consulado da Itália em São Paulo e se somou à instituição museal que, em 2004, organizara a mostra *Olhares Impertinentes* “que incluiu artistas como Boleta, Highraff, Prozak, Tim Tchais” (MAGALHÃES, 2008).

Seria esse um passo do MAC USP na trajetória do reconhecimento das intervenções urbanas como arte? Os nomes dados às duas exposições sugerem um esforço em inserir o Grafite ao mundo das artes, portanto, podemos aferir a positividade desse pequeno passo e adicioná-lo à iniciativa de incorporar “ao seu acervo, em 1983, uma obra de grande formato do grafiteiro norte-americano Kenny Scharf” (MAGALHÃES, 2008). Registre-se esse fato de *incorporação e tolerância* (WILLIAMS, 2011) na somatória da tentativa anterior na capital paulista, ativada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (1980), com a individual de Alex Vallauri (1949-1987). Igualmente, é digna de nota a exposição do grafiteiro estadunidense Jean-Michel Basquiat (1960-1988), com curadoria de Enrico Navarro e inauguração em junho de 1998, uma das mais concorridas daquele museu.

Na 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983) o grafite surge em painéis de Keith Haring e Kenny Sharf, criados *in loco*, aplicando uma mescla de jatos de *spray* e pinceladas de tintas sobre placas de madeira, usadas na montagem da própria mostra. Em atitude distinta, porém com a mesma irreverência, a Bienal seguinte apresenta a Sala Especial *Festa na casa da rainha do frango assado*, de Alex Vallauri, a convite da curadora Sheila Leirner¹⁵. Tais acontecimentos marcam a *tolerância*, mas ainda não a *incorporação* do grafite pela sociedade paulistana, o que acontecerá lentamente, por meio das inúmeras apropriações dos espaços urbanos, abertos a partir da implantação de Lei Cidade Limpa, em 2006¹⁶, quando

[...] foram retirados todos os *outdoors* e toda a publicidade de grande formato e impacto visual. Com a ausência da publicidade restou apenas o grafite como expressão imagética, nas praças,

¹⁵ Também expuseram na 18ª Bienal, representando o Brasil, os grafiteiros Carlos Matuck e Waldemar Zaidler.

¹⁶ A Lei Cidade Limpa, nº 14.223, de 26 set. 2006, segundo Decreto nº 47.950, de 5 dez. 2006, Prefeitura da Cidade de São Paulo. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>.

nas ruas, nas empenas dos edifícios, nas pontes e viadutos. Este fato trouxe um novo protagonismo para o grafite e também novos desafios para a sua sobrevivência como arte pública. (MAGALHÃES, 2008).



Figura 8: Grafite de Alex Diaz e Inti (2015), parcialmente apagado pela Prefeitura Municipal de São Paulo em julho de 2019. Vale do Anhangabaú, São Paulo. Fonte: foto da autora, ago. 2019.

Estas circunstâncias apontadas pelo historiador Fábio Magalhães, sem dúvida, contribuíram para a implementação de projetos e, portanto, a maior divulgação dos indivíduos e dos grupos agentes, gerando um grande número de novos lugares públicos destinados a novas ações. Todo esse movimento redundou na inclusão definitiva do grafite no universo das artes paulistanas, mais propriamente dito, no mercado das artes, abrindo as portas da consagrada Galeria Fortes Vilaça (2008)¹⁷ para Os Gêmeos, com a exposição *O peixe que comia estrelas cadentes*, e ampliando o número de espaços dedicados a essa comercialização específica, anteriormente já ocupado pelas galerias Choque Cultural (2004) e a Grafiteria (2005), também localizadas em São Paulo.

¹⁷ Na ocasião da exposição, a antiga Galeria Fortes Vilaça situada no bairro da Vila Madalena teve sua fachada tomada integralmente por um boneco amarelo, grafitado pelos Os Gêmeos. O imediato sucesso de público e vendas incentivou a montagem de uma nova mostra, *Ópera da lua*, em 2014.



Figura 9: Fachada de Os Gêmeos (2008). Galeria Forte Vilaça, Vila Madalena, São Paulo. Fonte: foto de domínio público, disponível em bin.com/images.

Podemos então dizer que, o grafite com seu caráter *residual* e *emergente* passou a ser incorporado pela *cultura hegemônica* desde que absorvida pelo circuito cultural e pelo sistema financeiro (WILLIAMS, 2011, p. 56-60). O mercado das artes visuais brasileiro, mais uma vez, impulsionado pelo internacional investe em alguns jovens, agora reconhecidos como artistas, acelerando o consumo de seus trabalhos, por meio do lançamento de livros, catálogos, exposições, *lives*, *podcasts* entre outros modos de divulgação. Em São Paulo, berço nacional dessas manifestações, um recente coroamento se deu com a mostra *OS GEMEOS: Segredos* (2020-21), na Pinacoteca do Estado. No *release*, a síntese da trajetória dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo (São Paulo, 1974):

[...] sempre tomaram o espaço urbano como lugar de vivência e de pesquisa desde o início de sua produção, em meados da década de 1980. Os artistas partiram de uma forte imersão na cultura *hip hop*, que havia chegado ao Brasil no momento em que os irmãos começaram a produzir, e da influência da dança, da música, do muralismo e da cultura popular para desenvolver um estilo singular, com atmosfera alegre, que acabou se tornando um emblema dos espaços urbanos pelo Brasil e pelo mundo. (PINACOTECA, 2020)¹⁸.

¹⁸ Texto parcial de apresentação da exposição *OSGEMEOS: Segredos*, na Pinacoteca de São Paulo, Museu da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, 15 out. 2020 - 9 ago. 2021.

Enquanto isso, em fevereiro de 2021, é anunciado o Projeto *Mostra Brasileiros*¹⁹, uma ocupação por grafites nas empenas dos edifícios que “cercam” o Minhocão, como ficou conhecido o Elevado Presidente João Goulart, 3,5 km de via elevada sobre as avenidas Amaral Gurgel e São João. A proposta, idealizada por Kleber Pagú e Fernanda Bueno, prevê incluir pinturas do artista MIA (*Massive Illegal Arts*) e da ativista Vismoart (produções artísticas e cultura de rua) entre os de personalidades de várias outras áreas, como Carlinhos Brown (cantor e compositor), Laerte (cartunista e chargista), Jean Wyllys (ex-deputado federal). São intervenções marcadas pela singularidade de cada obra, financiadas por empresa privada e integrando um mesmo espaço urbano com percurso nos sentidos Centro-Bairro e Bairro-Centro.

Nas declarações de Fernanda Bueno, uma das idealizadoras, o nome “Brasileiros” é uma referência ao “papel de cada um de nós na sociedade, lutando pelos nossos direitos e exercendo nosso dever de cidadão atuante”, e tem como premissa “propor fissuras [...] ao construir diálogos que causem uma transformação real nas estruturas institucionais públicas e privadas” (GQ.globo.com). Pergunta-se, se essas fissuras seriam as diversidades expressivas e, ainda, se a construção desses diálogos sinalizaria a incorporação dos *valores residuais e emergentes* da cultura *underground* e seu caráter libertário.

URUBUS: A METÁFORA DA PICAÇÃO

Haverá áreas da prática e do significado que a cultura dominante, quase sempre devido ao seu próprio caráter limitado ou à sua deformação profunda, não será capaz, sob qualquer circunstância, de reconhecer. (WILLIAMS, 2011, p. 60)

Certamente, a frase de Raymond Williams se adequa à área da *prática* e do *significado* cultural representado pela Pichação, cujas experiências, significados e valores podem

¹⁹Patrocinada pela Fanta, a *Mostra Brasileiros* integra um projeto de transformar a capital paulista em “Galeria a céu aberto” que inclui atividades artísticas e culturais com livre acesso ao público. Também conta com apoio da startup “Arte no meu prédio”, encarregada de intermediar o diálogo entre os organizadores e os moradores que desejam ter seu imóvel pintado pelos artistas.

ser vividos e praticados como resíduos, ou seja, não verificados ou expressos nos termos da cultura dominante, mas incorporados a ela caso “o resíduo seja proveniente de alguma área importante do passado” (2011, p. 56). Por outro lado, também se identifica com os “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos (que) estão sendo continuamente criados” (p. 57), às quais a cultura dominante está em constante alerta, os *emergentes*. Fator impeditivo da *incorporação* e da *tolerância* que, separadas por uma tênue linha, apresentam uma relação de interdependência cujos “modos de dominação selecionam e, conseqüentemente, excluem parte da gama total da prática humana real e possível” (p. 59).

Cabe, então examinar qual a intensidade e o grau de humanidade e de realidade que a cultura local não deseja ver e que, pelo menos até agora, distancia-se de absorver. Que fantasmas são esses que nos assombram? Por que os tememos? De onde vêm? O que desejam? São questões respondidas frequentemente pelas ações desses “artistas da rua”, cujas intervenções são rotuladas de “vandalismo” pela cultura hegemônica, em nome de uma “cidade linda”, com espaços controlados e ascéticos. Um mundo de fantasias constituído de aparências, espetáculos de um “faz de conta” urbano, no qual não há lugar para os protestos e as transgressões.

Protestos recentes, após os atos que se multiplicaram por todo mundo ocidental, de caráter anti racistas e anti colonialistas, foram incorporados pelos paulistanos furando este bloqueio e abrindo mais portas para a percepção da nossa própria realidade. Uma realidade transgressora que há várias décadas busca descortinar-se na grafia calculada de codinomes repetidamente gravados, produzida por jovens de maioria pobres, pretos e periféricos. Expressão plástica originariamente da cidade de São Paulo, foi percebida antes no exterior e só depois despertou o interesse nacional. Por seu caráter *underground* e de vanguarda, passou a ser objeto de pesquisas e estudos no campo das artes públicas, sendo uma delas *Pixação: São Paulo Signature*, de François Chastanet, publicada na França, em 2007²⁰.

²⁰ O autor do livro *Pixação: São Paulo Signature*, François Chastanet, veio a São Paulo em 2006 para pesquisar o assunto e esteve hospedado em minha residência, ocasião em que conversamos sobre a pichação paulistana e sua reverberação, especialmente na Europa. Atualmente, o livro tem suas edições

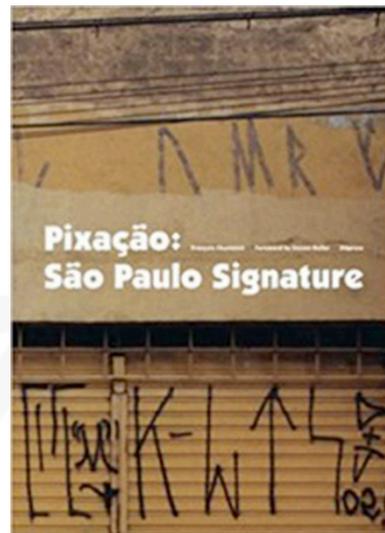


Foto 10: Capa do Livro *Pixação: São Paulo Signature* (2007).
Fonte: foto disponível em amazon.com.br.

Coincidência ou não, nesse mesmo ano, em pesquisas para organizar a exposição já mencionada *Street Art: do Grafite à Pintura – Itália/Brasil*, no MAC USP, o historiador e curador Fábio Magalhães declara que “ao percorrer a cidade de São Paulo, com os olhos atentos às pichações e aos grafites, certifico-me da força expressiva dessas manifestações, da extraordinária guerra de alfabetos e da qualidade plástica das intervenções urbanas” (MAGALHÃES, 2008). Note-se que, embora o foco da mostra seja o grafite, o estudioso cita a pichação, como a incluí-la na *street art*. Concessão ou certificação, tal afirmação é um sintoma da percepção e da impotência em negar a existência e a força retórica do movimento.

Movimento esse que já deixara seu rastro nas instituições oficiais como a Bienal Internacional de São Paulo desde 2004, quando a inauguração foi marcada com os pixos de NÃO sobre duas das obras expostas. O fato ganhou as capas dos dois maiores veículos de comunicação da cidade, os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, gerando notoriedade no meio da Pichação e debates horrorizados no meio artístico. A reverberação do ato isolado perdurou por pelo menos uma semana e causou admiração ao próprio autor, que na longa entrevista à repórter Fernanda

esgotadas, tanto na França, quanto nos Estados Unidos, e um volume de segunda mão - capa dura, 277 páginas, em inglês, Ed Xg Pr - é oferecido pela Amazon por R\$1.077,99.

Mena em 03 de outubro de 2004 afirmou “[...] faz vários dias que falam do meu ‘pixo’. O que fez as pessoas enxergarem algo diferente foi eu ter colocado o meu nome ali. Enquanto isso, o policial matando um cara no morro não rende quatro dias de matéria” (MENA, 2004).

Na mesma reportagem, Mena traz a opinião de que a ação “não é um trabalho”, dito por Jorge Pardo, um dos artistas que teve uma peça vitimada, à qual NÃO responde: “A gente fica no anonimato porque ninguém pára para entender as nossas letras. A gente passa anos aprimorando uma tipologia. Ela vai evoluindo. A escrita em São Paulo é única” (MENA, 2004). Nessa declaração estão evidenciados três pontos marcantes da Pichação, a individualidade, o esforço em criar uma tipologia e o desenho em constante transformação. Eles retratam os diferentes caminhos de cada assinatura e as inúmeras possibilidades de inscrevê-las, das estáticas empenas e viadutos aos dinâmicos vagões de trens e metrô, dos estreitos beirais de lajes e terraços aos topos de janelas, dos postes de iluminação aos bueiros de esgoto.

Propriedades públicas ou privadas, haverá limites para tal transgressão? Para tanta criatividade? A invasão da *28ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo*, em 2008, por um grupo de quarenta pichadores responde a essas questões e introduz outras tantas. Pois, dirigindo-se especificamente ao “espaço vazio” – área no segundo andar do pavilhão, assim denominada pela curadoria do evento – iniciaram a ocupação, com jatos de *spray*, daquela que passou a ser conhecida por *Bienal do Vazio*. Na ocasião, após serem perseguidos pela segurança, uma das integrantes do movimento foi presa pela Polícia Militar e condenada pela Justiça por dano ao patrimônio histórico e formação de quadrilha. Certamente, os representantes da lei não entendem a Bienal como espaço público ou, talvez, a julguem um espaço privado, o que no caso agrava a questão criminal.



Foto 11: Pichação “Abaixa a ditadura” (2008). 28ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo. Fonte: foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Dois anos depois, os pichadores - agora provavelmente tratados como artistas urbanos - foram convidados a integrar a 29ª Bienal ou, como se noticiou, “a entrarem pela porta da frente”. No espaço a eles destinado distribuíram registros de seus pixos, em forma de vídeos, fotos, cadernos. Não picharam. Não quiseram pixar. Estavam autorizados e, portanto, não haveria transgressão. A liberdade não tem preço! Não houve “adrenalina a milhão” nem “anarquia pura”, não seria “uma agressão” e nem haveria “audácia”²¹, então não pixaram.

Nessa mesma ocasião, a notícia veio do pixo “Libertem os urubu” na instalação *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos, acionando uma série de protestos dos que desejavam proteger: a obra, os urubus, a natureza e outros mais. Ramos, em sua defesa, publica uma carta²² com explicações detalhadas da concepção, passando pela execução e chegando à recepção do trabalho, anteriormente exposto no Centro Cultural Banco do Brasil / CCBB de Brasília sem que tivesse passado por qualquer constrangimento. Talvez, grande parte das manifestações contrárias à obra tenham sido impulsionadas pela frase gravada numa das três grandes estruturas, dentro das quais se encontravam presos três urubus.

²¹ Expressões utilizadas pelos pichadores paulistas, no filme *Pixo* – documentário em longa-metragem de 2010, de João Weiner e Roberto T. Oliveira, com roteiro de CRIPTA Djan -, para falar do processo e das emoções nas suas ações urbanas.

²² A carta foi publicada no dia 17/10/2010, caderno *Ilustríssima*, jornal *Folha de S. Paulo* e republicada na Internet em sites culturais.



Figura 12: *Bandeira Branca* (2010). Nuno Ramos. Pichação “Liberte os urubu”.
29^a Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo.
Fonte: Foto de domínio público, disponível em bing.com/images.

Não por acaso, o nome escolhido para o filme de Claudio Borrelli foi *Urubus*²³. Nele, com roteiro que inclui o conhecido pichador e artista plástico paulistano CRIPTA Djan, mesclam-se o dia a dia da periferia, um grupo de codinome Urubu, seu líder, uma estudante de belas artes e uma invasão à Bienal de São Paulo. Em debate, o universo da pichação retratado em preto e branco a partir de “uma câmera na mão”, que unido à trilha sonora “constantemente melancólica”, de Silvio Piesco, retratam a “condição de cada um deles [...] independente do grau de consciência que seus realizadores tenham [...] são artistas, e eles avançam como seres humanos à criação de suas letras, sempre contra a opressão e contra o sistema do qual tentam se libertar”²⁴ (KLIMIUC, 2021).

²³ *Urubus* - longa metragem P&B, 113 min, 2020 - foi exibido na 45^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, out. 2021. Entre suas premiações está a de Melhor Filme de Longa Metragem Internacional no festival *Fabrique du Cinéma*, dez. 2020.

²⁴ Crônica “Urubus (2020): a arte do pixo e sua representação, de Denis Le Senechal Klimiuc, publicada no blog *Cinema com Rapadura* em 28 out. 2021. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=Urubus+em+cinema+com+rapadura>. Acesso em: 31 jan. 2022.



Foto 13: Cartaz de divulgação do filme *Urubus* (2020). Fonte: Foto de domínio público.

Já a legitimação da técnica como arte surge no filme com a inclusão de uma mestrandia em Artes Plásticas, branca de classe média, responsável por idealizar a incursão do grupo na Bienal. Tal inserção traz uma romantização desnecessária e confere o caráter de dominação cultural - racial, intelectual e de classe -, com a pretensão de criar uma realidade mais palatável visível na foto na divulgação do filme com o casal de namorados. O espetáculo contribui, igualmente, para a aceitação do filme sobre o tema, como fica explícito na entrevista dada por Claudio Borrelli ao Blog Leitura Fílmica:

A grande maioria da população odeia a pichação e não enxerga o pichador – uma pessoa que vive, trabalha, luta e sangra como as outras. É importante que o Brasil veja que esses são adolescentes como os outros, fazendo uma arte de rua original, que não é inspirada em nada, não ‘estava’ nas revistas, nas galerias e nos livros de arte. E que é uma arte criada em São Paulo, tão Brasileira quanto o samba, e ainda discriminada como o samba já foi²⁵. (LEITURA fílmica, 2021).

²⁵ As declarações de Claudio Borrelli fazem parte da coluna “Urubus: o mundo dos pichadores paulistas nas telas do cinema”, de 19 out. 2021, para o blog Leitura Fílmica. Disponível em: <https://leiturafilmica.com.br/urubus-lancamento/>. Acesso: 31 jan. 2022.

Gestado desde 2008, quando Borrelli conheceu CRIPTA Djan, o longa materializa a própria figura do urubu, o pássaro negro que vive dos restos putrefatos varrendo as impurezas da Mãe Terra, renovando-a e transmutando-a em terreno fértil para outras sementes. Por isso, em diversas culturas essa ave está ligada ao fogo e ao Sol, princípios de vida, e não ao prenúncio da morte como ficou consagrado pela sociedade ocidental. Simbolicamente, é tido como um animal poderoso ligado à purificação e ao renascimento, convidando a mergulhar em nossos próprios mistérios para depois alcançarmos dimensões mais elevadas.

CONSIDERAÇÕES

Reviver a figura do urubu - central na obra de Nuno Ramos e sua repercussão na 29ª *Bienal Internacional de São Paulo* - na escolha de *Urubus* para dar título ao filme e ao grupo de jovens pichadores paulistanos, talvez não seja simples coincidência. Estes que são vistos por grande parcela da sociedade como predadores, disseminadores da sujeira, transgressores das leis, numa metáfora perfeitamente identificada com o próprio animal, quem sabe, prenunciem a regeneração do olhar e o renascimento de novas esperanças.

Igualmente, a pichação “autorizada” do asfalto de uma das pistas da Avenida Paulista seguida do ato público em celebração ao Dia da Consciência Negra talvez indiquem o caminho para a incorporação da cultura d’África e não apenas a tolerância. Que confirmam à frase *Vidas Pretas Importam*, não apenas o *status* de eco das manifestações do movimento *Black Lives Matter* estadunidense, levando muito além o nosso próprio grito pelo fim dos 350 anos de escravidão. Metaforicamente, não há dominação ou subordinação no rastro de mescla, sincrético e miscigenado sugerido pela marca em tintas brancas sobre o asfalto negro.

Negra também foi a fumaça originada pela queima dos pneus dispostos estrategicamente aos pés do *Borba Gato*, na manifestação pública de 24 de julho de 2021, contrastando com as labaredas de fogo. O ato da Revolução Periférica sintetizou os debates pela “derrubada das estátuas” em ação anárquica contra a colonialidade e o racismo, contra os dominadores e a subalternidade. As

multicoloridas chamas vistas na cena se esvaem em vapores pretos, matéria e efemeridade, uma metáfora de vida e morte.

Teoria e prática convergem, instrumentalizando hipóteses e justificando a inclusão do Grafite como expressão plástica urbana, dadas as suas afirmações e conquistas do espaço público em São Paulo pela expressiva destinação de locais. Recepcionam esta forma de pintura/painel, tanto numericamente, quanto pela privilegiada localização: Av. Paulista, Av. Dr. Arnaldo, Av. 23 de Maio, Av. Rubem Berta, Av. General Jardim, Elevado Presidente João Goulart, Beco do Batman entre outros. São túneis; empenas de edifícios; muros de contenção; colunas e muradas de viadutos; vielas; incorporando significados e valores residuais da arte mural, uma manifestação humana tão antiga quanto sua habitação no planeta.

Que a resistência e emergência do Grafite se estenda para a Pichação. Que essas e outras manifestações de grupos sociais minorizados se afirmem como experiências culturais reais e singulares, sem que o preço para sua aceitação seja a perda da própria identidade. Que o processo resulte em enriquecimento cultural da sociedade pela incorporação de novas formas vividas e experienciadas. E, já que a diversidade constitui o motor dos movimentos de mudança, que os novos fatos, aqui mencionados, se alinhem na luta pelo fim da intolerância, com seus valores e significados residuais e emergentes somem-se para criar, seja na cultura alternativa ou opositora, a necessária força de um único corpo multifacetado para derrotar o caráter dominante da cultura paulistana, humanizando-a e transformando-a.

BIBLIOGRAFIA CITADA

OS GEMEOS, p.96-109, *Xplicit Grafx*, v.3, episode1, *The Phoenix*. Toulouse, France: Nevada Nimifi (Belgique), 2006.

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista (p. 43-68). In: *Cultura e materialismo* [1980]. Trad. André Glaser. Ed. UNESP, 2011.

----- . Cem anos de “Cultura e Anarquia” (p. 03-14). In: *Cultura e materialismo* [1980]. Trad. André Glaser. Ed. UNESP, 2011.

----- . *Palabras-clave: um vocabulario de la cultura y la sociedade*. 1ª ed. 1ª reimpressão. 336 p. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

----- . Organização, cap. 8, p. 205-31. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

----- . *Cultura e sociedade: 1780-1950*. Tradução de Leônidas Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

Fontes eletrônicas e sites

Sobre Grafite – Disponível em:

<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-12/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

<https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2021/02/mostra-de-grafite-em-sp-coloca-arte-em-predios-do-minhocao.html>. Acesso em 31 jan. 2022.

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/07/18/>. Acesso em 02 mar. 2022.

<https://marixabo.wordpress.com/2008/03/21/os-gemeos/> . Acesso em 02 mar. 2022.

<https://pinacoteca.org.br/programacao/osgemeos-segredos/> . Acesso em 31 jan. 2022.

https://tvcultura.com.br/videos/72418_29-paineis-dao-vida-ao-minhocao-explorando-as-diferencas-e-a-diversidade-arte.html. Acesso em: 31 jan. 2022.

Sobre o Documentário *Pixo* - Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em 21 jan. 2022.

Sobre o incêndio à estátua do *Borba Gato* – Disponível em:

<https://www.acidadeon.com/ribeiraopreto/cotidiano/cidades/NOT,0,0,1635486,esta-tua-e-incendiada-em-sao-paulo-veja-o-video.aspx> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/09/monumentos-amanhecem-pichados-com-tinta-colorida-em-sp.html> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://reporterpopular.com.br/revolucao-periferica-e-a-reacao-dos-bandeirantes/> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=e6RJS6dHM5s> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=cmcKC5okul4> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=FN4SLdxYp3Y> . Acesso em 04 fev. 2022.

Sobre o longa metragem *Urubus* (2020) - Disponível em:

<https://cinemacomrapadura.com.br/criticas/605651/critica-urubus-2020-a-arte-do-pixo-e-sua-representacao/>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://www.cinepipocacult.com.br/2021/10/urubus.html>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://www.google.com/search?q=Urubus+no+fabrique+du+cin> . Acesso em 21 jan. 2022.

<https://leiturafilmica.com.br/urubus-lancamento/>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://melekapop.com/2021/10/17/critica-urubus/> . Acesso em 31 jan. 2022.

Sobre Pichação – Disponível em:

<https://www.amazon.com.br/Pixacao-Paulo-Signature-Francois-Chastanet/dp/2952809712>. Acesso em: 04 fev. 2022.

<https://avidanocentro.com.br/podcasts/a-arte-urbana/> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/11/21/inscricao-vidas-negras-importam-e-pintado-na-avenida-paulista.ghtml> . Acesso em: 10 mar. 2022.

<https://globoplay.globo.com/v/3929739/>. Acesso em 04 fev. 2022.

https://www.instagram.com/tv/CbOrfXxgkrq/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 10 mar. 2022.

<http://www.memorialdademocracia.com.br/timeline/21-anos-de-resistencia-e-luta>. Acesso em 10 mar. 2022.

<https://www.politize.com.br/pichacao-arte-ou-vandalismo/>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://recordtv.r7.com/balanco-geral/videos/misterio-monumentos-historicos-amanhecem-pichados-em-sao-paulo-21-10-2018> . Acesso em 04 fev. 2022.

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.209/6751>. Acesso em 04 fev. 2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=IlikeuLPVtQ>. Acesso em 04 fev. 2022.

Sobre Pichação das Bienais de São Paulo - Disponível em:

<https://andyrodriguesartworld.blogspot.com/2010/10/carta-de-nuno-ramos-sobre-retirada-dos.html> . Acesso em: 31 jan. 2022.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0310200416.htm>. Acesso em 21 jan. 2022.

<https://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL838101-5605,00->. Acesso em 21 jan. 2022.