

Poéticas em intervenção: existência pulsátil no espaço urbano

Poetics in intervention: pulsatile existence in the urban space

Otávio Fabro Boemer (PPGAV-UDESC)

Resumo: O presente artigo parte da análise das mudanças e influências históricas do fazer operativo de interventores que emergem das frestas do habitat urbano fundamentando-se na urgência de sobrevivência expressiva. Ao investigar o modo de operar — graffiti — no contexto brasileiro como tática resiliente cotidiana convertida em proposição estética de ocupação, articula-se sua utopia de viver a cidade enquanto obra de arte revitalizada. A partir dos novos corpos individuais que surgiram no intervir ilegal como corpo coletivo pulsátil em (re) existência expressiva-habitar, sua estética anômala, consolidada e cooptada, verá também o surgir de meras identidades prêt-à-porter. Porém, talvez seja na prática de compostagem do substrato urbano revitalizada em coletivo social que se recusa à domesticação que sua potência subversiva resistirá à condição de mero adereço na vitrine urbana.

Palavras-chave: arte contemporânea; intervenção urbana; corpo pulsátil; (re) existência expressiva; graffiti

Abstract: *This article analyzes the historical shifts and influences within the operative practices of interveners who emerge from the fissures of the urban habitat, driven by an urgency for expressive survival. By investigating the mode of operation of graffiti within the Brazilian context as a resilient everyday tactic transformed into an aesthetic proposition of occupation, it articulates its utopia of experiencing the city as a revitalized work of art. Drawing from the new individual bodies that emerged from illegal intervention as a pulsating collective body in expressive-dwelling (re) existence, its anomalous, consolidated, and co-opted aesthetics will also witness the rise of mere prêt-à-porter identities. However, it is perhaps within the practice of composting the urban substrate, revitalized into a social collective that resists domestication, that its subversive potency will withstand the condition of becoming a mere embellishment in the urban storefront.*

Keywords: contemporary art; urban intervention; pulsatile body; expressive (re) existence; graffiti.

Introdução

Os vestígios históricos de rebeldia humana, identificados pela arqueologia por meio da análise de inscrições anônimas na malha urbana no transcorrer da história, delimitam inicialmente o conceito e o termo *graffiti*. Contudo, na contemporaneidade, sua prática consolidada ganha caráter de Arte Urbana. Nesse sentido, ao ser analisado pelo campo da Arte, em seu diálogo intrínseco com a arquitetura, a política e a visualidade da cidade, *graffiti* será compreendido como intervenção urbana.

Através de análises de áreas correlatas das Humanidades voltadas à compreensão das transformações do indivíduo urbano, no decorrer da modernidade, este estudo debruça-se sobre os conceitos de cidade e urbano dentro de um contexto moderno de cidade industrial herdada – entendida aqui como uma forma de colonização revitalizada sob o modelo de urbanidade globalizante que se espalhou pelo mundo. Tais relações, processos e proposições buscam, por meio do (re)existir do *graffiti* enquanto estética insurgente na contemporaneidade, analisar modos de operar individuais e coletivos, e o desenvolvimento de novas formas de ocupação expressiva do espaço urbano.

Assim, no meio artístico, sua potência de transformação do habitat urbano e suas ramificações nas últimas décadas fazem com que o *graffiti* se torne, pela aceitação, valorização e incorporação, linguagem artística possível a novos artistas.

O modo de operar *flâneur* apontado por Baudelaire (2010) e o entendimento da deriva situacionista de Debord (1997) enquanto ato politizado oferecem respaldo conceitual para concepção inicial desejada à prática do grafiteiro contemporâneo. Aliado a esta compreensão inicial, para entendimento de sua relevância e desenvolvimento enquanto linguagem artística, tem-se o incremento de ferramentas técnicas específicas como a tinta acrílica e a lata de *spray*. Contudo, é de seu uso em protestos públicos e reivindicações sociais que se extrairá a máxima potência manifesta por movimentos revolucionários — força esta que na percepção de seu impacto social no espaço público enquanto ação abrirá caminho para um novo modo de existir em intervenção no meio urbano.

Pautado inicialmente na força estudantil, o movimento de maio de 1968 em Paris — marco contemporâneo de utilização do *graffiti* em palavras de ordem política para difusão dos anseios da massa em luta por direitos — é de fundamental importância para a disseminação da força dessa prática, e de sua popular ferramenta técnica, o *spray*. Por outro lado, em um contexto latino-americano, ao qual pertencemos, o muralismo, como estética da Revolução Mexicana de 1910, ao propor a recuperação das tradições populares das chamadas “artes menores” do passado pré-hispânico, conferiu forte lastro histórico à transformação da estética do *graffiti* na contemporaneidade.

Partindo do contexto latino-americano apresentado, mas com foco específico no cenário brasileiro, observa-se que tanto o uso do *graffiti* em manifestações

contra a repressão — como na estratégia desenvolvida pela Ação Libertadora Nacional¹ durante a ditadura militar — quanto sua utilização como ‘poesia do acaso’ conforme aponta Fonseca (1985) no período final desse obscuro momento de nossa história, abririam espaço para o surgimento de uma primeira geração de interventores conscientes de sua ação enquanto fazer propriamente artístico.

Conhecida como Geração 80, essa primeira leva de artistas brasileiros teria forte influência da *Pop Art* estadunidense. Esta vertente, ao buscar novos ícones artísticos capazes de representar o espírito de um movimento efervescente da época — o *graffiti hip-hop* —, encontrou nas inúmeras intervenções anônimas em ruas e trens da cidade de Nova Iorque uma estética que ganhava destaque nos noticiários policiais e artísticos, constituindo uma potência que passava a ser introduzida como nova mercadoria no sistema das artes.

Articulado à Geração 80 e sob as influências do movimento hip-hop nova-iorquino, configura-se um desdobramento específico, pautado pelo desejo de transformação social da realidade vivenciada nas cidades brasileiras pós-ditadura. Esse *graffiti hip-hop* brasileiro reproduz, inicialmente, sua referência visual estadunidense ao ocupar o espaço público pelo habitar coletivo. Contudo, é em suas raízes de luta e nas reivindicações dos movimentos negro e latino estadunidenses, que encontrará reflexo e reconhecimento — um processo potencializado, especialmente, nesse período de reabertura à democracia no Brasil, momento no qual a consciência política e de classe, a busca por direitos sociais e o direito à cidade tornam-se partes estruturantes para uma estética de enfrentamento.

No hip-hop todas essas práticas artísticas carregam consigo o protesto contra a pobreza e marginalização, bem como a denúncia da violência policial e do racismo e uma mensagem de valorização e aumento da auto-estima da população das periferias, adaptando-se às especificidades de cada local, o que é notado especialmente nas letras do rap. (Moassab, 2008, p.50)

Questões de ordem estética, poética e ética, a utopia inconsciente do fazer frente aos sistemas correlatos, os conflitos com a lei ou com o mercado de arte, e suas relações com a educação não formal e o uso na publicidade — apontam, fundamentalmente, para uma vasta ramificação de sua atuação frente a novas necessidades de sobrevivência, e para o enfrentamento característico de sua vocação.

A revolta nutrida pela exclusão e pela consciência das injustiças herdadas torna-se desejo de mudança quando somada à necessidade expressiva, inconsciente e

1 A partir do original apreendido em 8 de outubro de 1969 pelo Ministério do Exército, o Mini-manual do guerrilheiro urbano permite acesso ao pensamento de Marighella, que aponta para a incorporação de um grande número de pessoas em uma batalha revolucionária. Em recorte, trazemos o chamado para aqueles que desejariam trabalhar com a propaganda revolucionária, expondo que o trabalho em uma causa e luta coletiva poderia significar trabalhar sozinho e arriscar a própria vida. Desenhos em paredes — em lugares inacessíveis — seriam potentes formas de propaganda, usá-las seria parte da estratégia de lidar com o problema, parte da estratégia de resistência em guerrilha urbana ao regime ditatorial.

História geral do Graffiti Linha do tempo

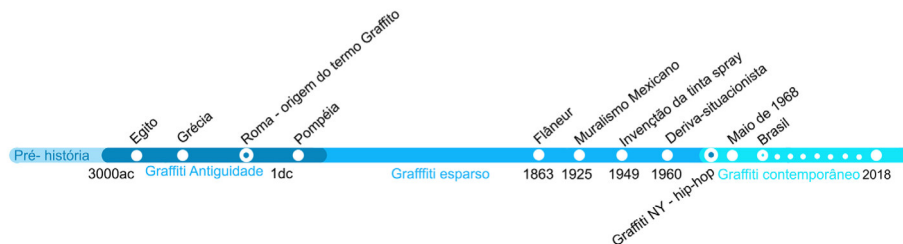


Figura 01- Linha do tempo da História geral do graffiti. Fonte Boemer (2018).

coletiva, de romper com a passividade ou a indiferença frente a tais opressões. Pelo ato ilegal e pela ousadia do fazer *graffiti* ocupando a cidade, manifesta-se um assumido viver nas ruínas da modernidade em busca do direito à cidade.

Enquanto coletivo artístico não institucionalizado, nota-se que, diante da constante sensação de anonimato experienciada na contemporaneidade, ocorre, paradoxalmente, uma alta exposição de autoimagens de identidades de grafiteiros-pichadores. Se outrora estes se protegiam pelo anonimato, vê-se agora explodir o consumo dessas imagens por meio de autores que se aventuram na “elegia do banal”. Estes, arriscando as próprias vidas em prol de um projeto coletivo de ocupação, espontâneo e não necessariamente organizado, compartilham nas redes sociais, e alcançam destaque dentro e fora de seu próprio grupo.

Partindo de um estudo histórico-hermenêutico sobre as possíveis aparições do *graffiti*, em busca de uma análise teórico-crítica das mudanças que fundamentam as intervenções atuais, este trabalho busca preencher uma lacuna acadêmica diante da carência de pesquisadores que conciliem um perfil híbrido entre teoria e prática. Deste modo, este artigo visa contribuir para o campo da pesquisa em arte, fomentando a prática teórica do artista-pesquisador e, consequentemente, o surgimento de outros pesquisadores oriundos dessa prática.

Por meio de um aprofundamento no plano da hermenêutica, possibilita-se a busca por interpretações textuais, tanto próprias quanto externas às Artes, e do conhecimento prático-interpretativo, conferindo maior densidade e profusão à pesquisa.

Dessa maneira, a ocupação visual urbana — embora herdeira de movimentos sociais globais — consolida no Brasil uma estética de (re)existência que, hoje, enfrenta o desafio de não se converter em mera mercadoria visual.

Ocupar, resistir, habitar

Em um recorte voltado especificamente ao contexto brasileiro, situamo-nos na atualidade imersos no espaço urbano. Embricados na simbiótica relação cidade-urbano, observa-se que o agravamento das desigualdades sociais e o crescimento populacional nas cidades, nas últimas décadas, resultam em um correspondente adensamento da segregação espacial. Esta, originada por um projeto de cidade moderna importado e malsucedido, atualiza-se hoje pelos processos de gentrificação, os quais impactam na qualidade de vida e morte ao restringirem o acesso tanto a equipamentos públicos quanto culturais e, conseqüentemente, ao desenvolvimento de um pensamento artístico coletivo organizado.

Ao nos determos na observação específica da coletividade artística brasileira —que se autoincumbiu do intervir subversivo organizando-se e gerindo regras de apropriação do espaço visual urbano —, veríamos emergir junto a essa uma busca pelo direito à cidade, conforme nos aponta Lefebvre (2010)². Inserido nesse contexto, o presente autor, provindo deste grupo e meio, mas esgueirando-se do sistema de arte e do mercado, parte de uma análise que une sua atuação acadêmica enquanto professor-pesquisador, porém obtida inicialmente do conhecimento empírico pelo ‘fazer e sofrer as conseqüências’, propondo uma investigação voltada ao modo de operar do grafiteiro contemporâneo.

Ao relacionar os espaços vazios e desabitados a uma função isolada de *habitat* —em uma proclamação de poder do Estado sobre monumentos, prédios públicos, praças e ruas — e ao destacar no ‘habitar’ as características de nível ecológico e essencial vinculadas ao local da vida privada, Lefebvre (2010) subsidia-nos com uma interessante perspectiva analítica para a ação aqui em análise.

No universo de quem procura espaço para se expressar e busca ocupar lacunas disponíveis na cidade, os espaços vazios são vistos como lugares ideais para ressignificação, dado o poder que tais locais exercem no cotidiano-cidade. Assim, quando atentamente mapeados e estrategicamente ocupados em ação, permitem que ocorra o desejo compartilhado entre Lefebvre e os grafiteiros: o de vivenciar a cidade como obra de arte.

Contudo, ao relacionar o local da vida privada proposto por Lefebvre aos próprios locais de morada dos interventores de origem subversiva, observa-se uma distinção fundamental no modo de habitar. Trata-se de um local de vida nem sempre privado, ou onde não se possa ter uma vida privada integral — como moradias alugadas em grupo em comunidades periféricas e aleatoriamente organizadas, ou em subúrbios densamente povoados e com escassa privacidade.

2 Relativo ao conceito de direito à cidade proposto por Lefebvre (2010, p. 134) veríamos em sua definição a manifestação como forma superior dos direitos, sendo estes relativos também ao direito à liberdade, à individualização na socialização, ao *habitat* e ao habitar. Implicados no direito à cidade o direito à obra à atividade participante e o direito à apropriação se colocariam bem distintos ao direito à propriedade e aqui utilizados como forma de pensá-lo através da apropriação.

Em muitos casos, o habitar manifesta-se em ocupações desde a sua origem, em territórios marcados pela ameaça de expulsão. De modo geral, o habitar ocorre tanto pela falta da sensação de um local de vida privada, quanto pela constante ameaça de desterritorialização provocada pelos processos de gentrificação.

Ao articularmos o habitar ao pertencer e o não privado ao não pertencer – o habitar sem se ter habitação —, potencializa-se ainda mais junto a energia movente, geralmente juvenil, incorporada ao espírito do excluído em ocupação. Nela, a coragem no intervir se dá também pela busca por conquistar, de algum modo, o privado para si ou, em última instância, pelo sentir-se habitando.

Em um contexto processual de reflexão sobre o modo de operar, torna-se possível deslocar o espírito da expedição empreendida pelo interventor às diversas mazelas sociais observadas no coletivo humano contido na cidade. Nesse domínio, as desigualdades e injustiças transmutam-se em lutas legítimas por direitos e em potências operantes de um fazer artístico engajado. Desse modo, ao habitar ressignificado, incorporam-se as mais variadas causas sociais, coletivas e urgentes de luta.

Talvez devêssemos introduzir aqui uma distinção entre a *cidade*, realidade presente, imediata, dado prático-sensível, arquitetônico — e por outro lado o "urbano", realidade social composta de relações a serem concebidas, construídas ou reconstruída pelo pensamento. (Lefebvre, 2010, p.54)

Por meio de dois empreendimentos, Lefebvre (2010, p. 67) propõe, em sua análise, que da relação entre cidade e urbano no nível ecológico, o “habitar torna-se essencial”, pois a cidade envolveria o habitar como uma espécie de envelope da vida privada. No primeiro empreendimento — partindo do mais geral (as instituições) ao mais singular (a vida cotidiana) –, deparar-nos-íamos com a cidade enquanto plano específico constituinte de mediação privilegiada. No segundo, partindo desse primeiro plano, construir-se-ia o geral utilizando os elementos e significações do observável urbano. Esta segunda hipótese procederia de modo a atingir “sobre o observável, o privado, a vida cotidiana dissimulada: seus ritmos, suas ocupações, sua organização espaço-temporal, sua ‘cultura’ clandestina, sua vida subterrânea”.

Sem necessariamente romantizar ações subversivas, mas partindo do entendimento de suas características antissociais e da necessidade de uma vida subterrânea — visto que tais práticas, de fato, transgridem as leis vigentes no estabelecido contrato social — observa-se uma divergência de visão de mundo por parte daqueles que se dedicam à ocupação clandestina. Trata-se de uma bravura destemida pautada no desejo de pertencer, mas que se vê excluída. Manifesta-se como uma pulsão de luta em oposição à hostil proteção institucionalizada, voltada especificamente ao patrimônio e ao espaço visual público que, paradoxalmente, tornou-se privado.

Assim, intervenções com *graffiti-pixação*³ buscariam em sua ação, o sentimento de pertencimento e visibilidade tanto dentro de seu grupo quanto, ironicamente, fora deste. Ao agirem no ‘território estrangeiro’, haveria reconhecimento de sua ousadia por parte dos habitantes locais e pela mídia seletiva, esta última voltada a divulgá-las sob a ótica da proteção ao patrimônio privado.

Em grande parte, interventores urbanos surgidos no *graffiti-pixação*, iniciariam suas trajetórias ainda na adolescência — período marcado por habituais questionamentos ao *status quo*, rupturas, coragem de enfrentamento em descontentamento com o mundo herdado. Assim, emergem o pensamento utópico e a esperança por mudanças sociais significativas, tal como descreve Winnicott (2012).

A tendência anti-social implica esperança. A ausência de esperança é a característica básica da criança que sofreu privação que, é claro, não está sendo anti-social o tempo todo. No período de esperança a criança manifesta uma tendência anti-social. Isso pode ser constrangedor para a sociedade em geral e para você, se sua bicicleta é que foi roubada, mas aqueles que não estão pessoalmente envolvidos podem discernir a esperança subjacente na compulsão por roubar. (Winnicott, 2012, p. 139):

O ‘jogo’ proposto pelo ato *graffiti*, em síntese, dar-se-ia pelo ‘brincar’ de intervir ilegalmente, ocupando espaços vazios da cidade e ativando-os em paisagem e habitar. Tal ato — visto como destrutividade por quem está fora — constituiria uma tendência antissocial, por vezes surgida da deprivação⁴ esta também compreendida como procedente da privação.

O ato de intervenção na cidade — analisado e organizado como pensamento coletivo e visto aqui, ainda que em uma primeira aproximação, como também simpoiético⁵ — será tratado como resultante da transição do indivíduo singular, marcado por privações, mas incorporado ao coletivo. A partir da transformação desse sujeito

3 Termo e grafia definidos para uso pelo [Boemer, 2018] a fim de tornar ainda mais clara a definição da ação ilegal relacionada ao termo graffiti, sendo esta intrinsecamente relacionada ao termo pixação (grafada com “X” - forma utilizada por seus praticantes). Tal como aponta Zaidler (2015 p.132) a própria palavra “grafite” buscou distinguir-se da tradução literal de graffiti para o português, que seria pichação. O processo de busca por aceitação por um lado, e criminalização politizada por outro, distanciou o grafite de seu sentido original por meio do “marketing cultural, tornando-o sinônimo de street art” — um estilo visual para tratamento de objetos industrializados como estampas de camiseta, pratos, shape de skate, ou telas em galerias.

4 Definida enquanto uma perda traumática, diferindo da privação, que se concentra nas falhas em uma fase de desenvolvimento e de dependência absoluta do ser humano, a deprivação por sua vez, resultaria em delinquência pela busca de retorno a um ambiente-objeto facilitador tido em outrora – ou por sua perda. Winnicott, (2012)

5 Simpoiético adjetivo em derivação do substantivo Simpoiese proposto como termo por Haraway, (2023), seria uma palavra apropriada de Dempster (1998) que sugeriu a princípio o termo, por este designar sistemas produzidos coletivamente que não têm limites espaciais ou temporais definidos, sendo a definição proposta por Haraway aos sistema complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos, e de maneira simplificada um “fazer-com”, uma vez que nada se faz por si só, nada seria auto-poiético.

frente ao grupo operacional surgido espontaneamente na sociedade, indivíduos interventores tornam-se uma coletividade pela expansão de suas singularidades motivadas. Nesse sentido, a vasta quantidade de intervenções presentes nas mais diversas cidades atesta a atuação desse grupo operacional no mundo.

A cidade depende também e não menos essencialmente das relações de imediatez, das relações diretas entre as pessoas e grupos que compõem a sociedade – corpos organizados [...] Ela se situa num meio termo entre a *ordem próxima* (relações dos indivíduos em grupos) e a *ordem distante*, a ordem da sociedade, regida por grandes e poderosas instituições [...] A ordem distante se institui nesse nível “superior”, isto é, neste nível dotado de poderes. (Lefebvre, 2010, p.52)

A partir de então, o indivíduo inserido nesse ‘jogo’ reconhece-se como parte de um coletivo operante na cidade, consolidando-se em pertencimento. Fortalecido por esse coletivo, o autor do presente artigo assume a responsabilidade de representá-lo no campo acadêmico, transformando a vivência prática em reflexão teórica — uma posição delicada como pesquisador entre meios, que se revela também estratégica.

Essa trajetória, iniciada com a participação ativa nesse grupo operante em 1998, partiu de suas primeiras intervenções individuais aos 13 anos de idade, em 1994. Tal fato fundamenta seu compromisso atual, trinta e dois anos após seu início. Diante da dificuldade da navegação social acadêmica, investigar e legitimar o modo de operar grafiteiro, revela-se uma tarefa que exige rigor e maturação — tempos estes que infelizmente se distanciam das relações de ‘imediatez’ apontadas por Lefebvre, as quais a cidade também depende.

Sobrevivência e navegação social

Aliadas à tendência antissocial de esperança proposta por Winnicott (2012), adicionam-se à análise — enquanto método profícuo e relacionado ao *modus operandi* do agrupamento social espontâneo e clandestino — questões culturais estritamente brasileiras que caracterizam o estabelecimento e a manutenção desse grupo. Tais questões são observadas a partir do olhar antropológico da malandragem de Damatta (2004):

Vista nos seus aspectos sociológicos, a malandragem é uma variante do ‘jeitinho’ e do ‘você sabe com quem está falando?’, constituindo-se como uma outra forma de navegação social. O malandro, portanto, seria um agente profissional do ‘jeitinho’ e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis: aquelas nas quais ele está claramente fora ou longe da lei. (Damatta, 2004, p. 50).

Devido à maior dificuldade de operar na ilegalidade na idade adulta — tanto pelo viés do estigma antissocial quanto pelas consequências jurídicas

estabelecidas pelo artigo 65 da lei 12.408⁶ —. o espírito jovem que amadurece estruturado na prática subversiva atrela-se, intrinsecamente, como constituinte de formatividade⁷. Assim, o ‘sobreviver artístico’ propriamente dito, oriundo desse primeiro momento de sobrevivência em esperança antissocial, ganha novos contornos ao estabelecer-se por meio de novos acordos sociais, em um processo de tornar-se um ‘agente profissional do jeitinho’.

Do paradoxo já contido em lei à navegação social *in loco*, diversas interpretações e julgamentos especializados ocorrem diretamente nas ruas durante ações ilegais. Sob esse prisma, a classificação e o julgamento policial no ato assumem um caráter subjetivo, transitando entre a ilegalidade e a legalidade. Nessas entrelinhas, tais ações carregam, em maior ou menor grau, o espírito de sobrevivência política inicial, assegurando a persistência da atividade no espaço urbano.

A navegação social articulada no entremeio da lei - observada no modo de operar do grafiteiro-pixador – deriva do ato de sobreviver expressivamente em meio às ruínas e às mazelas sociais. Tal prática constitui uma característica brasileira em diversas esferas da vida, configurando-se como uma “resolução-gambiarra”⁸ diante das escassezes e das injustiças impostas pelas normas estabelecidas. Essa navegação social seria exemplificada pela própria aceitação do *graffiti* em um contexto ‘Brasil antilógico’, no qual modos de resolução de divergências quase pacíficos, porém socialmente legítimos, estabelecem-se como norma.

Se nossa relação com a lei é tão complicada, nada mais normal do que a adoção de um estilo de navegação social que passa sempre pelas entrelinhas desses peremptórios e autoritários ‘não pode!’. Assim, entre o ‘pode’ e o ‘não pode’, escolhemos, de modo chocantemente antilógico, mas singularmente brasileiro, os ‘mais ou menos’ e as zonas intermediárias, onde a lei tem ‘furos’ e inventamos os ‘jeitinhos’. (Damatta, 2004, p.47)

6 De acordo com a redação dada pela Lei nº 12.408/2011, em seu Art. 65, o ato de pichar ou, por outro meio, conspurcar edificação ou monumento urbano acarretaria pena de detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano, além de multa. Se for o ato for realizado em monumento tombado, a pena aumenta para 6 (seis) meses a 1 (um) ano. Porém, ao criminalizar o ‘pichar’ e descriminalizar o ‘grafite’ (Art. 65, § 2º), cria-se um paradoxo: a prática do grafite deixa de ser crime apenas quando consentida pelo proprietário ou órgão competente. Na prática das ruas, o julgamento de ser ‘grafite’ ou ‘pichação’ para fins de criminalização acaba beneficiando a visualidade dos desenhos figurativos em detrimento das letras, permitindo que apenas os primeiros driblem o sistema de leis, mesmo sem autorização prévia. (Acesso em 12 de janeiro de 2026: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm)

7 Termo e teoria desenvolvida por Luigi Pareyson em seu livro *Formação da obra de arte. Estética, teoria da formatividade*, que em reflexão ao campo da arte esta — assim como qualquer outra atividade humana — não chegaria a definir-se como operação específica se toda a vida espiritual não a contivesse e preparasse. Sendo inerente a toda experiência, a formatividade é um modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, inventa o modo de fazer e a própria invenção. Sendo assim, para o artista, todos os aspectos da operatividade humana possuem um caráter ineliminável e essencial de formatividade (Pareyson, 1993)."

8 A tendência ao improviso e respectivas manifestações de gambiarra não são exclusivas do nosso recorrente “jeitinho” brasileiro, mas também ocorrem em outras localidades mundiais. (Boulfeur, 2013 p.22)

À noção de cultura clandestina lefebvriana — analisada como ação e olhar de intervenção na cidade e como potência de formatividade do indivíduo — soma-se o característico modo de navegação social brasileiro.

Corpo pulsátil a compostar

Sob o princípio simpoiético, corpos em intervenção no habitar urbano afetam-se drasticamente enquanto corpo-vibrátil⁹, conforme elucida Rolnik (2011). A partir desta premissa, propõe-se — ainda que em caráter introdutório, dada a concisão deste artigo — a caracterização do corpo-pulsátil¹⁰: uma adaptação conceitual que funcionará como alegoria ao dinamismo sistêmico relacionado à micologia. Tal perspectiva permitirá refletir sobre as ocupações no espaço urbano a partir de seus espaços vazios; tal como fungos que ocupam invisivelmente a princípio e se sobressaem nas frestas, ambos compostariam substratos — no caso do corpo pulsátil — o social.

Mesmo que velhas provas de força constituam ainda uma narrativa necessária, sabe-se que estas também se tornam radicalmente insuficientes com o tempo. Pois, enquanto pensamento de guerra – em linha de fuga, há busca de paz pela guerra — tal estratégia não se mostra benéfica a longo prazo. Uma saída pretendida e futura haveria de passar tanto pela visão do compostar¹¹ harawayano quanto pelo seu foco do “viver e morrer bem”, a partir dos problemas transformados e ressignificados da revolta.

Para que uma efetiva ação e estética no urbano se tornem passíveis de práxis investigativa, as relações intrínsecas entre indivíduos e seus grupos sociais devem ser consideradas, exigindo do pesquisador uma postura de cuidado redobrado.

Surgem, assim, alternativas terminológicas em neologismos que buscam nomear este campo de estudo, tais como: grafiteirologia, pixologia ou, ainda, a grafiteiroepistemé. Contudo, diante da busca por uma definição de maior abrangência para a abordagem pretendida — que visa atender a uma vasta diversidade de pesquisas em arte —, o uso do *graffiti* enquanto base ao termo revela-se limitador e simplista. Tais definições iniciais mostram-se ainda insuficientes, mas necessárias enquanto termos ao recorte e às análises aqui empreendidos.

9 O Corpo vibrátil conceito proposto por Rolnik (2011), seria o de um corpo sensível aos efeitos dos encontros com outros corpos - suas reações de atrações e repulsa. Deste modo afetos, simulações em matérias de expressão quase que imperceptíveis seriam metabolizados em seus interiores, como sentimento-sensação, dadas as dinâmicas de atração e repulsa que experienciam ao conquistar um espaço para também se exercer território.

10 Conceito proposto em alegoria ao crescimento rítmico ou pulsátil das hifas, a partir de (Money, 2008) e relacionado à pressão turgor.

11 Termo trazido por Haraway (2023) enquanto conceito complexo, no qual a autora parte das relativas formas de cultivar a responsabilidade para tornar-se presente para si mesmo e para o que se está fazendo. Viver em consequência das ações, e com suas consequências, seria ato “compostar”, opondo-se à insensibilidade atual.

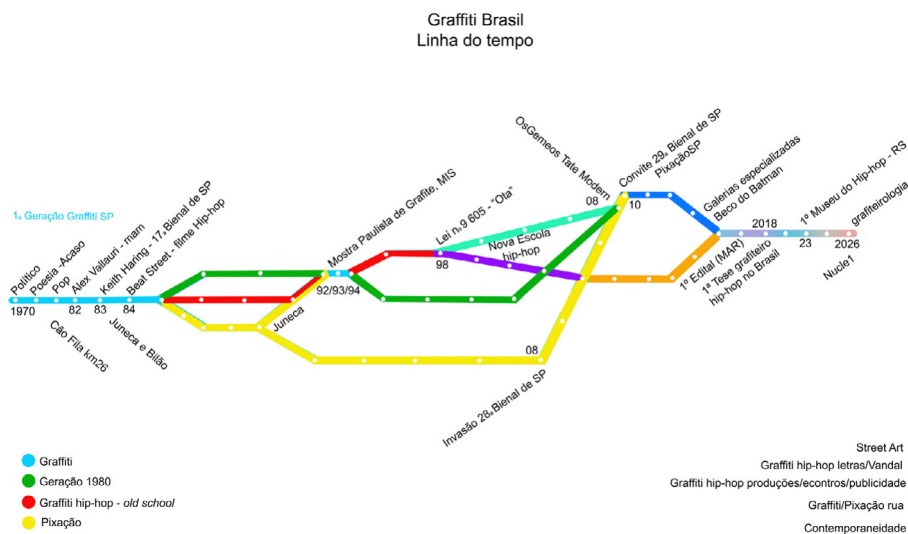


Figura 02. Linha do tempo Graffiti Brasil. Adaptado de Boemer (2018, p.100).

A investigação, portanto, prosseguirá em busca de novos aprofundamentos para uma metodologia operante que faça jus à sua origem, mas que possa ser utilizada nas mais diversas situações de pesquisa envolvendo trabalhos práticos de artistas e pesquisas *stricto sensu*. Busca-se uma projeção futura, potencializada pelo direito à cidade, voltada para um horizonte ‘multiespécies’ e para invenção de ‘fazeres-com’ artísticos como processo de transformação da realidade urbana e social de nossos tempos.

Como sujeitos urbanos utópicos, nossas buscas manter-se-ão voltadas à construção de novas realidades e por uma cidade-obra possível. Elas partirão de nossas ruínas e realidade de nosso planeta que clama por urgências — não emergências. Afinal como aponta (Haraway, 2016 p.73), as “urgências têm outras temporalidades, não as do apocalipse que por vezes tomam forma de adestramento cristão de controle pela culpa”, mas das urgências que são “as dos nossos tempos, tempos estes que precisam de estórias e modos de operar em insurgências”.

No plano prático, conforme ilustrado na cronologia visual em fluxo — linha do tempo *Graffiti* Brasil (Figura 2) —, a última década testemunhou a consolidação de galerias de arte dedicadas à estética clandestina. Destacam-se espaços como a A7MA, articulada por interventores originários dessa estética (Enivo, Jerry e Tchê), e a Alma da Rua, fruto do fomento do colecionador Tito Bertolucci. Paralelamente, observou-se uma crescente institucionalização pública por meio de editais e órgãos de fomento, como o Museu de Arte de Rua (MAR) em São Paulo, e a Comissão Municipal de Arte Pública (COMAP) em Florianópolis,

através do chamamento 'Arte no Muro'. Tal movimento de expansão consolida-se com a recente abertura do Museu da Cultura Hip Hop no Rio Grande do Sul, em 2023, com o anúncio do Museu do Hip Hop de São Paulo, em 2026, ou ainda, com a inauguração do Nucle1, em março de 2026: um centro cultural integrado de artes, autônomo e liderado pelo artista Enivo, que ocupa um edifício de oito andares com 1.500 m², configurando-se como um dos mais recentes e amplos espaços dedicados à produção urbana em São Paulo.

A partir do panorama traçado, observou-se que, no contexto brasileiro, gambiarras necessárias converteram-se em um *modus operandi* social — seja por meio do 'empreendedoequilíbrio' ou pela atual pejetização. Tais buscas focadas na sobrevivência econômica, mas também no equilíbrio entre trabalho e vida e o acesso a bens culturais, alcançaram de algum modo uma real ocupação territorial em grafiteirologia.

A malandragem do ser interventor nesse trajeto invocou laços humanos; entretanto, dado o sistema do capital que visa à valorização de ícones, aos poucos e poucas que atingiram certa notoriedade, reservou-se o posto de heróis ou heroínas, mas também o risco de serem consumidos como meras identidades *prêt-à-porter*¹². Aos novos integrantes na 'manutenção da estética' conforme apontado em Boemer (2013), restará saber a atual motivação, e desfecho, ou se será somente o desejo de se tornarem identidades a serem consumidas o real motivador de suas revoltas.

Entre os exemplos brevemente apontados, observa-se que, nas mais diversas frentes, tal coletivo manteve-se por parcerias encontradas no compostar seu meio. Contudo, é no espírito utópico — ainda desejoso de conquistas e direitos — que deveremos nos ater após tais conquistas, para que não nos tornemos meras identidades *prêt-à-porter*: materializadas como produto estimulante de revolta, a ser consumida visual e passivamente como estética da rua.

Ao buscarmos o não esquecimento de nossas origens e das buscas iniciais pelo direito à cidade, atentemos também para o não nos tornarmos a crítica legítima de outrora: uma bizarra e nova versão do "você sabe com quem está falando?"¹³.

12 A identidade *prêt-à-porter* apontada por Rolnik (2001), vista no neocapitalismo, consiste no próprio consumidor tornado matéria-prima e produto de sua maquinaria. Buscas por identidades a serem clonadas em clones de subjetividades constituiriam padrões de identificação efêmeros, nos quais haveria intensa produção de clonáveis em um mercado de clones. Artistas — por possuírem em sua essência e princípio qualidades anômalas e subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida — seriam mercadorias ideais de circulação; porém, ao entrarem neste circuito como produtos a serem clonados em identidade, tal processo também os esvaziaria de sua problemática vital anômala inicialmente cartografada.

13 O "você sabe com quem está falando?" trata-se de uma forma de navegação social de característica brasileira que reafirma a autoridade, indicando como as relações pessoais (e as práticas hierárquicas) podem, a qualquer momento, superar a lei. (Damatta, 2004, p.50)

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Trad. de Thomaz Tadeu. Belo horizonte, Autêntica, 2010.

BOEMER, Otavio Fabro. **Graffiti**: ética, estética e poética: o eu grafiteiro/ artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.

BOEMER, Otávio Fabro. **Graffiti como meio**: processo de criação entre sistemas - a lei, a rua, o mercado e a pesquisa em arte. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2013.

BOUFLEUR, Rodrigo. **Fundamentos da Gambiarra**: A improvisação utilitária contemporânea e seu contexto socioeconômico. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013

BRASIL **Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998**. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Brasília, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm. Acesso em: 12 jan. 2026.

DAMATTA, Roberto. **O que é o Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

FONSECA, Cristina(org.). **A poesia do Acaso**: Na transversal da cidade. São Paulo: T.A.Queiroz, 1985.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Cthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

LEFEBVRE, Henri. **Direito à cidade**,. São Paulo: Centauro, 2010

MARIGHELLA, Carlos. Mini-Manual do Guerrilheiro Urbano. In: BRASIL. **Arquivo Nacional**. Informação n. 15845/102-CIE. Rio de Janeiro,1969. Código de referência: BR DFANBSB AAJ.0.IPM.707.

MOASSAB, Andreia. **Brasil periferia (s):** a comunicação insurgente do Hip-Hop. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MONEY, Nicholas P. Insights on the mechanics of hyphal growth. **Fungal Biology Reviews**, [s. l.] v. 22, n. 2, p. 71-76, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Formação da obra de arte:** estética, teoria da formatividade. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Petrópolis: Vozes, 1993.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ROLNIK, Suely. Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer. **São Paulo em perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 3-9, jul./set. 2001.

WINNICOTT, Donald Woods. **Privação e delinquência.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Otávio Fabro Boemer

Artista/pesquisador Mestre e Doutor em Artes Visuais pelo IA-Unesp (Capes 5) na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos. Professor Efetivo no Departamento de Artes Visuais Ceart Udesc em linguagem escultórica aos cursos de bacharel e licenciatura e no PPGAV na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2862473018069738>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3932-2931>.