

# A PRODUÇÃO DE ESPAÇO PRESENTE NA OBRA DO GRAFITEIRO ZEZÃO

Flávio de Lima Ferreira  
UFG, Brasil  
flavio@ilustrissima.com

## RESUMO

Este artigo questiona como o artista 'urbano' produz espaços para a sua arte e como isso pode influenciar na potência de sua obra. Para tal, utiliza-se de uma análise da trajetória do grafiteiro brasileiro José Augusto Amaro Capela (Zezão), que desde os anos 1990 se interessa por espaços marginalizados, muitas vezes sujeitos a uma espécie de invisibilidade para a sociedade, como suporte para sua produção artística.

Palavras-Chave: Zezão; Graffiti; Subterrâneos; Produção de Espaço.

## INTRODUÇÃO

Este artigo analisa a trajetória do grafiteiro brasileiro José Augusto Amaro Capela (Zezão), que desde os anos 1990 busca utilizar espaços marginalizados, muitas vezes sujeitos a uma espécie de invisibilidade para a sociedade, como suporte para sua produção artística. Apesar de atuar também em locais mais comuns na prática do *graffiti*<sup>1</sup>, como muros e locais abandonados, os projetos realizados em galerias de esgoto da cidade de São Paulo são os que mais se destacam na produção desse artista. Isso gerou profunda admiração de pessoas interessadas por arte urbana, além de grande interesse de redes de televisão de todo mundo, culminando também na realização de várias reportagens, pequenos curtas, e o documentário *No traço do invisível* (São Paulo, 2007 - 52 minutos)<sup>2</sup>, tendo sido base para a produção deste artigo. No site da *Folha de São Paulo*, em 11 de junho de 2007, o jornalista Guilherme Wisnik descreve uma espécie de sinopse do documentário:

"O filme acompanha o grafiteiro Zezão em suas andanças por São Paulo, revelando os locais escolhidos por ele para a realização de seus "trabalhos": edifícios abandonados, encostas do rio Tietê, e, sobretudo, galerias subterrâneas de córregos, esgotos e tanques de retenção de águas pluviais ("piscinões") (WISNIK, 2007)."

Figura 01 - O artista Zezão no subterrâneo da cidade. Imagem retirada do website do artista, da seção 'Graffiti Subterrâneo'. Fonte: Website do Artista



Os primeiros três minutos do documentário podem causar certo desconforto, ao mostrar uma cena de um canal de um rio. O possível desconforto pode estar no fato do rio em questão ser o extremamente poluído Tietê, que, apesar de atravessar praticamente todo o estado e marcar a geografia urbana da cidade de São Paulo, está longe de ser considerado um cartão postal ou atrativo turístico da metrópole. Na metade do segundo minuto, a filmagem mostra o grafiteiro pintando uma de suas obras

1. Grafia utilizada conforme uso do termo mundialmente, advém do termo italiano *Graffiti*, plural de *Graffito*.

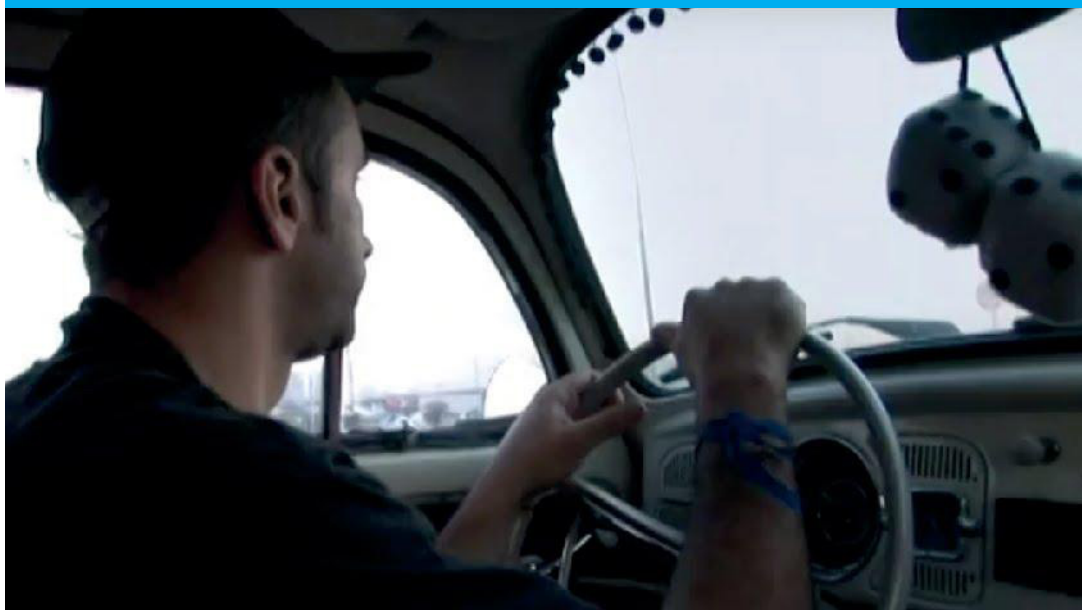
2. *No traço do invisível* (São Paulo, 2007 - 52 minutos) - dirigido por Laura Faerman e Marília Scharlach e coproduzido por Marília Scharlach Cabral, Spectra Mídia e TV Cultura de São Paulo.

em um espaço que aparentemente não atrai muita atenção da sociedade, nem mesmo da grande maioria dos artistas de rua: uma coluna de sustentação de uma ponte. Essa introdução apresenta uma das principais características do trabalho de Zezão: o uso de locais abandonados ou de pouco interesse como suporte. A peculiaridade do trabalho deste artista quanto ao espaço de produção de sua obra chama a atenção para o seguinte questionamento, que será discutido adiante: Como o artista 'urbano' produz espaços e como isso pode influenciar na potência de sua obra?

Logo em seguida a essa introdução no documentário, o artista relata que possui o objetivo de pintar todos os buracos que despejam o esgoto no rio Tietê, então, em uma atitude que remete ao caminhar desprezioso e contemplativo do personagem que Baudelaire<sup>3</sup> cunhou de *flâneur*. Ele segue dirigindo seu fusca enquanto planeja possíveis locais para receber sua intervenção, processo contemplativo esse que o artista batiza mais à frente de "paquera". Em seguida, relata que quer "pintar o Tietê todinho (...) fotografar tudo, fazer um documento (sic)". Wisnik (2007) aborda a cena e ainda compara a um trabalho de Land Art<sup>4</sup>:

"Dirigindo um fusca baleado pela marginal Tietê, Zezão aponta locais de difícil acesso nos quais ele já interveio e faz referência à unidade do seu projeto artístico. Ele não diz, mas se tomássemos a extensão e o caráter sistêmico da "obra", teríamos que compará-la com um trabalho de "land art" em registro urbano (WISNIK, 2007)."

Figura 02 - O artista Zezão dirigindo seu fusca enquanto olha possíveis locais para sua arte. Imagem retirada do documentário no Youtube.



Segundo Frédéric Gros (2010), o conceito de *flanêur* fora estudado por Walter Benjamin, remontando do século XIX, em Paris, a partir de um processo de industrialização das cidades europeias que fazia crescer o número de transeuntes que caminhavam sem compromisso pela cidade. Para Dias, o flâneur é "aquele que passeia pelos lugares com desenvoltura e atenção, sempre disponível às diferentes percepções, desejoso de novas perspectivas" (2010, p. 130).

O website oficial do artista e outros vídeos curtos vistos no *Youtube* permitem localizá-lo antes da fama como um órfão da periferia em situação de pobreza e afundado em uma profunda depressão, que o faz buscar na arte urbana uma forma de 'terapia ocupacional'<sup>5</sup>. Isso faz pensar no artista como alguém que busca, através da sua arte perante a sociedade capitalista, um sentimento de poder que nunca possuiu, uma isenção aos condicionamentos históricos e sociais que a sociedade lhe impôs, permitindo relacionar ao que Martha D'Angelo (2006, p. 242) aborda sobre o *flâneur*:

"A versatilidade e mobilidade do flâneur no interior da cidade dão a ele um sentimento de poder e a ilusão de estar isento de condicionamentos históricos e sociais. Por isso, ele parte para o mercado, imaginando que é só para dar uma olhada. As fantasmagorias do espaço a que o flâneur se entrega, tentando conquistar simbolicamente a rua, escondem a "mágica" que transforma o pequeno burguês em proletário, o poeta em assalariado, o ser humano em mercadoria, o orgânico no inorgânico. Mas a flânerie de Baudelaire guarda uma certa consciência de sua própria fragilidade."

3. O francês Charles Baudelaire viveu entre 1821-1867, foi poeta, teórico e crítico de arte, sendo reconhecido com um dos precursores do simbolismo literário.

4. Surgida na década de 1960, a Land Art foi um movimento que buscou a fusão da arte à natureza, já que utilizava recursos naturais para a concepção de obras de arte, geralmente em grandes dimensões.

5. Baseado em relato do artista em uma entrevista do Youtube nomeado "A história do Zezão" <https://www.youtube.com/watch?v=-niJ46ktpyl>

Mergulhando no conceito do flâneur, é possível perceber como a arte e seu trabalho o transformam, não só enquanto sujeito, mas também o transformam “como se fosse uma personalidade” (BENJAMIN, 1991, p.81) em meio à multidão.

As cenas seguintes mostram o *flâneur-artista*<sup>6</sup> em um ato de exploração de um dos locais onde seu trabalho mais se destaca: uma escura, malcheirosa e poluída galeria de esgoto. Segundo Moreira (2009), “[a] invisibilidade proposta pelas formas fluidas do tom azul claro contornado por azul escuro são hoje marcas conhecidas deste grafiteiro. Propõe um mergulho às vísceras da cidade a procura de um lugar mais humano”, conforme citou Poato (2006, p. 106)<sup>7</sup>.

Segundo Baixo Ribeiro, da Galeria Choque Cultural (SP), um dos entrevistados no filme, a pintura e o desenho não são fundamentais na obra de Zezão, mas sim “a instalação, a performance, a atitude que ele tem ao procurar um tipo de lugar para colocar o trabalho dele, e o relacionamento que ele cria com as pessoas em volta desse lugar”.

Mais adiante, Zezão relata uma desconfiança dos colegas grafiteiros em relação à quantidade de sua produção, abordando que os pares só passam a acreditar na existência de seus trabalhos à medida que fotografias dos mesmos são mostradas, evidenciando fortemente a visibilidade que a fotografia dá à sua arte, reforçando ainda o caráter indicial da fotografia<sup>8</sup>. Para Moreira (2009), “existe uma intenção, por parte deste grafiteiro, entre a forma de apresentação deste graffiti na rua e sua propagação através do suporte fotográfico”. Ainda segundo Moreira (2009),

“[J]unto às composições criteriosas, deu-se duplamente: graffiti e fotografia. Entrelaçados em um único suporte, uma única superfície. A imagem fotográfica, harmonicamente composta, apresenta-se aqui como um recorte do meio urbano. Toma-se Kossoy como referência e finalização desta linha de pensamento. Pensar o graffiti como uma arte efêmera, e a fotografia, um registro “durável”. “... o fato é efêmero, sua memória, contudo, permanece – pela fotografia. São os documentos fotográficos que agora prevalecem; neles vemos algo que fisicamente não é tangível; é a dimensão da representação: uma experiência ambígua que envolve os receptores, pois, dependendo do objeto retratado, desliza entre a informação e a emoção” (KOSSOY, 2007, p. 42 citado por MOREIRA, 2009).”

Após relatar a necessidade da fotografia como forma propagadora de sua arte, Zezão amplia o relato do parágrafo anterior dizendo: “Tomei conta, dominei, é meu”, apresentando não só um forte caráter de “reapropriação territorial” (TAVARES, 2009), mas também uma característica de apropriação espacial muito presentes na arte urbana. A característica de apropriação também é citada por Wisnik (2007) quando este diz que esse artista “grafita lugares escondidos, absolutamente inacessíveis ao olhar comum, e define a atitude do artista de rua como a vontade de tomar o local grafitado para si, de modo a poder dizer: “É meu””. Ainda, segundo Ricardo Campos (2013, p. 207), além da apropriação ilícita para um ato de comunicação, há também uma busca pelo gozo da transgressão:

“O gesto do *graffiti* assenta, basicamente, na apropriação ilícita do espaço público para um ato de comunicação. A rebelião surge do uso ilegal do espaço e da fabricação de uma linguagem codificada inacessível à maioria. Do ato de rebelião desponta algo que é vital e que, provavelmente, justifica a imersão dos jovens nesse mundo: o gozo da transgressão.”

No filme, o risco e a transgressão são perceptíveis quando Zezão relata sobre uma ocasião em que foi preso pela polícia enquanto fazia um de seus trabalhos, e que sofreu intenso “terror psicológico”. Campos argumenta em favor da existência de dois elementos essenciais para a construção do universo do *graffiti*: o risco e a criatividade, que para ele são dois polos não antagônicos onde “constrói-se a representação do graffiti como atividade alheia à banalidade, instigadora de gestos desmedidos”. (2013, p. 207)

Segundo informações contidas no website de Zezão<sup>9</sup>, o artista atua “sobre as superfícies decrépitas nos locais abandonados, interfere, assim, numa suposta vida real e torna visível aquilo que, sem a sua arte, nem seria percebido e ninguém quereria ver”. Essa potência que Zezão aparentemente busca em sua obra também é relatada pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, um dos entrevistados do documentário, que também questiona se o subterrâneo não seria a cidade real:

“Acho que é uma bela imagem sobre algo nunca visto antes, inclusive dito por alguém que imaginou aquilo como a forma de exibir graficamente, deixar registrado, a sua indignação diante de um horror. Acho que no fundo é isso que está contido na obra do Zezão, algo escondido, que é de fato a cidade real, que é desfrutada de uma forma enganosa por fora, uma espécie de panegírico sobre o horror.”

Tavares (2009, p. 29) destaca que a força do trabalho do artista Zezão encontra-se na sua capacidade em resistir à ordem produtiva:

6. Termo cunhado pelo autor deste artigo, a partir da apropriação do termo usado por Baudelaire.

7. Poato (2006, p. 106). “Humano porque o esgoto iguala a cidade. Não há melhor nem pior. É só esgoto”.

8. Fotografia como índice de um fato ocorrido, seguindo terminologia adotada pela semiótica periciana.

9. Website oficial do artista: [www.zezaoarts.com](http://www.zezaoarts.com) (acesso em 28 de junho de 2017).

“Em vez de se dedicar a embelezar um lugar organizado da cidade, o sujeito foi se dedicar a desenvolver uma obra gráfica e poética no choque entre a beleza do azul e a sujeira dos fluidos urbanos. Quis dar a conhecer, em seu blog, suas aventuras por esses lugares, o encontro com os habitantes subterrâneos e com o descarte da metrópole.”

## 1. GRAFFITI E PICHANÇA, OU LEGAL E SEMILEGAL

Apesar do universo *graffiti* unir diversos estilos de intervenções urbanas, tais como: stencil<sup>10</sup>, lambe lambe<sup>11</sup>, pichação e *graffiti* (*Hall of fame*<sup>12</sup>), há no Brasil uma distinção e distanciamento enormes entre o que conhecemos por pichação e *graffiti*. Relata Campos (2013, p. 208): “o graffiti está associado a uma prática de natureza artística”, já a pichação é “uma expressão ilegal sem motivação estética”. Argumento também reproduzido por Gitahy (1999, p. 19), “Podemos pontuar uma diferença entre graffiti e pichação onde o primeiro vem das artes plásticas (imagem), enquanto o segundo, da escrita (texto)”. Segundo Andréa Tavares (2009, p. 23), “os grafiteiros dizem querer deixar a cidade mais bonita; pichador quer colocar sua marca na cidade, a conversa dele é outra. (...) A pichação foge do espaço legalizado da arte; o grafite transita por ele livremente”. Tavares relaciona ainda a pichação como um fenômeno de comunicação:

“A partir da década de 1970 tomam como ponto de partida a pichação dos levantes estudantis da Europa na década de 1960 e as mensagens subversivas dos grupos de esquerda na América Latina. A partir desses dois momentos a pichação passa a ser entendida como um fenômeno da comunicação (2009, p. 23).”

A própria pichação é observada em duas vertentes por Mittmann (2012), conforme Pereira (2005) e Lassala (2010):

“Podemos entender a pichação de forma genérica como toda e qualquer grafia aplicada de maneira não autorizada nos mais variados espaços públicos. Mas, dentro deste amplo espectro de pichações (letras, palavras, frases, desenhos, signos diversos), encontramos uma espécie particular de pichação, a qual, para diferenciar-se das demais maneiras de escrita não autorizada, os próprios “pixadores” adotaram a grafia de “pixação” como vemos em Pereira (2005) e Lassala (2010) (MITTMANN, D., 2012).”

Se por um lado a obra de Zeção é uma “abstrata caligrafia”<sup>13</sup>, por isso se aproximando mais da escrita, portanto da pichação (ou *pixação*, conforme parágrafo anterior) (GITAHY, 1999); por outro lado, sua visualidade mais artística, não monocromática, portanto colorida, e seu aspecto contemplativo aproximam-na do *graffiti*. Todavia, para Baixo Ribeiro (Galeria Choque Cultural), outro entrevistado no documentário, seria uma simbiose de pichação e grafite:

“Uma das coisas que eu acho mais interessante no trabalho do Zeção é que ele está em uma posição muito estratégica entre esse grafite mural, esse grafite figurativo, que num tem nada a ver com o Zé, e essa pixação, esse estudo sobre a letra que também não tem nada a ver com o Zé. (...) Ele traz uma espécie de simbiose entre isso, com uma proposta original de procura de lugares diferentes para colocar a sua assinatura, como se fosse um realmente um pichador.”

Embora a distinção entre a pichação e o grafite sejam típicas da cena da arte urbana brasileira, percebe-se uma diferenciação quase similar mundo afora, como é citado por Ricardo Campos (2013, p. 208), quando propõe a decomposição do graffiti em duas vertentes: “a ilegal e a semilegal (ou legal)”, sendo que a primeira estaria mais ligada a vandalismo, já a segunda possui um maior comprometimento social e tem objetivos mais artísticos, muitas vezes feitas com o aval do proprietário do espaço.

Na visão de Andréa Tavares (2009, p.27), a diferenciação entre grafite e pichação se relaciona com a busca por território, onde estas formas de expressão disputam terreno com a propaganda: “Grafite e pichação se amontoam numa lógica de ocupação de território, como naquele jogo, o *WAR*<sup>14</sup>, disputando terreno visual com a propaganda. Esta última dentro da legalidade, os outros nem sempre. Diferença fundamental, o pichador e o grafiteiro não querem nos vender nada, querem ocupar a cidade, com a mesma força das grandes empresas porque a cidade é deles também, ou antes, é primeiramente deles, de todos os seus habitantes.”

No documentário, Zeção relata o caráter ilegal presente em seu trabalho: “É legal que mantém nesse espírito de ilegalidade, que eu acho que o espírito do grafite é isso mesmo, (...) vou pintar aqui e não quero saber de quem é (...) Não pode? Então agora é que eu vou pintar mesmo”.

10. Stencil é uma técnica artística utilizada principalmente em intervenções urbanas, onde se utiliza uma máscara em acetato recortada no formato da ilustração que será transferida.

11. Lambe Lambe é uma técnica utilizada na arte de rua, que cola cartazes pelo ambiente urbano.

12. Segundo Campos (2013, p.210), “o hall of fame é caracterizado por uma maior complexidade pictórica, exigindo capacidade de composição e técnica na execução. Os cenários elaborados, a presença de personagens (characters), a profusão cromática e a grande dimensão das obras são elementos que caracterizam essa forma de expressão que geralmente é produzida coletivamente”.

13. Segundo o site do artista, sua arte é “sua marca pessoal que consiste na palavra “VÍCIO” em abstrata caligrafia desenhada em azul sobre as superfícies decrépitas nos locais abandonados.”

14. Jogo lançado em 1972 pela empresa brasileira Grow, baseado no jogo americano *Risk*, onde o objetivo é conquistar territórios no mapa mundi.

Ao contrário de Campos (2013), Tavares (2009, p. 29) ignora a questão da legalidade e defende uma legitimação do espaço como potencializador do *graffiti*, que “precisa da rua; não da ilegalidade, mas simplesmente do espaço urbano, aquele que constrói com mais força o nosso imaginário”. Destaca ainda uma fragilização da sua potência dos trabalhos de Zezão quando estes são deslocados do espaço urbano: “Quando esse mesmo desenho, o mesmo sinal, vai para um espaço interno, doméstico, há uma diluição dos significados conquistados quando se examina o trabalho enquanto conjunto de ações, fragilizando a potência poética do todo, tornando o trabalho suscetível à reificação e à fetichização.”

A crítica de Tavares a respeito da fragilização da obra de Zezão mediante a alteração do espaço onde a sua obra é veiculada certamente é direcionada a um tipo de trabalho que o artista cunha em seu site como *indoor*, geralmente realizados em residências ou empresas, comissionadas por um contratante, assim envolvendo um pagamento pela obra. O uso do termo *indoor* é questionável à medida que as galerias subterrâneas também se caracterizam como espaços internos.

Figura 03 - Imagens retiradas do website do artista, seção identificada como *indoor*



Segundo relata no documentário, Zezão também faz o que chama de “rolê de rua”, quanto sai de bicicleta à procura de locais que possam receber sua obra. A opção pela bicicleta como meio de transporte se dá porque, segundo ele, há uma possibilidade de ver mais lugares que não se veria de carro. Diz ainda que o que ele gosta no seu fazer artístico vai além da pintura, que gosta de conhecer a cidade, de fotografar a cidade: “a pintura é só um registro, tipo: olha, eu passei por aqui (sic)”, em mais um ato de demonstração desse espírito *flâneur* intrínseco à sua atuação.

Figura 04 - Imagens retiradas do website do artista, seção RUA



Mais adiante, no documentário, o artista exibe em seu ateliê um diploma que recebeu por ser um 'vândalo formado', o que reforça o conceito de carreira moral de Macdonald (2001), conforme citado por Campos (2013, p. 211): "na medida em que a trajetória individual é orientada pela estima pública e pela reputação em vez de qualquer compensação de ordem material". Juntamente a isso, Campos (2013, p.206) trata o sujeito grafiteiro como um "herói dos tempos modernos", abordando ainda a carreira dos *writers*<sup>15</sup> como sendo uma "carreira excepcional, à margem das convenções, é glorificada como exemplo de sucesso num meio extremamente adverso". Em outros relatos presentes no *Youtube*<sup>16</sup>, Zezão diz que atuava profissionalmente como *motoboy*, mas o seu trabalho na sua versão mais comercial – que para Tavares (2009, p. 29) seria uma fragilização da "potência poética do todo" – lhe propiciou seguir uma carreira diferente e abandonar a antiga profissão. Seria uma carreira moral se convertendo de fato em uma carreira real? Seria então Zezão um "herói" da modernidade ao tornar visíveis espaços sem nenhuma opacidade social?

Se por um lado Zezão ganhava a vida como *motoboy* cruzando a cidade, sua nova carreira se potencializou por um ato similar à *flanêrie*, de quem explora (e vive) o tempo todo a cidade. A notoriedade de sua obra propiciou ao artista se transportar do *graffiti* ilegal para o *semilegal* (legal), mais que isso, o levou das galerias de esgoto para galerias de arte em todo o mundo.

Figura 05 - Vista da exposição Zezão, Zipper. Galeria, 2014. Imagem retirada do site da galeria.



## 2. ABANDONOS E SUBTERRÂNEOS - A RELAÇÃO DE ZEZÃO COM O ESPAÇO URBANO

Conforme afirmado no início deste artigo, o que mais se destaca e chama atenção no trabalho deste artista vai além de suas formas, cores e estilo. O que mais gera interesse em sua obra é a busca desse grafiteiro por espaços abandonados e subterrâneos, que geralmente não atraem tanta atenção de outros artistas e da população como um todo. A potência de sua obra está em tudo que ela representa e expõe, mas o que a diferencia e a torna única é a ampla relação com os espaços que ocupa.

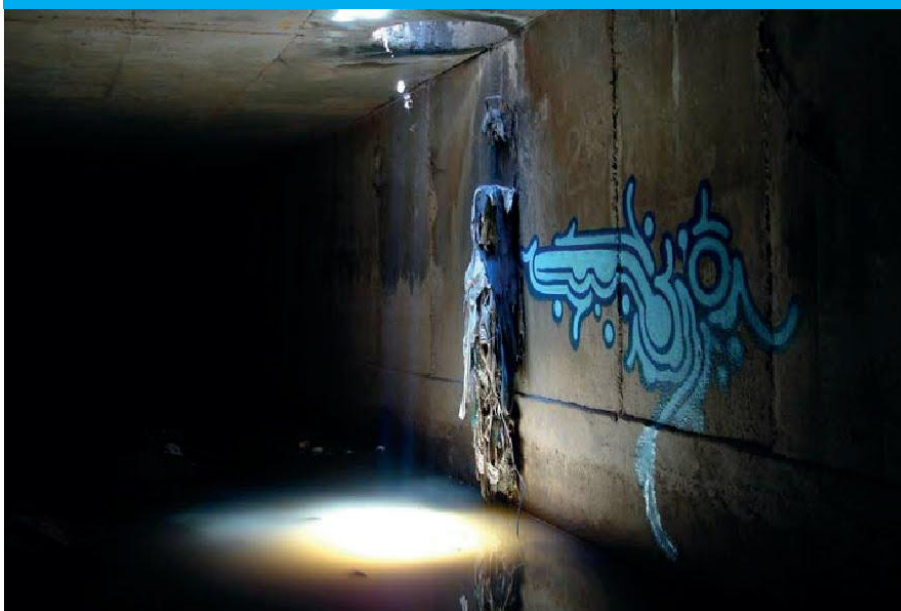
O processo de ocupação da cidade presente no trabalho de Zezão é relacionado por Baixo Ribeiro com os primeiros anos do grafite em São Paulo: "a partir dos anos 80 eles começaram a ocupar a cidade e fazer a parte de fora ficar legal". Ribeiro diz ainda que o grafiteiro e o pichador dão uma unidade visual para a cidade, que em um primeiro momento é agressiva, mas defende que aquele lugar já era agressivo antes daquilo.

Para Moreira (2009), a obra de Zezão apresenta a "contradição entre a modernidade e suas consequências, uma sociedade excludente, muitas vezes violenta e comprometida ambientalmente. Zezão invade os esgotos, aplica seus desenhos, registra e divulga estas inquietações. Torna o trabalho acessível – através das fotografias e da internet – a qualquer um, mesmo aos que não queiram "ver demais".

15. Segundo Ricardo Campos (2013, p. 210), diferentemente do Brasil, onde são utilizados os termos pichador e grafiteiro, na Europa ambos atores do *graffiti* são chamados de *writer*.

16. Baseado em relato do artista em uma entrevista do *Youtube* nomeado "A história do Zezão" <https://www.youtube.com/watch?v=-niJ46ktpyI>

Figura 06 - Trabalho de Zezão em uma galeria de esgoto. Retirada do site do artista

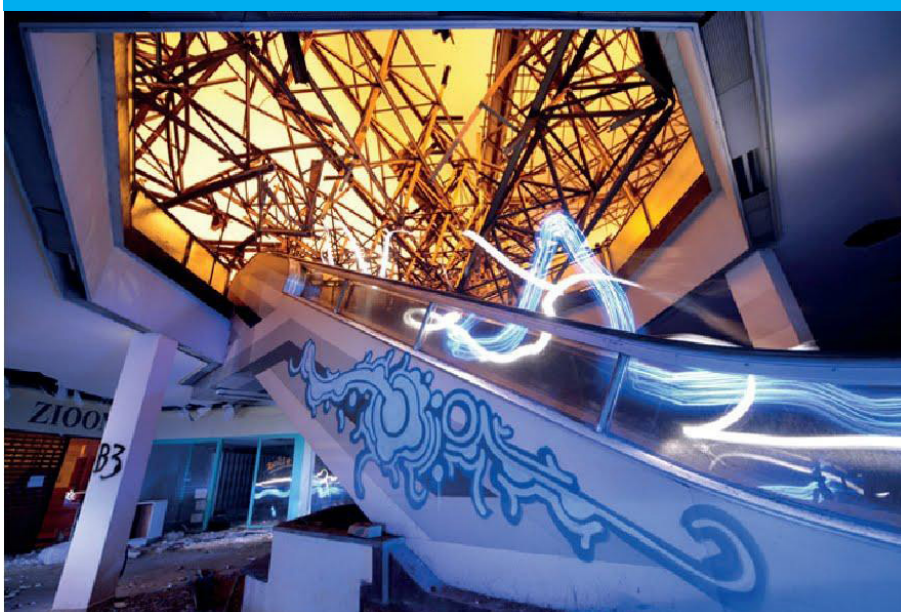


Em outro trecho do documentário analisado neste trabalho, Zezão relata não fazer ideia de quantas galerias há na cidade, comparando as galerias de esgoto a uma cidade que não se conhece, uma cidade abaixo da outra. Ao contrário dessa ideia de explorador a explorar o desconhecido, Poato (2006, p. 109) afirma que o artista é sim um inventor num processo de reinvenção: “Os desenhos de Zezão chamam a atenção pela luminosidade, pela fluidez, pela delicadeza das curvas. É como se o artista reinventasse aquele espaço, como se desse uma chance à cidade de ser outra coisa”.

O arquiteto Paulo Mendes da Rocha questiona sobre o abandono da cidade: “Já imaginou abandonar uma cidade dessa? Que é outra coisa interessante desse trabalho. Algumas pequenas coisas abandonadas, e se abandonar tudo? (...) Pra onde iríamos?”. Ao contrário de Poato, o arquiteto afirma que o trabalho de Zezão revela o desastre que é a cidade, antagônico a uma suposta ideia moderna de êxito:

“A cidade então é por si um desastre? Essa é que é a grande questão que o trabalho do Zezão revela. Não pode ser, porque o que nos move ao construir uma cidade é uma ideia de êxito. Não podemos gastar todo esse trabalho humano, investimentos, que estão aí na cidade que nós estamos vendo e dizer que o resultado é um desastre. É você condenar as ações humanas ao fracasso, portanto é uma desmoralização da ciência, das artes e da técnica. Inclusive eu que sou arquiteto posso dizer que é uma desmoralização para o arquiteto, que ainda é chamado para revitalizar o que já foi destruído, é como você chamar um cirurgião *post mortem*. (ROCHA, Paulo Mendes, 2007 - “No traço do invisível”, São Paulo, 2007 - 52 min.) ”

Figura 07 - Obra do artista em um local abandonado. Retirado do website do artista



Contudo, a reflexão de Poato sobre a invenção do espaço pelo artista pode ser relacionada à teoria de Henri Lefebvre<sup>17</sup>, que aborda sobre a produção do espaço pela sociedade funcionando em uma consonância entre ambos, uma vez que o espaço é fundamentalmente enleado à realidade social. Dessa maneira, “o espaço não existe em ‘si mesmo’. Ele é produzido” (SCHMID, 2012, p. 91), sendo que toda a produção do espaço “é formada por uma tríade que engloba a prática espacial (percebido), as representações do espaço (concebido) e os espaços de representação (vivido) (MATIAS, 2016, p. 160). Segundo Christian Schmid (2012, p. 102), o espaço é, portanto, inacabado:

“O espaço é, ao mesmo tempo, percebido, concebido e vivido. Nenhuma dessas dimensões pode ser imaginada como a origem absoluta, como ‘tese’, e nenhuma é privilegiada. O espaço é inacabado, assim, ele é continuamente produzido e isso está sempre ligado com o tempo.”

A teoria de Lefebvre sobre o espaço é parte importante da chamada virada espacial<sup>18</sup> que, para Juliana Rocha Franco (2015, p.67), é abordada nas reflexões de vários teóricos sugerindo que “passamos por uma virada em direção a uma investigação das práticas espaciais e significados espaciais – uma “virada espacial” (Soja, 2006; Warf; Arias, 2008)”. Contrária ao conceito do espaço absoluto – ideia moderna que separa o sujeito do objeto e não relaciona o espaço com a experiência –, a virada espacial, segundo Juliana Rocha Franco (2015, p.68):

“Possibilitou a consolidação da ideia de que relações espaciais devem ser compreendidas não apenas como um pano de fundo ou cenário para eventos, um recipiente vazio a ser preenchido com ações e movimentos ou algo para ser tratado como a priori ou fixo. Para tal, o espaço é compreendido como algo que é produzido socialmente, ao invés de um recipiente para as relações que acontecem no tempo.”

Ao perceber, conceber e vivenciar o espaço, Zezão propicia a si mesmo como sujeito a vivência de uma experiência entre ele e o espaço, sendo seu trabalho responsável por conceber novos espaços de representação não só para o ego do artista, mas também para o imaginário coletivo da cidade. Por isso, a relação do trabalho de grafiteiros com o espaço urbano passa a gerar cada vez mais interesse científico após a citada virada espacial.

Segundo Schmid (2012, p. 89-90), há uma relação direta entre a urbanização e globalização com a virada espacial, pois as “novas configurações espaço-temporais que determinam o nosso mundo clamam por novos conceitos de espaço correspondentes às condições sociais contemporâneas”. Percebem-se tais novas configurações espaço-temporais na maneira como crescem as cidades, que se expandem para os limites mais fronteiros dos municípios, promovendo abandono de áreas centrais e também de áreas periféricas, que pode ser percebido na relação da urbanização com o capitalismo, conforme citado por David Harvey (2008, p.75): a “urbanização desempenhou um papel particularmente ativo, ao lado de fenômenos tais como gastos militares, na absorção do excedente que os capitalistas produzem perpetuamente em sua busca pelo lucro”.

De acordo com David Harvey (traduzido do original em inglês “The right to the city”, por Jair Pinheiro, 2008, p.74): “O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade”. É como se o artista chamasse para si esse direito que possui de alterar-se através da mudança que promove no espaço urbano. Logo, produz um novo espaço social através de uma mudança subjetiva. Assim, Zezão “reconstrói o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo (Robert Park, citado por David Harvey, 2008, p. 73)”. Se por um lado as definições do espaço anteriormente baseadas nos paradigmas matemáticos e filosóficos de Euclides e Kant são, segundo Matias (2016, p. 157), “um meio vazio, contentor indiferente ao conteúdo, mas definido segundo alguns critérios não formulados: absoluto, óptico geométrico”; por outro lado, Lefebvre afirma que a produção de espaço é social, à medida que “incorpora’ atos sociais, as ações de sujeitos tanto coletivos quanto individuais, que nascem e morrem, padecem e atuam (LEFEVBRE, 2013a, p. 93)”, ou o que David Harvey chamou de “exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização”.

Assim, Zezão e outros artistas urbanos se juntam para moldar o processo de crescimento, desenvolvimento e/ou declínio da urbe. Portanto, o artista de rua não se utiliza de espaços, mas a partir do contato humano que tem com os espaços, em uma via de mão dupla onde o espaço também produz o artista, assim como produz a social. Dessa maneira, a potência da obra de um grafiteiro como Zezão é alterada constantemente pela relação dessa obra com o espaço e com as experiências que criam juntos, como argumentou Matias (2016, p. 159), “[o] espaço e os seus habitantes se produzem mutuamente”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- WISNIK, Guilherme. *As catacumbas da cidade*, 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1106200710.htm>. Acesso em: 28 de junho. 2017.
- DIAS, Karina. *Entre a visão e Invisão: Paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano – Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília*, 2010.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo. É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora, 2010.
- D'ANGELO, Martha. *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*. Estudos Avançados. 2006, vol.20, n.56, pp. 237-250.

17. Henri Lefebvre foi um filósofo marxista francês que cunhou o termo ‘Direito à cidade’ em seu livro “Le droit à la ville”

18. Baseado no uso do termo “virada”, cunhado inicialmente por Richard Harty, em 1967, quando abordou a virada linguística.



- MOREIRA, Fernanda Romero. *São Paulo Underground – registros do graffiti de Zezão*, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0755-1.pdf>. Acesso em 28 de junho. 2017.
- CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti: risco, mérito e transcendência no universo graffiti *Tempo Social*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 205-225, nov. 2013. ISSN 1809-4554. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78772>. Acesso em: 28 de junho. 2017.
- TAVARES, Andréa. Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades. *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 21-30, 2010. Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202010000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200002&lng=en&nrm=iso). Acesso em 28 de junho. 2017.
- MITTMANN, D. *O sujeito-“pixador”*: tensões acerca da prática da pichação paulista, 2012. 125 f. Dissertação - Instituto de Biociências, Rio Claro.
- SCHMID, Christian. *A Teoria da Produção do Espaço de Henri Lefebvre*: em direção a uma dialética tridimensional. *GEOUSP – espaço e tempo*, São Paulo, n°32, 2012, p. 89- 109.
- FRANCO, Juliana de Oliveira Rocha A virada espacial e a semiótica: uma proposta alternativa ao pensamento binário. *Líbero (FACASPER)*, v.18, p.65 - 76, 2015. <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/12/Juliana-Franco.pdf>

## FILMOGRAFIA

- NO TRAÇO DO INVISÍVEL. Direção e Produção de Laura Faerman e Marília Scharlach. São Paulo: Laura Faerman e Marília Scharlach, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ympQeVIR0pQ>. Acesso em: 28 junho. 2017.

## WEBSITES

- <http://www.zezaoarts.com.br/>. Acesso em: 28 de junho. 2017.
- <http://www.zippergaleria.com.br/pt/artistas/zezao/>. Acesso em: 28 de junho. 2017.

## CURRÍCULO

### Flávio de Lima Ferreira

Mestrando em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Docente ocupando cadeira como professor substituto na FAV/UFG.