

PIBIC/CNPq

**Infâncias em traços e espaços:**

Criatividade, movimento e subversão em crianças e adultos.

Beatriz Bitu Boss, 10439102

Orientadora: Profa. Dra. Marcia Aparecida Gobbi

## **RESUMO**

A arte restitui o sentido da obra, cita Lefebvre (1968), traz para a realização da sociedade urbana sua meditação sobre a vida e oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados, não impostos e aceitos passivamente. Sob esse prisma, pretende-se nesta pesquisa de Iniciação Científica, pensar sobre as dinâmicas estabelecidas na cidade e na arte a partir da produção artística gráfica urbana de adultos e crianças relacionando-as com a infância. Procura-se verificar a produção de elementos gráficos por adultos e crianças em espaço público, os motivos retratados, a maneira de se relacionar com determinada obra, as semelhanças e dissemelhanças existentes em diferentes localidades. Dentre essas relações, serão consideradas: a produção de elementos gráficos em espaço público pelas próprias crianças; os motivos retratados; a percepção / identificação com a obra de uma pessoa adulta; a variação dos dados levantados em área central e não central.

**Palavras-chave:** cultura da infância, intervenções visuais, apropriação.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	4
<b>PLANO DE PESQUISA</b> .....	5
<b>A escola como suporte:</b> apropriação primeira .....	7
<b>A cidade como suporte:</b> inscrever-se no curso das coisas.....	17
<b>A rua sabe minha caminhada:</b> classe, gênero, idade, “raça” e arte .....	34
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	49
APÊNDICE A .....	52
APÊNDICE B .....	53
APÊNDICE C .....	55
APÊNDICE D .....	57
APÊNDICE E.....	60

## **RELATÓRIO DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS**

### **INTRODUÇÃO**

Esse relatório resulta de pesquisa de iniciação científica realizada pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo e tem como objetivo apresentar o que foi realizado ao longo de dois semestres de pesquisa. Em se tratando de uma pesquisa sobre as relações entre crianças e a arte, antes de apresentar a trajetória da pesquisa, cabe apresentar as minhas próprias relações estabelecidas com a arte em tempos de infante. As relações desses tempos, podem-se dividir em dois momentos de dificuldades de acesso, o primeiro deles, no que diz respeito a produção própria, já que a produção artística deveria ser feita obrigatoriamente em papel sulfite e o mesmo faltava; o segundo deles, de acesso a produção artística alheia, vez que nascida e criada no interior de São Paulo, em São Bernardo do Campo, o acesso às culturas autorizadas, presentes no interior de museus e centros culturais, sempre foi escasso.

Foram essas relações primeiras que sensibilizaram estes olhos para que vissem muros e, neles, diversas expressões artísticas. Posteriormente, proporcionaram também certa identificação observando a interação entre crianças que voltavam da escola e o espaço público, composto de intervenções visuais como o picho e o grafite, nas ruas. Tais vivências permitiram problematizações como “poderiam o grafite e o picho, serem considerados uma representação da infância e das culturas infantis?” e “estariam crianças e adultos submetidos às mesmas estruturas de dominação e retirada de direitos à cidade, que afetam respectivamente o brincar e o expressar-se visualmente em espaço público?”, permitiu também pensar as relações de afetividade estabelecidas com as artes de rua por crianças que tem menos acesso às “culturas autorizadas” e questionar se as afetividades com a arte em espaço público varia de região central para região não central, essas foram as principais questões que guiaram a pesquisa.

## PLANO DE PESQUISA

O que se pretendia com esta pesquisa era pensar sobre as dinâmicas estabelecidas na cidade a partir da produção artística gráfica e da infância. Para isso, a infância foi compreendida não somente como conjunto de características próprias e exclusivas de indivíduos de determinada faixa etária, mas como qualidades presentes no ato criativo e inventivo, em gestos e movimentos, na subversão presente em representações artísticas. Sendo assim, o intuito seria ver e perceber o que as ruas dizem por meio da arte, como dizem e como essas falas são interpretadas, traduzidas e/ou produzidas por crianças; procurar crianças, pequenas e grandes, novas e adultas, marcando a cidade com as suas possibilidades e sua diversidade de cores, verificar e registrar quais são as semelhanças e intersecções nos espaços por elas ocupados e compartilhados.

Desse modo, estabeleceu-se o plano de trabalho inicial, visando verificar quais são as relações estabelecidas entre crianças e intervenções visuais – grafite e picho, no espaço público de duas regiões da cidade de São Paulo, uma em área central (Beco do Batman, localizado na Vila Madalena) e a outra em área não central (Favela Galeria, localizada no bairro de São Matheus). Dentre essas relações, seriam consideradas: a produção de elementos gráficos em espaço público pelas próprias crianças; os motivos retratados em cada região (por crianças e adultos); a percepção / identificação da criança com a obra de uma pessoa adulta; as semelhanças e divergências dos relatos das crianças presentes nos diferentes espaços sobre sua participação e percepção da produção artística local e sua produção artística em locais públicos; em qual dos referidos espaços o picho se faz mais presente e em qual deles a criança se faz mais presente.

O cronograma elaborado para execução da primeira parte do plano de trabalho ficou estabelecido da seguinte forma: (1) de julho até junho: reuniões para orientação; (2) de julho até setembro: levantamento bibliográfico; (3) de outubro até janeiro: coleta de dados em campo de região central e não central, compreensão dos dados coletados; (4) dezembro: elaboração de relatório parcial; (5) de janeiro até junho: participação em reuniões de grupo de estudo; (6) de abril até junho: elaboração de relatório final.

Cumprindo o cronograma inicial, foram realizadas trocas de e-mail com a orientadora de julho até o presente momento, com leituras e participação em palestras, como *Marcas na Pele da Cidade: Narrativas Visuais das Periferias*; sugestões de livros, como de Corrado Ricci, obra que retrata a descoberta feita pelo autor, de desenhos de crianças nas paredes, deixados pelas ruas da cidade de Bolonha, na Itália, entre 1882 e

1883; ou, de Pierre Bourdieu, uma metodologia de pesquisa desenvolvida e aplicada em visitas a museus; e também conteúdo para posterior discussão em reunião, como o capítulo de José de Souza Martins, que trata sobre os “silenciados” pelos sociólogos, como mulheres, crianças, negras e negros, indígenas. Concomitantemente eram realizadas as reuniões para orientação, para discussão do conteúdo sugerido, apresentação de conteúdo coletado e demais leituras, problematizações e dúvidas que surgiram no percurso.

No cronograma inicial, previa-se que o levantamento bibliográfico se daria entre julho e setembro, o que não foi suficiente após surgirem novos pontos – não previstos – durante a pesquisa, por esse motivo, estendeu-se até fevereiro. Inicialmente, o levantamento bibliográfico estruturava-se em: infâncias – culturas infantis, elemento gráfico – intervenções visuais transgressoras, geografia – apropriação do urbano. A estrutura inicial foi mantida, mas foi permeada por novos pontos como: a separação do grafite e do picho no Brasil; a diferença entre picho e pixo; a caracterização do pixo como expressão típica paulistana; a escola como primeiro “suporte” técnico; a gentrificação e o grafite nesse processo; a contextualização histórica e social das regiões.

Conforme previsto no cronograma inicial para o período de outubro até janeiro, foram iniciadas as incursões em campo para coleta de dados por meio de observação e registro fotográfico das intervenções gráficas para comparação e análise. Ao período de incursão foi incluída prospecção das áreas via Google Maps e acompanhamento de postagens em rede social de compartilhamento de imagens. No mês de dezembro foi iniciado o desenvolvimento do relatório parcial, para entrega no mês de fevereiro de 2019.

O projeto foi dividido em eixos para facilitar a pesquisa bibliográfica, compreensão e apresentação dos dados coletados, de forma que se estrutura em: infância, arte, espaço. O eixo infância buscou compreender conceitos relacionados à infância e à criança, apresentar discussão sobre o desenvolvimento e a constituição do sujeito, e trazer para debate a legislação referente ao direito à infância e a arte na escola. O eixo arte, trouxe a discussão do que é arte, estabelecendo a concepção de arte na perspectiva desse projeto, e apresenta um panorama da arte de rua, dos conflitos nela existentes, e sua relação com as culturas infantis. O eixo espaço, por sua vez, trouxe o conceito de direito à cidade, relacionando a infância e a arte no espaço público.

O cronograma para o segundo semestre de pesquisa ficou estabelecido da seguinte forma: entre fevereiro e abril seriam realizadas incursões em campo na tentativa de imergir nas relações, interações e identificações de crianças com as obras de cada região

e, no mesmo período seria feito um levantamento dos artistas de cada região, tentativa de entrevistas para saber por que, quando, como e onde inicia sua produção e a verificação da periodicidade da obra na região, com qual frequência uma nova obra era elaborada; entre abril e maio seria realizada a compreensão dos dados coletados, organização e apresentação do histórico de cada uma das regiões; entre fevereiro e junho seriam realizadas reuniões para orientação e participação em reuniões de grupo de estudo; entre abril e junho seria elaborado o relatório final. Ao final, a metodologia de pesquisa ficou dividida em pesquisa bibliográfica, observação e registros fotográficos realizados em incursões em campo, prospecção via Google Maps e Instagram para verificar relações (conceituais e sensoriais) estabelecidas entre crianças, infância e intervenções visuais no espaço público de cada região.

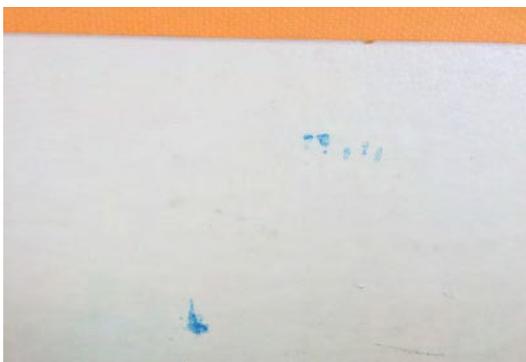
### **A escola como suporte: apropriação primeira**

De acordo com o artigo segundo do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), considera-se criança “a pessoa até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade” (BRASIL, 1990). Para compreender melhor como está concebido o conceito *infância*, foram analisados três artigos da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, que fazem menção ao termo. Considerando o direito às culturas infantis como parte do direito à infância, foram buscados documentos que legislam essa causa, dentre eles: o artigo 205, do mesmo documento de 1988, que aborda o direito à Educação; a Lei de Diretrizes Básicas (LDB), de 1996, que estabelece diretrizes para a Educação Infantil, determinando que sua finalidade é o desenvolvimento integral da criança até os cinco anos de idade; e os Referenciais Curriculares, de 1998, que reforçam a necessidade do contato físico e observação como forma de aprender sobre o mundo e sobre si comunicando-se pela linguagem corporal, bem como apresenta a defesa do direito do brincar para a garantia do pleno desenvolvimento (BRASIL, 1998: p. 26).

Apesar de o direito à infância aparecer na Constituição brasileira, o objeto *infância* não fica conceituado. Deste modo, foi realizada pesquisa bibliográfica para melhor delimitar aquilo que pode ser concebido como *infância*. De acordo com Qvortrup (1987), a infância não é um fato natural, é uma construção social, produto dos interesses da sociedade adulta dominante. Para Muñoz (2006), a infância tem sido considerada pela sociologia, em nossa sociedade, como “ambiente privilegiado para socialização, uma

etapa em que é possível introduzir principalmente valores e formas de comportamento socialmente aceitas, o que levará a integração correta de indivíduos na sociedade” (MUÑOZ, 2006: p. 10). Portanto, em nossa sociedade, caracteriza-se pelo período que compreende seres considerados socialmente como “incompletos” por ainda não terem adquirido os aspectos culturais, linguísticos, sociais e econômicos, ligados a determinado grupo social que estabelece com eles certa relação de poder e, por isso, não estariam ainda aptos a conviver harmoniosamente em sociedade. De acordo com a autora, essa ideia muda quando a infância começa a ser vista como realidade socialmente construída, apresentando variações histórica e culturalmente determinadas por normas de comportamento correspondentes ao modo de ser criança em determinado tempo (MUÑOZ, 2006: p. 10).

Admite-se, a partir dessa nova problemática, o conceito de infâncias, de modos de viver a infância, bem como produções culturais marcadas pela particularidade presente em cada forma de ser criança. Trago duas fotografias tiradas em momentos anteriores à pesquisa como exemplo de distintas concepções de infância a partir da produção artística de meninas e meninos e sua ocupação e apropriação do espaço público. A primeira delas, tirada em abril de 2018, em uma escola pública localizada no centro de São Bernardo do Campo, durante realização de estágio obrigatório, que revela uma parede limpa com apenas uma intervenção transgressora, os dedinhos de uma menina ou menino deixando sua marca com tinta em local proibido; a outra imagem, tirada em outubro de 2017, de uma escola pública localizada em Terra Indígena – Tenondé Porã, revela parede e porta completamente tomadas por representações, desenhos e palavras, em posições altas e baixas, revelando o convívio de diversas faixas etárias.



Parede de escola pública em centro urbano



Parede de escola pública em terra indígena

Larrosa (1998), entende a infância como sendo o outro, o novo que questiona os nossos saberes e os nossos poderes. Compreende as crianças como “seres estranhos dos

quais nada se sabe”, e “seres selvagens que não entendem nossa língua.” (LARROSA, 1998: p. 02). O autor rejeita a busca pelo conceito definitivo de um objeto "infância", afirmando que infância não é objeto ou objetivo do saber, escapa a objetivações e desvia de todo objetivo: “não é o que está presente em nossas instituições, mas o que permanece ausente e inabarcável, brilhando sempre fora de seus limites” (LARROSA, 1998: p. 03). Para ele, o nosso poder se converte à vulnerabilidade do recém-nascido, onde não encontramos oposição. Ser o outro, aquilo que não cabe em conceituação prévia, implica também em ser inteiro, como mencionam Vieira e Gozzi (2010), “a criança é o todo”. Para Larrosa (1998),

“Isso é a experiência da criança como outro: o encontro com uma verdade que não aceita a medida de nosso saber, como uma demanda de iniciativa que não aceita a medida de nosso poder e com uma exigência de hospitalidade que não aceita a medida de nossa casa.” (LARROSA, 1998)

Por outro lado, há que atentar para o momento em que algo muda e nossa morada passa a caber nas necessidades desses seres selvagens e para eles ser necessária. A compreensão desse momento, se deu consultando o conceito de constituição do sujeito, de Lacan (*apud*, FINK, 1998), que refere-se à linguagem como fonte de alienação do homem, mas também como o que nos permite desejar. Para melhor compreender essa dialética, foi buscado aporte teórico na obra de Vygotsky (1991), que menciona que enquanto o instrumento conduz influência sobre um objeto externamente, o signo, a linguagem, conduz influências para o controle sobre si, internamente. Se, por um lado, referências como Sayão (2000), Gobbi (2007) e Fernandes (2004), reconhecem e alertam que, por direito, deve-se reconhecer das culturas infantis e sua plenitude, de outro, Vygotsky (1991), Mira (1978), Brougère (2010), Grubits (2012), demonstram na prática a importância de que haja tal reconhecimento para atividades que proporcionam o desenvolvimento pleno da criança, como o brincar e o desenhar.

Considerando o direito às culturas infantis como parte do direito à infância, foram buscados documentos que legislam essa causa. Dentre esses documentos, o artigo 205 da constituição brasileira de 1988, menciona que a educação é direito de todos e dever do estado e da família, devendo ser promovida e incentivada visando o pleno desenvolvimento físico, emocional, cognitivo e social da criança (BRASIL, 2008: p. 135), corrobora, nesse sentido, a lei de número 9.394 (LDB), estabelecendo as diretrizes e bases da educação nacional, trazendo em seu artigo 29 menção sobre a finalidade da Educação Infantil como “o desenvolvimento integral da criança de até 5 (cinco) anos, em seus

aspectos físico, psicológico, intelectual e social, complementando a ação da família e da comunidade” (BRASIL, 1996). Por outro lado, os Referenciais Curriculares de 1998 preveem em seu texto a garantia da oportunidade de brincar.

Pensando o brincar, me remeteu novamente a Vygotsky (1991), que considera que, para a criança, a percepção só existe no campo concreto, percebido por meio dos sentidos físicos. É a partir do brincar, que as crianças conseguem ultrapassar o limite do concreto e significar o abstrato – palavras, signos, linguagem. E é por isso que os jogos e brincadeiras ganham, neste documento de 1998, um capítulo sobre eles, iniciando-se na página 45: a linguagem é fator dominante para o desenvolvimento pleno da criança, garantido na legislação brasileira, e é a partir do contato com o mundo que a linguagem é assimilada, contato esse que é facilitado pelo brincar. O brincar assume, para a criança, a posição de pivô, substituindo uma ação real, para que seja consolidada a separação entre o significado e a ação real.

Como menciona Mira (1978) “a atividade lúdica leva a criança a construir e a criar sua realidade, através da representação que faz do mundo exterior e daquela do próprio mundo interior por ela projetado, constituindo-se, numa ponte entre as realidades interna e externa da criança” (ERIKSON, *apud*, MIRA, 1978: p. 201). Segundo a autora, “essa transformação do jogo especulado, baseado na unidade imaginária, em jogo social, segundo Lacan, permitirá ao sujeito representar-se ele mesmo, independentemente da situação presente e de pensar essa ordem simbólica” (MIRA, 1978: p. 202). Por outro lado, para Dominguez (2006), o brincar se aproxima do desenhar, visto que para interagir, se apropriar e dar sentido ao que no mundo que as cercam, as crianças precisam brincar com significados, “brincar com as ideias”, e, assim como no brincar, ao desenhar, a realidade é subordinada ao campo do significado (DOMINGUEZ, 2006: p. 25, 26), em complemento, Grubits (2012) menciona a importância do desenhar para se comunicar.

É a partir deste momento que a pesquisa começa a se direcionar para a importância da arte na escola. Foram consultadas leis que abordam o tema, como a de número 9.394, de 1996, que traz em seu artigo 3º, princípios para ministrar o ensino, como “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber”, em seu artigo 25º, determinando que “o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica”, e em seu artigo 32º “a compreensão do ambiente natural e social, do sistema político, da tecnologia, das artes e dos valores em que se fundamenta a sociedade”.

Sayão (2000), cita que reconhecer a infância como um tempo de direitos, “implica no igual reconhecimento da capacidade de produção simbólica das crianças” e reflete que esta produção simbólica está permeada por “crenças, valores, representações que se produzem / reproduzem em sistemas organizados denominados – culturas” e menciona a importância de reconhecer o que fazem a partir do que sabem sobre si (SAYÃO, 2000). Para Gobbi (2007, 2014), faz-se necessário que aprendamos a olhar com as meninas e os meninos para sua produção, que respeitemos suas ambiguidades, que percebamos que “o fato de [os desenhos] terem sido criados sem a intenção documental não os destituem do peso histórico e não os livram de documentar e guardar memórias de infância e seus conhecimentos sobre diversos contextos sociais e culturais” (GOBBI, 2014: p. 154) a autora alerta que para que compreendamos sua produção como documento histórico, devemos problematizá-los como narrativas culturais resultantes de pesquisa pessoal, da interação com o meio ao qual as crianças estão expostas.

Além de necessário para o pleno direito ao desenvolvimento do ser e para a constituição do sujeito, o brincar, bem como o desenhar, no debate sobre os direitos à infância e da infância se agravam se discutidos à luz da produção científica de autores que refletem sobre o papel do manipular materialidades na constituição do sujeito e no desenvolvimento cognitivo pleno da criança. O debate sobre o *manipular*, é alimentado pela produção de Brougère (2010), que argumenta que assim como o adulto, a criança não se contenta em se relacionar com os objetos, aspira também dominar os seus mediadores: os significados. Segundo o autor, a infância seria justamente esse momento de apropriação dos significados, porém, mais que assimilação e registro de crenças, costumes e papéis sociais, a criança consegue, na atividade lúdica, manipular e transformar, dando-lhes novas significações (BROUGÈRE, 2010: p. 44).

A respeito do que permeia a produção simbólica, Vygotsky considera que por trás do objeto, da linguagem e dos signos, há uma construção histórica e nosso contato com o mundo, mediado por esses elementos não é superficial, mas com tudo que os constituíram e que, historicamente, eles representam, e, por meio desse contato, nos desenvolvemos cognitivamente e como seres humanos (históricos que somos), o que converge com Vieira e Gozzi (2010), que afirmam que “a arte é essencial na constituição do sujeito, como realmente um processo de humanização”. Pelo mesmo caminho Brougère (2010), completa que “toda socialização pressupõe apropriação da cultura” (BROUGÈRE, 2010: p. 41), concluindo que “manipular brinquedos remete, entre outras coisas, a manipular significações culturais originadas numa determinada sociedade” (BROUGÈRE, 2010: p.

45). Enquanto a concepção do termo é trazida por Faria e Richter (2009), como “extrair valores da dinâmica do encontro tensivo do corpo com a plasticidade do mundo; é dar forma – transformar; agregar à coisa um pensamento (imagens, sensações, lembranças, palavras)” (MALAGUZZI, BACHELARD, *apud*, FARIA e RICHTER, 2009: p. 109), concluindo que é essa experiência sensível do corpo que permite extrair a interrogação, o espanto e a admiração, possibilitando que o corpo transfigurador suprima molduras estabelecidas por conhecimentos prévios, deixando uma marca e inscrevendo-se no curso das coisas (FARIA, RICHTER, 2009: p. 105).

A proposição das autoras converge com afirmação de Lefebvre (1968), de que a arte restitui o sentido da obra, trazendo para a realização da sociedade urbana sua meditação sobre a vida e oferecendo múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados, não impostos e aceitos passivamente. A concepção de criança como ser incapaz, passivo e dependente, segundo Müller e Nunes (2014), é maximizada se deslocamos nosso olhar para o contexto da vida pública, para o espaço da cidade – isso porque a cidade ilustra as práticas sociais estabelecidas em determinada sociedade, uma vez que são as práticas e relações sociais sendo reproduzidas que, com o tempo, produzem o espaço (FANI, 2007). Nesse sentido, Bourdieu (1994) fala em espaço de “trocas simbólicas”, e enxerga a sociedade como fenômeno que se incorpora nos indivíduos e classes através de dispositivos como crenças e valores, que explicam seus funcionamentos simbólicos e econômicos em coletividade, enquanto Sayão (2000) alerta que “parece que há uma evidenciada negação de reconhecer a produção de cultura elaborada pelas vivências infantis”, e Larrosa (1998), Gobbi (2014) e Bourdieu (2016), atentam para a banalização do que é visto, do que está próximo de nosso olhar.

Larrosa (1998), refere-se a experiência da criança como outro, como “o encontro com uma verdade que não aceita a medida de nosso saber, como uma demanda de iniciativa que não aceita a medida de nosso poder e com uma exigência de hospitalidade que não aceita a medida de nossa casa” (LARROSA, 1998: p. 04). Por outro lado, o autor menciona que a presença da infância é “a presença de algo radical e irredutivelmente outro”, e devemos pensá-la à medida que “inquieta o que sabemos”, que “suspende o que podemos”, que “coloca em questionamento os lugares que construímos para ela” (LARROSA, 1998: p. 03).

Pensar à medida que sempre nos escapa, olhando para o que está próximo de nosso olhar, na arte, é o que possibilita o pensar arte de rua enquanto *outro*. A arte de rua e o picho são, na perspectiva deste projeto, esse mesmo outro, ao passo que não aceitam nossa

medida, esse mesmo algo próximo de nossos olhares, que nos passa despercebido. O picho e o pixo inquietam o que sabemos, não podendo ser entendidos como arte, já que a nossa concepção de arte, é uma arte autorizada e os próprios pichadores e pixadores dizem que é a adrenalina da ilegalidade que os atrai. Nesse mesmo sentido, questionando nossa medida e nossa morada, os grafites do artista Banksy são retirados das ruas sem sua autorização e leiloados por milhões como obras de arte, no entanto, um grafite seu não pode ser aceito em um museu, a nossa morada para a arte, sem que o artista declare em um termo de doação o reconhecimento de autenticidade da obra – o que seria inviável, pois o artista estaria confessando crime de depredação do bem alheio, já que a obra foi feita na parede de uma propriedade privada.

Para aprofundar mais o debate sobre as relações existentes entre essas representações gráficas e a infância, foram vistos autores como Lassala (2017) e Vieira e Gozzi (2010). De um lado Lassala (2017), menciona que a pixação é uma ação transgressora para marcar presença, que no processo de pixação é possível perceber o movimento rítmico do corpo do pixador e que esse processo se caracteriza por “tratar a pintura como ação, integrando-a à vida” (LASSALA, 2017: p. 146). De outro lado, Vieira e Gozzi (2010), mencionam que as crianças deixam sua marca desde os primeiros traços no papel e que o ato desenhar se torna “uma parte de sua vivência, de seu ato de ser e estar no mundo” (VIEIRA, GOZZI, 2010).

A delimitação das relações existentes entre a infância e as artes de rua descritas, parte, inicialmente, de uma esfera mais abstrata, conceitual, do que física, sensorial e afetiva. A pesquisa realizada permite responder positivamente uma das perguntas do projeto inicial “estariam crianças e adultos submetidos às mesmas estruturas de dominação e retirada de direitos à cidade, que afetam respectivamente o brincar e o expressar-se visualmente em espaço público?”. Uma das marcas que registra a aproximação entre a arte de rua e a infância é a inserção dentro de uma estrutura de poder presente no que concebemos como arte, legitimando ou deslegitimando, autorizando ou não, expressões artísticas de acordo com uma concepção previamente estabelecida de belo. Nessa mesma estrutura, legitimamos um caráter evolucionista na arte, que se faz presente desde a infância, repreendendo ou elogiando desenhos de meninas e meninos, “ensinando” uma forma “correta” de desenhar, de se expressar, até as artes de rua, quando compreendemos o grafite como uma evolução do picho e entendemos grafiteiros como artistas, como pichadores convertidos, que abandonaram a vida de vandalismo da pichação (ou pixação).

Outra característica que marca a proximidade entre expressões artísticas da rua e a infância, são os motivos retratados. Como menciona Dominguez (2006), as crianças manifestam predileção por representar animais, o que se observa muito também nas representações de grafiteiros. Observa-se, nas crianças, certa proximidade entre produções de membros pertencentes a um mesmo grupo, o que, na arte, pode-se chamar de movimento, onde as produções se aproximam por semelhanças estéticas. Como menciona Fernandes (2004), grupos sociais sobrepõem-se aos indivíduos que os constituem (FERNANDES, 2004: p. 246), o mesmo ocorre entre os pixadores, que tem como marca a estética e a coletividade, e com os grafiteiros do Beco do Batman que tentam “combinar” suas obras para que o espaço fique harmonizado.

Dentre os resultados iniciais, a fotografia tirada em 06 de setembro de 2018, em visita ao Geossítio Batateiras, localizado no Parque Estadual Sítio Fundão, em Crato, Ceará, e submetida ao concurso “VIII Prêmio Fotografia-Ciência & Arte 2018”, da CNPq, deixa sua contribuição para a pesquisa por possibilitar certo delineamento das relações estabelecidas entre arte de rua e infância e permitir reconhecer determinadas estruturas de dominação já presentes nesse tipo de manifestação artística.



Imagem 01 - Fotografia submetida ao VIII Prêmio Fotografia-Ciência & Arte 2018

A inscrição recente em rochas sedimentares se assemelha visualmente com a escrita infantil, assim como se assemelhavam aos infantis os pictogramas presentes nas inscrições pré-cabralianas, como é possível observar no comparativo entre as imagens 02 e 03, e entre as imagens 04 e 05, respectivamente. Essa semelhança pode se dar pelo contato com novas materialidades, com a descoberta dessas materialidades.

Refletir sobre a semelhança visual de retratos e escritas de crianças com homens atual e pré-cabraliano, fizeram atentar para detalhes em depoimentos de grafiteiros e pixadores. Em filmes no formato de entrevistas, homens e mulheres referenciavam a escola como lugar do primeiro contato com essa forma de expressão artística, em carteiras, portas de banheiros e muros, mencionavam também sobre o início de suas atividades, entre 9 e 17 anos, com amigos nas ruas. Ao realizar estudo sobre as Trocinhas do Bom Retiro, Fernandes (2004), traz a definição de “aprendi na rua” como adquirir em interação os elementos do folclore infantil, o que possibilita pensar essa cultura, de rabiscar, escrever ou desenhar em paredes, como uma cultura infantil e, ainda, refletir sobre como retirar a criança do convívio na rua, por meio das brincadeiras, pode também interromper sua interação com elementos do folclore infantil.



Imagem 02 - Inscrição recente em rocha

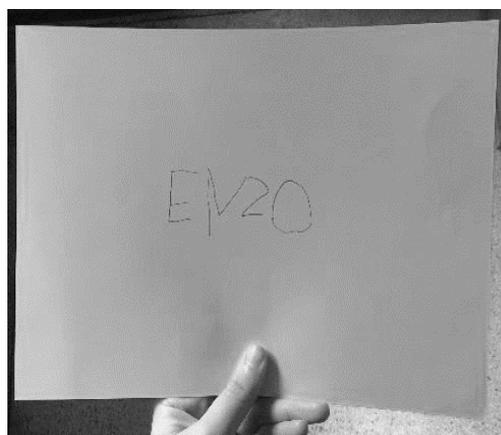


Imagem 03 - Escrita de criança de cinco anos



Imagem 04 - Pictograma de período pré-cabralino



Imagem 05 - Desenho de criança de cinco anos

As inscrições presentes nas imagens 01 e 02 aparecem em região em que o povo Kariri fazia suas incisões, devido ao alto teor de ferro concentrado no rio batateiras, que contribuía para a oxidação da parte superior da gravura – que entrava em contato com a água, fazendo com que a parte baixa ficasse escura e a parte superior avermelhada, a diferença de tonalidades aumentava a visibilidade do registro à longa distância. Apesar de haver grande possibilidade de as inscrições recentes não terem sido feitas com a mesma consciência e intenção dos Kariri, essa consciência de intencionalidade é manifestada por pixadores em depoimentos que relatam substratos e materiais utilizados, como aplicação de giz de cera, pilot hidrográfico, desorjet – tinta guache em tubo de desodorante, colorjet – o spray de tinta, aplicados em pedra, concreto, muro, pastilha, azulejo, ardósia, tintão, beiral, entre outros, também as cores utilizadas são pensadas para dar maior contraste com o tipo de suporte em que foi aplicada.

Observar narrativas sobre o domínio de técnicas para o manuseio de materiais e aplicação em substratos, escolha de cores e formas de criar contrastes nos mais variados suportes e texturas, construção de marcas, desenvolvimento de *letterings*, tipografias e sua evolução, faz refletir sobre as estruturas de poder presentes nas expressões artísticas da rua, como a dissociação entre o picho e o grafite. A prática do grafite, arte de rua associada ao hip-hop, foi importada para o Brasil das culturas negras periféricas, localizadas nos Estados Unidos da América, onde o picho é concebido como uma forma de grafite. A partir do levantamento bibliográfico ficou constatado que essa diferenciação entre eles só existe no Brasil, o que permite interpretá-la como manifestação da desigualdade existente, já que o grafiteiro é aqui considerado socialmente como quem “sabe”, sujeito que sabe desenhar, teve acesso a técnicas de desenho e pintura, dominou

o manuseio de instrumentos e, por isso, tem garantido o direito de apropriar-se de determinado espaço para expressar sua arte; em oposição, o pichador é entendido como indivíduo que “não sabe”, não sabe desenhar, não teve acesso a técnicas de desenho, as técnicas que desenvolveu são rejeitadas, seus motivos e sua motivação são desconsiderados, tendo o direito de expressar-se negado.

### **A cidade como suporte:** inscrever-se no curso das coisas

A arte, acima de tudo, na perspectiva deste projeto, conecta. A arte se caracteriza como suporte para conectar: tempos, por meio do registro que atravessa gerações; espaços, quando seu alcance extrapola limites territoriais; pessoas e grupos, quando acolhe e faz com que se sintam parte de um todo, pertencentes de determinado grupo, o que significa, por outro lado, alcançar a civilidade – pré-requisito para a humanização. A arte fica então compreendida como linguagem, como forma para que o registro, a comunicação e a humanização se deem. Porém, se a linguagem fica estabelecida como convenção, a arte de rua, na perspectiva da arte, seria então aquilo que não foi convencionado?

A pesquisa bibliográfica para embasar um debate sobre a arte iniciou-se com o livro indicado pela orientadora, de Pierre Bourdieu e Alain Darbel, *O amor pela arte*, que explora o desenvolvimento, a aplicação e demonstra os resultados de metodologia de pesquisa realizada para revelar o público frequentador de museus de arte pelo mundo, o que contribui para problematizar o acesso de crianças à arte. Compunham a metodologia de pesquisa as seguintes informações referentes aos museus estudados: facilidade no acesso, dinamismo, quantidade de obras expostas, quantidade de obras do acervo, tipo de obras (pinturas, esculturas), qualidade das obras (avaliação de 0 a 5), tipo da apresentação; quanto a localização do museu, eram analisadas as seguintes características: atração turística, situação econômica, equipamento universitário da região; por fim, era analisado o fluxo de visitas. A metodologia utilizada por Bourdieu e Darbel (2016), embora não seja utilizada na íntegra para realização desta pesquisa, contribui para que sejam estabelecidos parâmetros a se pesquisar em campo, como: motivos retratados, conservação da obra, suportes utilizados, materiais e cores utilizados, prestígio do artista, público, entre outros.

A obra de Bourdieu e Darbel (2016) demonstra que o público de museus é seletivo e a idade é fator de forte influência para a visita. Apesar de a pesquisa dos autores não

ter o foco na cidade de São Paulo, nem no Brasil, sabe-se que boa parte dessas crianças e jovens não tem acesso a obras de arte que estão localizadas em museus, embora a legislação brasileira defenda o direito ao acesso a arte na escolarização de crianças e jovens. O projeto IBM + Pina: A voz da arte, parceria da IBM com a Pinacoteca do Estado de São Paulo, traz a informação de que 72% dos brasileiros nunca foi ao museu. Este projeto desenvolveu e instalou na Pinacoteca do Estado de São Paulo, um programa de inteligência artificial que conversa com o público, dando as mais diversas respostas para perguntas sobre detalhes da obra, contexto histórico, artista. A partir desta iniciativa, o projeto pretende levar mais brasileiras e brasileiros, de diversas idades, ao museu, porém, a esse respeito, Bourdieu (1969) é taxativo:

“quem acredita na eficácia milagrosa de uma política de incitação para visitar museus e, em particular, de uma ação publicitária pela imprensa, rádio ou televisão – sem se dar conta de que ela se limitaria a acrescentar, de forma redundante, informações já fornecidas em abundância pelos guias, postos de turismo ou cartazes afixados à entrada das cidades turísticas – assemelha-se às pessoas que imaginam que, para serem mais bem compreendidas por um estrangeiro, basta falar mais alto” (BOURDIEU, 1969, *apud*, BOURDIEU, 2016: p. 11).

A partir desse crítico panorama, trago para reflexão quais são e onde estão, afinal, as obras vistas pelas crianças e como são assimiladas gerando identificação por meio da comunicação e apropriação. Como menciona Iavelberg (1995) “‘ver imagens e desenhos constitui estímulo para a ação do pequeno desenhista’, e os modelos a que ele tem acesso interferem diretamente em suas produções” (IAVELBERG, *apud*, DOMINGUEZ, 2006). Algumas dessas obras disponíveis para serem vistas, a meu ver, são as que compõem as ruas: as artes de rua. O projeto Pina reforça minha afirmação quando traz a seguinte narrativa de uma criança: “uma coisa que eu não gosto no museu é algumas artes que eu não entendo muito bem. Eu gosto da arte de rua, os grafites, porque essas artes eu entendo mais e tem muitas pelas ruas” (CAIO, 10 anos).

A pesquisa sobre essas representações artísticas iniciou-se com um levantamento bibliográfico para contextualizar a entrada do grafite no Brasil e, a partir daí a sua categorização em outras formas de representações gráficas e seus significados, como: o próprio grafite, a pichação, a pixação, letreiros, bombs, tags, grapixo, estêncil, mural, entre outros. Dentre os autores consultados, que abordam a temática, estão os livros: de Lassala (2017), que faz um apanhado das artes de rua em geral, categorizando e caracterizando cada uma das representações; de Longman e Longman (2017), que traz a arte de rua de São Paulo, Nova York e Berlim, permitindo uma comparação entre a

produção de arte em diferentes contextos; de Sacchetta (2012), apresentando a memória gráfica de resistência do período entre 1964 e 1985, dentre as formas expressivas do período encontram-se os cartazes e pichações de protesto.

Para compreender como se estruturam as relações que permeiam as artes de rua, foram analisados documentários, filmes e entrevistas como: *Pichação é arte?*; *A letra e o muro*; *Contra a parede*; *Luz, câmera, pichação*; *Pixo*; *Cidade cinza*; *Saving Banksy*. Com o mesmo intuito, foram consultados artigos, dentre os quais fazem-se presentes de autores como: Valverde (2017), que traz a história do Beco do Batman – um dos campos desta pesquisa, apontando para heterotopia; Pereira (2010), pesquisador com ampla produção científica no assunto pichação, dentre essas pesquisas, retrata como funcionam os encontros entre pixadores, caracteriza o pixo (com xis) como expressão brasileira – diferenciando-a do estilo norte americano, compreende a pichação como forma de inscrever-se na memória da cidade (da humanidade), além de apresentar relações entre a pichação e a cidade e as formas de compreender uma à partir da outra; Cirillo e Ferreira (2015), trazendo a afirmação de que as intervenções gráficas urbanas são caracterizadas não só por manipular elementos pictóricos, mas pela apropriação de elementos da cidade e por romper com a lógica de demarcações e autorizações ou não autorizações que os habitantes tem em determinados espaços.

A partir desse momento, a categorização de grafite, picho e pixo, será dada de acordo com a concepção de pesquisadores e da sociedade brasileira, vez que fora do Brasil, todas essas variações de expressões gráficas em paredes são concebidas como *grafite*. A pesquisa realizada permite classificar o picho, como expressão que possibilita, por suas características, o primeiro contato com a representação gráfica no suporte *parede*. A pichação toma os muros de São Paulo na década de 60, como arte de protesto contra a ditadura militar. Caracteriza-se por escritas e garatujas na parede com diversos motivos e motivações, não havendo necessariamente uma preocupação com a estética, embora haja essa preocupação para muitos pichadores. É uma prática feita individualmente, por um interesse individual, sendo essa uma das principais diferenças entre o picho e o pixo. Geralmente, é a partir do picho que os produtores conhecem, desenvolvem e se tornam adeptos de outras formas de representações gráficas, muitas vezes abandonando a pichação.

### Pichação sem preocupação estética



Pichação da década de 60, em caráter de protesto



Pichação recente, em caráter de protesto

### Pichação com preocupação estética



CARLOS ADÃO



iaco

O pixo, é uma das representações posteriores ao picho marcada por pertencer à um movimento e ter um estilo particular. Teve início na década de 80, na cidade de São Paulo, caracterizada como uma expressão coletiva, um movimento que revela uma identidade particular e um estilo grupal. Os pixadores marcam os muros da cidade de São Paulo com tipografias de letras de forma e espaçadas – principal diferença entre a expressão paulistana e expressões de outros locais do mundo, que são, geralmente cursivas e com espaçamento negativo (sobrepostas umas às outras). Pontiagudas e

alongadas, as tipografias são inspiradas em álbuns de música punk rock e heavy metal, com baixa legibilidade. O pixo possui nove modalidades, dentre elas, escada humana, janela e rapel urbano, uma de suas marcas é a interação, o contato com a materialidade da cidade. Por ser uma representação artística característica da cidade de São Paulo, torna-se de extrema importância e relevância dentro desta pesquisa, visto que está previsto em lei o ensino da arte especialmente em suas expressões regionais, devendo constituir componente obrigatório da educação básica (BRASIL, 1996).

### Pixação paulistana



“Pixação com X é uma invenção de pesquisador.”

Diversas das questões levantadas por pixadores nos documentários analisados na primeira etapa da pesquisa foram reforçadas por Charles <sup>1</sup>em entrevista realizada em 06 de abril de 2019. Da Zona Oeste de São Paulo, referência na cena artística urbana, com uma trajetória de trinta anos e que se auto identifica como pichador, com CH, Charles menciona que começou escrever em muros já com spray aos 11 anos de idade, em 1975, acompanhado de seu primo, na rua. Em seu relato estabelece que as pichações eram realizadas a noite, entre 21 e 22 horas – horário estipulado para entrar em casa, como menciona "horário da novela das nove", momento em que sua avó e a vizinhança estavam distraídos com a novela. Perguntado se esse foi o seu primeiro contato com intervenções consideradas socialmente como subversivas, Charles revela que antes de iniciar com o spray já havia feito inscrições em idades anteriores, na escola: nos muros, nas carteiras, nas portas dos banheiros.

Quanto a nomenclatura, pixador ou pichador, ao ser questionado se considerava que com 11 anos ele fazia pichações e não pichações, já que naquele momento não havia

---

<sup>1</sup> Nome fictício para proteger a identidade do entrevistado.

ainda a preocupação estética, Charles adverte: “- Não existe isso de pixação com x, isso é invenção de pesquisador. Quando começaram com isso um grupo de pichadores até questionou 'tão chamando a gente de analfabeto?'. É só pichação, com CH". Essa afirmação não se aplica para todos os sujeitos envolvidos no movimento, há quem se identifique como pixador com X, como parte de um movimento organizado e com um manifesto, como outros movimentos da história da arte. Esteticamente a obra de Charles se assemelha a de sujeitos que se identificam como pixadores, apesar disso, prevalecerá tanto para ele como os demais citados, sua própria identificação.

O grafite, apesar de considerado anterior às demais expressões, no Brasil, pode-se dizer que os praticantes, em sua maioria, iniciaram suas atividades como grafiteiros a partir do contato com a pichação ou com a pixação, sendo chamados no meio pejorativamente como “convertidos”. A Lei de número 9.605, de 1998, que dispõe sobre “atividades lesivas ao meio ambiente”, trazia em seu artigo 65 a pena de detenção de três meses a um ano e multa para quem pichasse, grafitasse, ou sujasse por outro meio edificação ou monumento urbano (BRASIL, 1998). O artigo 65, alterado pela Lei de número 12.408, de 2011, retira o grafite da lista de infrações, confirmando e enfatizando a divergência existente entre a concepção, em nossa sociedade, entre as mencionadas representações, reforçando a autorização do grafite e a marginalização das demais formas de representações artísticas. Essa diferenciação faz-se presente não só na esfera Federal, mas também Municipal. Em 2017, o ex prefeito da cidade de São Paulo, João Dória, lançou edital para o MAR (Museu de Arte de Rua), selecionando e distribuindo patrocínio para grafiteiros produzirem painéis na cidade.

A partir do explanado, cabe-nos refletir sobre como a arte como um todo vem se configurando como um agente de normatização, seja para entrar em um museu, para ser autorizado por uma Lei para grafitar um muro, para ser considerado um pixador com X ou para desenhar garatujas sendo submetidas ao crivo de “certo” ou “errado”, e tentar identificar as implicações dessa configuração na relação das crianças com a arte e em sua forma de produzir conteúdo artístico. Nesse sentido, reforço o que fora mencionado anteriormente: arte de rua e produção artística e cultural da infância estão, ambas, inseridas dentro de uma estrutura de poder que se estabelece na forma como concebemos o belo e estruturamos a arte. A produção do discurso de uma arte superior, presente em museus, afeta adultos e crianças e torna a criatividade subalterna de conceitos pré-concebidos. Nesse sentido, a consideração das artes de rua nesta análise se torna imprescindível quando tomamos a fala de Altamirano (2018), sobre como a pixação

possibilita uma interação com a materialidade da cidade e salientarmos novamente a análise de Faria e Richter (2009) sobre essa experiência sensível do corpo com a plasticidade do mundo como possibilidade de que o sujeito se inscreva no curso das coisas “suprimindo molduras estabelecidas por conhecimentos prévios” (FARIA, RICHTER, 2009: 105). Inscrever-se no curso das coisas é, portanto, apropriar-se. E apropriar-se é, segundo Lefebvre (1968), a possibilidade de transformar – a base para o Direito à Cidade.

O conceito de Direito à cidade, concebido por Lefebvre (1968), à luz da problematização do tema por Fani (2018), em conferência de nome “Henri Lefebvre e a Utopia do Direito à Cidade”, realizada pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP), onde a autora introduz o conceito e problematiza sua utopia enquanto caracterizado como política pública, direciona esta pesquisa novamente para a Constituição Brasileira de 1988. Em seu capítulo II, DA POLÍTICA URBANA, a constituição trata do tema e estipula que o Plano Diretor é “instrumento básico da política de desenvolvimento e de expansão urbana”, sendo obrigatório para cidades com mais de vinte mil habitantes. O Plano Diretor Estratégico da cidade de São Paulo, de 2014, por sua vez, traz o conceito de Direito à cidade e dá a sua própria concepção ao termo, reforçando que a abrangência do princípio de Direito à Cidade depende da garantia de “cidadania cultura, tolerância e respeito à diversidade cultura, social, étnica e sexual, por meio do acesso à cultura, à educação e à arte” (SÃO PAULO, 2014: p. 16).

Documentários como: Elevado 3.5; Ponto de Vista; Arquiteturas: Minhocão; Minhocão: demolir ou virar parque?, perfazem a compreensão da discussão sobre o Direito à Cidade e iniciam o debate sobre apropriação genuína, tema que é explorado em artigo produzido por Mendonça (2007). O debate “Centralidades Periféricas: Marcas na Pele da Cidade - Narrativas Visuais das Periferias”, também realizado pela IEA-USP, abordou apropriações como o picho e o grafite, assim como “Apropriações juvenis do espaço urbano”, trazia a pixação da cidade de São Paulo.

Conforme menciona Lassala (2017), dentre as não autorizações existentes nos espaços públicos, estão os suportes para as artes de rua, sendo a pichação e a pixação aquelas com maior resistência do público em geral, portanto, esses suportes “são os mais variados possíveis, de inscrições em árvores a monumentos e museus, espaços da cidade onde o suporte contenha valor histórico ou cultural” (LASSALA, 2017: p. 46) (ver imagens 01, 02, 06, 07, fotografadas no Geossítio Batateiras, localizado no Parque Estadual Sítio Fundão, em Crato, Ceará). Em contrapartida, a pixação, presente

indiscriminadamente por todos os lados da cidade, tem seus produtores oriundos majoritariamente de regiões periféricas, segundo Barbosa (2010). Altamirano (2017), Barbosa (2010) e Cirillo e Ferreira (2013) estreitam a caracterização de pixadores em suas pesquisas para, em sua maioria, homens, jovens com idade entre 13 e 25 anos, pobres, negros e moradores de bairros periféricos de São Paulo (PEREIRA, *apud*, ALTAMIRANO, 2017: p. 12; PEREIRA, 2010: p. 145, 146 e 149; CIRILLO e FERREIRA, 2013: p. 34).



Imagem 06



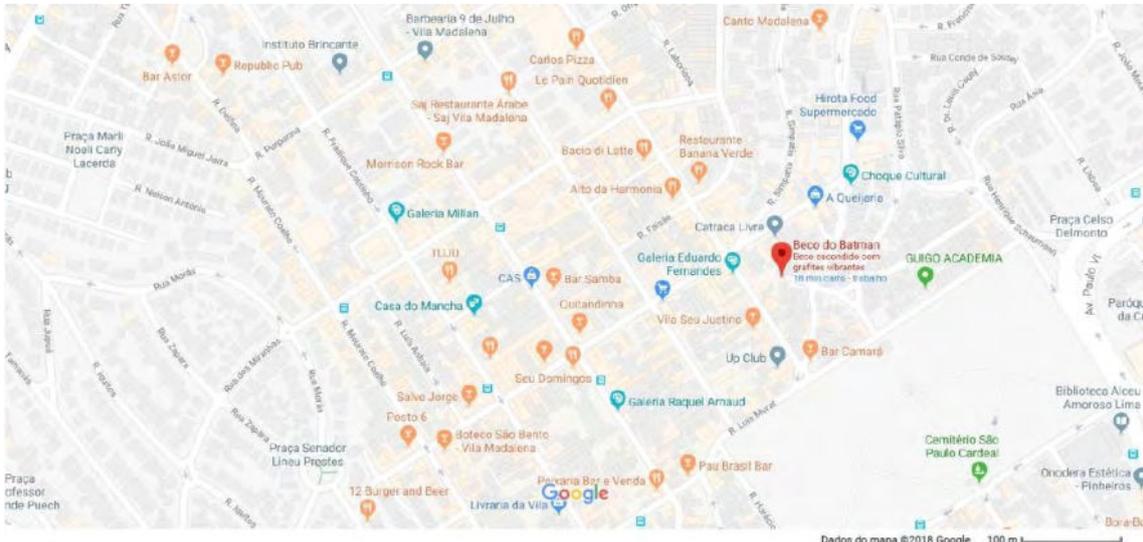
Imagem 07

Parafrazeando Dayrell, Bufalo (1997), para problematizar a composição do espaço arquitetônico da escola menciona que “a arquitetura e a ocupação do espaço físico não são neutras”, construção e localização são definidas de acordo com o que se espera do comportamento dos usuários (DAYRELL *apud* BUFALO, 1997: p. 147). Compreender a lógica da composição e segregação espacial, das autorizações e não autorizações que estruturam as relações dadas em espaço público, abrange entender a lógica da urbanização sob a influência do capitalismo. Nesse sentido, tomo por referência Harvey (2014), que apresenta em artigo, de forma sucinta, a lógica da urbanização como meio para distribuir o capital excedente sem que haja desvalorização. As implicações da reprodução de determinado espaço nas relações que nele se dão, são expostas pela produção de Lefebvre (1968) e Fani (2007). Enquanto a problemática da segregação espacial pôde ser compreendida por conteúdo elaborado por Caldeira (2000).

A coleta de dados iniciou-se com uma prospecção e acompanhamento das áreas via Google Maps e Instagram, incursões em campo para observações e registros fotográficos. Tanto na prospecção como nas incursões fica evidenciada a diferença existente entre as áreas quanto aos motivos retratados, a conservação das obras, cores utilizadas nas representações, formas de representações, suportes utilizados, quantidade de obras por espaço, frequência de turistas, relações estabelecidas com as obras.

Trazendo o método de análise utilizado por Bourdieu e Darbel (2016), um dos pontos analisados foi a localização de cada região. Para evidenciar a facilidade de acesso, foi tomada por base a distância a pé de cada uma das regiões para a estação de transporte metropolitano mais próxima. As atividades no Beco do Batman tiveram início em 1980 e eram necessários uma hora e quinze minutos de caminhada para que se chegasse à região em que está localizado, na Vila Madalena. O trajeto mais curto era realizado a partir da estação Paraíso – inaugurada em 1975, à época estação mais próxima. Vinte e três anos após a inauguração da estação Paraíso, em 1998, foi inaugurada a estação Vila Madalena, reduzindo o percurso de caminhada para 15 minutos. Uma nova opção de percurso, mais “atraente”, com menor número de ladeiras, e mesmo tempo de caminhada, é possível desde 2014, quando foi inaugurada a estação Fradique Coutinho. Já a Favela Galeria, com atividades iniciadas em 2009, está localizada há duas horas e trinta minutos de caminhada de distância da estação Vila Carrão, que foi inaugurada em 1974, sendo até o atual momento, em 2019, a estação mais próxima, quarenta e cinco anos após ter sido inaugurada.

Ainda no que diz respeito à localização, como observa-se nos mapas atuais das regiões, o Beco do Batman está cercado por comércios e galerias de arte, enquanto o mapa das imediações da Favela Galeria, apresenta menor diversidade e número de comércios, galerias ou centros culturais próximos.



Mapa imediações Beco do Batman



Mapa imediações Favela Galeria

Quanto ao que é retratado em cada uma das regiões, de um lado, no Beco do Batman, majoritariamente o que se retrata nos grafites é o lúdico e o fantástico. zoomorfismo, antropozoomorfismo, caricaturas e criaturas, surrealismo, obras com riqueza de cores, permitindo reconhecer o artista que elaborou determinada obra pela paleta de cores utilizada, além de ótima conservação das obras (imagens 08 até 14). Verifica-se diversas formas de manifestações artísticas visuais, como o grafite, o picho e

o pixo, cartazes lambe lambes, *stickers*, *stencil*, miscelânea (a mistura entre técnicas), porém, constata-se segregação entre as manifestações e distinção entre elas pelo espaço que ocupam (ou podem ocupar), além de certa competição e tentativa de reivindicar o espaço.

Os *graffitis*, por exemplo, ocupam espaços privados e de melhor e maior visibilidade, como muros, portões, portas e janelas de propriedades residenciais e comerciais, o que indica que é a arte de maior prestígio; quanto aos cartazes lambe lambes, concorrem ocupando as “sobras”, espaços privados de menor visibilidade que ainda não foram tomados por grafites, em sua maioria vigas, espaços menores, mas a grande maioria dos lambe lambes ocupam espaços públicos, como lixeiras e postes; entram na briga pelo o espaço público os *stickers* – ocupando os postes finos de iluminação pública e suporte de lixeiras, o *stencil* – ocupando espaços privados de baixa visibilidade, o picho e o pixo, e suas variações, ocupando lugares como topo de muros de espaços privados, lixeiras, postes, asfalto, tampa de bueiro, entre outros lugares possíveis (imagens 15 até 25).



Imagem 08



Imagem 09



Imagem 10



Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16



Imagem 17



Imagem 18



Imagem 19



Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23



Imagem 24



Imagem 25

Um ponto de extrema importância que difere a constituição dos espaços do Beco do Batman e da Favela Galeria é a relação estabelecida com o espaço, desde sua concepção. A formação do Beco do Batman como galeria de grafite e sua transformação em parque, que se deu a partir do grafite de um morcego do Batman em 1980, ocorreu sem planejamento e não contou com a participação dos moradores, revelando, desde o princípio, certo desrespeito com os moradores da região, o que, com o tempo, com a valorização da região, veio se agravando.

No entanto, as manifestações artísticas na região não tiveram início em 1980 com o morcego, mas a partir de 1968, quando a Vila Madalena sofre modificações em decorrência da intervenção militar no Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP), obrigando os alunos buscarem moradias com preços acessíveis nos bairros próximos à Cidade Universitária, como menciona Valverde (2017). Inicialmente, a composição estética da região hoje denominada como “Beco do Batman” era reflexo dos moradores da região: estudantes. As manifestações artísticas representavam os estudantes e a pichação em caráter de protesto era predominante. À época, a região era tida como

obscura, perigosa. A partir da década de 80, com a mudança da composição artística do espaço, houve também uma valorização da região, que aos poucos passou a ser majoritariamente comercial. Considerado hoje como um ponto turístico da cidade de São Paulo, a visitação na região é tamanha que gera desconforto aos moradores, que se dividem entre os ganhos e as perdas que tiveram após a mudança visual.

Por vezes, o público visitante é indesejado, seja pelo consumo de drogas alcoólicas e naturais na região, seja pelo barulho que fazem até tarde da noite. Em sinal de protesto, em 2017 um morador pintou seu muro de cinza, o que pode nos levar a refletir sobre como as cores podem também acinzentar. Acinzentar, em um primeiro momento, as vidas dos moradores, que tiveram sua rotina alterada pelo fluxo de visitas sem que fossem consultados; e, acinzentar, em um segundo momento, o próprio muro em cores, sinalizando a reivindicação por respeito a sua individualidade, sua participação histórica na constituição daquele espaço e a retomada de um espaço que é, em primeiro lugar, dos que ali estavam antes que os muros fossem tomados por cores.

Após a mudança da composição artística, a região configurou-se sem planejamento algum e sem a participação dos moradores, cada grafiteiro que tem sua obra em um muro é "dono" daquele muro, ficando estabelecido que nenhum outro artista pode ocupar aquela superfície sem autorização ou convite do grafiteiro proprietário. Não há curadoria, cada grafiteiro pinta o que quiser, maioria são amigos e apenas buscam fazer algo que fique em harmonia com os outros muros. Um grafiteiro passa a ser dono do muro quando pede autorização para o proprietário do imóvel e este autoriza. Há um caso no beco do Batman em que o proprietário cobra para que a superfície de seu imóvel seja ocupada. Não há periodicidade para que as obras sejam substituídas por outras, o grafiteiro muda quando quiser. Apesar de não haver periodicidade, com o tempo as intervenções de jovens meninos e meninas deixando sua tag, ou marca, em cima da obra passam a ser numerosas e o grafiteiro refaz o muro.

De outro lado, a Favela Galeria (imagens 26 até 36), localizada na Vila Sônia, no Bairro de São Matheus, Zona Leste da cidade de São Paulo, é um projeto que teve início em 2009, foi pensado e é administrado pelo grupo OPNI, inicialmente autodenominados “Objetos Pixadores Não Identificados”, posteriormente “Os Policiais Nos Incomodam” e “Os Prezados Nada Importantes”. O grupo idealizador do projeto, que é responsável também pela curadoria, é composto por moradores da região, que contam com a colaboração e mobilização dos demais moradores e de ativistas. Em contato com o grupo, é evidenciado que a idealização do projeto se deu para que os moradores tivessem acesso

a outras possibilidades que não aquelas “obviedades” da região, como bares e igrejas. Na página oficial do projeto Favela Galeria, o grupo cita que “muitas vezes, trata-se do primeiro contato que têm com a arte”.

As obras espalhadas pelas ruas sinalizadas no mapa da imagem 37, trazem retratos de moradores da região, homenagens, e do cotidiano, como senhora carregando criança pelo braço, homem levando uma bacia na cabeça, crianças brincando com pião, pessoas assistindo a um jogo de futebol na laje, traz realidades próximas, moradias improvisadas e com má conservação.

As representações, em sua maioria, são de pessoas negras, há as cenas do cotidiano e há também retratos de personalidades como Michael Jackson, João Cândido – Almirante, Chico Science, Muhammad Ali-Haj, Mestre Pastinha, entre outros. Quanto ao material utilizado na produção dos grafites, foi possível identificar que a paleta de cores se repete em mais de uma obra, o que pode indicar que há mais de uma obra para um mesmo artista, ou que mais de um artista compartilharam do mesmo material. Nota-se também que a tinta não é densa o suficiente para cobrir integralmente o substrato, o que pode indicar que foi aplicada já há algum tempo ou que foi aplicada diluída. Alguns dos grafites das regiões mais acessíveis encontram-se em estado de conservação inferior ao Beco do Batman, estando alguns deles em péssimo estado, com motivos quase inidentificáveis. Compartilham o espaço com os grafites, os pichos e pixos, ocupando espaços de propriedades como muros e portões.



Imagem 26



Imagem 27



Imagem 28



Imagem 29



Imagem 30



Imagem 31



Imagem 32



Imagem 32



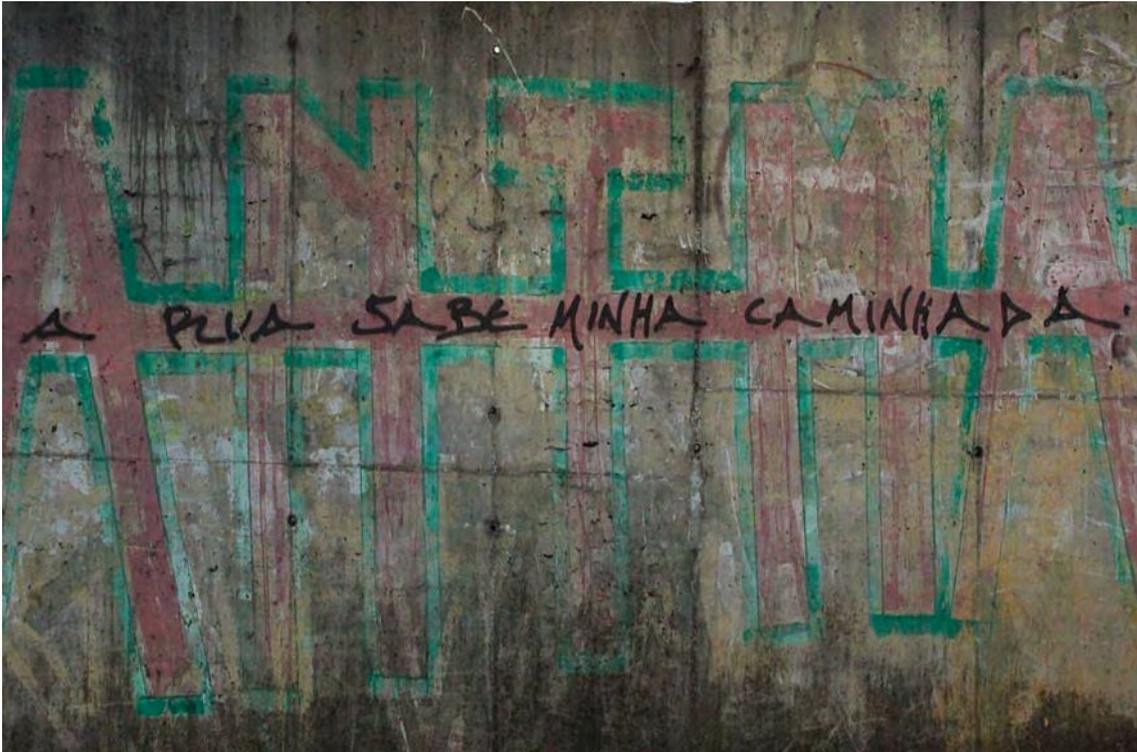
Imagem 33



Imagem 34



**A rua sabe minha caminhada:** classe, gênero, idade, “raça” e arte



Fotografia por Tiago Libanio (@godaylibanio)

Segundo Mattos (2011), etnografia significa escrever sobre uma sociedade particular (MATTOS, 2011: p. 53). Para a autora, é uma análise dialética da cultura, onde a cultura é vista como "um sistema de significados mediadores entre as estruturas sociais e as ações e interações humanas" (MATTOS, 2011: p. 50), essa análise possibilita a introdução de atores sociais no processo de modificação de estruturas sociais, como cita: "o objeto de pesquisa pode ser o sujeito, sendo considerado como a agência humana no ato de significar as contradições sociais evidenciadas nestas estruturas e processos interacionais" (MEHAN, 1992, *apud*, MATTOS, 2011). A autora afirma que, por meio desse modo de análise são reveladas relações e interações ocorridas no interior de instituições, de modo que o sujeito da pesquisa, um sujeito histórico, ator de ações sociais e internacionais, "contribui para significar o universo pesquisado exigindo a constante reflexão e reestruturação do processo de questionamento do pesquisador" (ERICKSON, 1986, *apud*, MATTOS, 2011).

No decorrer da pesquisa, fica evidente que para realizar um estudo etnográfico, que, como cita Mattos (2011), envolve longes períodos de observação, não é possível desconsiderar que um grupo sofre diversos atravessamentos, o que pode, inclusive,

resultar em novos grupos. Pesquisando, por exemplo, a relação das artes de rua com a infância e das crianças com as artes de rua, foi possível identificar que o agrupamento de representações artísticas varia de região para região, variando também as relações estabelecidas com o espaço, com as representações artísticas e de comportamento das crianças. Para Mattos (2011) é esse conjunto de significantes que é o objeto da etnografia – eventos, fatos, ações e contextos produzidos, percebidos e interpretados, perfazendo aquilo que considera como “categoria cultura” (MATTOS, 2011: p. 54).

O livro indicado inicialmente pela orientadora, de Bourdieu e Darbel (2016), para explicar sobre o público visitante de museus de diferentes localidades, os autores fazem uma contextualização sobre as variações de alguns desses atravessamentos observadas de região para região. Algumas dessas variações são: a localização e a demarcação do território, a composição do espaço físico e artístico. Para falar sobre o público dos museus, os autores falam do museu em si, como o espaço é composto, qual é a sua localização, quais são as obras expostas, qual a popularidade das obras expostas e dos artistas. Isso para que pudessem falar sobre quem frequenta o museu, do que os está atraindo e do quão atraente é. O que tento fazer nos próximos parágrafos é justamente o que os mencionados autores fizeram: compreender o macro para interpretar o micro, substituindo museus por galerias à céu aberto.

Ocorre que falar de crianças implica em falar de adultos, isso porque vivemos em sociedade adultocêntrica e as crianças são tuteladas por adultos. No beco do Batman por exemplo, para que haja a presença de crianças é necessário, obrigatoriamente, que haja a presença de adultos. Em todas as incursões realizadas na Favela Galeria foram observadas crianças sozinhas, circulando ou brincando. Por outro lado, no Beco do Batman, apesar de as incursões terem ocorrido em número significativamente maior, apenas uma vez foram vistas crianças circulando sozinhas. Então, para falar sobre as crianças que estão nesses espaços, sejam levadas nos braços e pelos braços por seus responsáveis, seja cotidianamente com suas brincadeiras, é preciso falar sobre a composição do espaço e delinear quem acessa esse espaço. Como cita Mattos (2011):

“O interesse comparativo na etnografia é aliado ao interesse na descrição holística da cena, do evento social, e/ou da interação grupal que nos propomos investigar. Ao estudarmos uma sociedade tentamos estudar o todo desta sociedade. Ao estudarmos uma vila, observaremos a vila toda - jovens, velhos, área urbana, rural, relações intergeracionais, relações de gênero, de classe - os fatos sociais que ocorrem neste contexto.”

Daí a importância em dizer quem são os artistas, qual a popularidade deles, se são homens ou mulheres, se o público que interage com a obra menciona o artista, se nota o artista, qual é o tipo de intervenção gráfica que o artista faz, se as formas de expressão convivem harmonicamente ou se conflitam, enfim, tentar compreender como cada espaço se compõe antes de partir, de fato, para as crianças nesses espaços. Acompanhando as publicações com menção ao Beco do Batman, na rede social de compartilhamento de imagens *Instagram*, nota-se predominância de crianças brancas na região, por outro lado, as publicações com menção à Favela Galeria, na mesma rede social, revelam maior frequência de crianças negras. Enquanto no Beco do Batman as fotografias aparecem como ensaio fotográfico, as fotografias na Favela Galeria aparecem no repente, entre uma brincadeira e outra, uma correria e outra. A quantidade de compartilhamento de imagens do Beco do Batman é consideravelmente superior à da Favela Galeria.

As primeiras incursões confirmaram a prospecção, revelando que o Beco do Batman é um espaço disputado e cobiçado para fotos e gravação de vídeos, atrai turistas estrangeiros e de outros estados do Brasil, tem visitantes todos os dias da semana, mesmo sem eventos marcados previamente. Quanto às crianças, nas datas em que foram realizadas as primeiras incursões, durante a semana e aos finais de semana, foram observadas tanto sendo levadas à região por adultos, como turismo, quanto circulando sozinhas ou brincando. Em oposição, na Favela Galeria, a região recebe menos turistas e foram observadas apenas crianças circulando ou brincando sozinhas, possivelmente moradoras da região. Fica evidente, tanto pela conservação e pelos motivos retratados – e uma possível identificação com eles, como pelo tipo e frequência de turismo observados em cada região, que a relação estabelecida com as obras é distinta de uma região para a outra, seja pelos poderes público e privado, como por moradores e passeantes.

“Eu te amo online,  
E te ignoro na rua.”

MC Tha, A Cidade

Em sua obra “A transfiguração do lugar-comum”, Danto (2005), aponta para o ponto de virada na história da arte onde o sujeito observador é colocado como parte integrante do objeto observado, já que a sua criatividade interpretativa é o que definirá se a obra é boa ou não. A partir desse movimento de virada, a reflexão que faço é se não ocorre também uma objetificação do sujeito, que passa a fazer parte do objeto não como

sujeito de ações, mas como expectador. Retomando Lefebvre (1968), considerando que a arte restitui o sentido da obra, traz para a realização da sociedade urbana sua meditação sobre a vida e oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados, não impostos e aceitos passivamente, cabe ressaltar que realizações artísticas carregam a força das ações, do contexto e do cotidiano dos sujeitos produtores. Nesse ponto de virada, como reflete Danto (2005), o crítico de arte perde sua posição de poder, já que todos podem criticar e opinar sobre uma obra de arte, mas para além disso, o que trago para reflexão é que este momento de virada pode ser também um momento de captura do sujeito observador, que eleva o objeto artístico e sua própria interpretação a um primeiro plano e afasta para um segundo plano a ação do sujeito criador dentro de seu contexto e cotidiano.

Essa relação diferenciada com a produção artística, que pode desconsiderar o sujeito criador e seu contexto histórico e evidenciar um observador / expectador, pôde ser verificada também pelo acompanhamento de publicações mencionando cada uma das regiões na rede social *Instagram*. Como demonstrado no gráfico 01, a seguir, em 365 dias houveram 125 publicações válidas<sup>2</sup> mencionando a *hashtag* favelagaleria, a média para 365 dias no Beco do Batman resulta em 53509 publicações válidas.

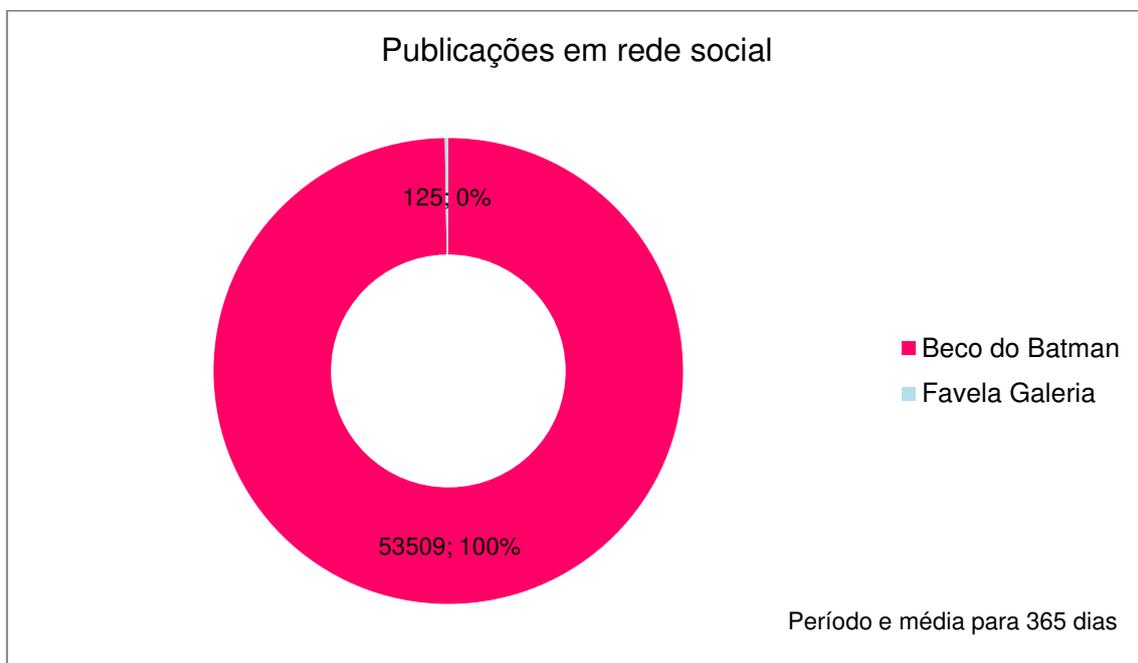


Gráfico 01

<sup>2</sup> Foram consideradas inválidas as publicações de publicidade, que fossem em locais fechados, em regiões que não fosse no Beco do Batman, que não tivessem arte de rua ou crianças no registro.

Os dois próximos gráficos ilustram a frequência de publicações com crianças, com menções aos grafiteiros e grafiteiras, e o item “outras” são publicações com *graffitis* sem menção aos grafiteiros e grafiteiras. Quanto às publicações com a *hashtag* *becodobatman* (gráfico 02) constata-se um número elevado de publicações com propagandas (média anual de 11643), por esse motivo também foi levada em consideração; em número bem inferior aparecem as publicações de fotografias contendo crianças totalizando a média anual de 2372, esse número divide-se entre publicações com crianças acompanhadas de seus pais e crianças que modelam profissionalmente ou que estão fazendo book fotográfico, totalizando a média anual de 1168 e 1204 respectivamente; as publicações com *graffitis* sem menção ao artista totalizam 46647; enquanto as publicações com menção aos grafiteiros e grafiteiras totalizam 4489.

Já para as publicações com a *hashtag* *favelagaleria* (gráfico 03) não se verifica publicações com propagandas; as publicações de fotografias contendo crianças totalizam em 35 no período de um ano – esse número divide-se entre publicações com crianças posando para a foto com um *graffiti* de fundo e crianças em seu cotidiano sem *graffitis*; as publicações com *graffitis* sem menção ao artista totalizam em 21; enquanto as publicações com menção aos grafiteiros e grafiteiras totalizam em 69.

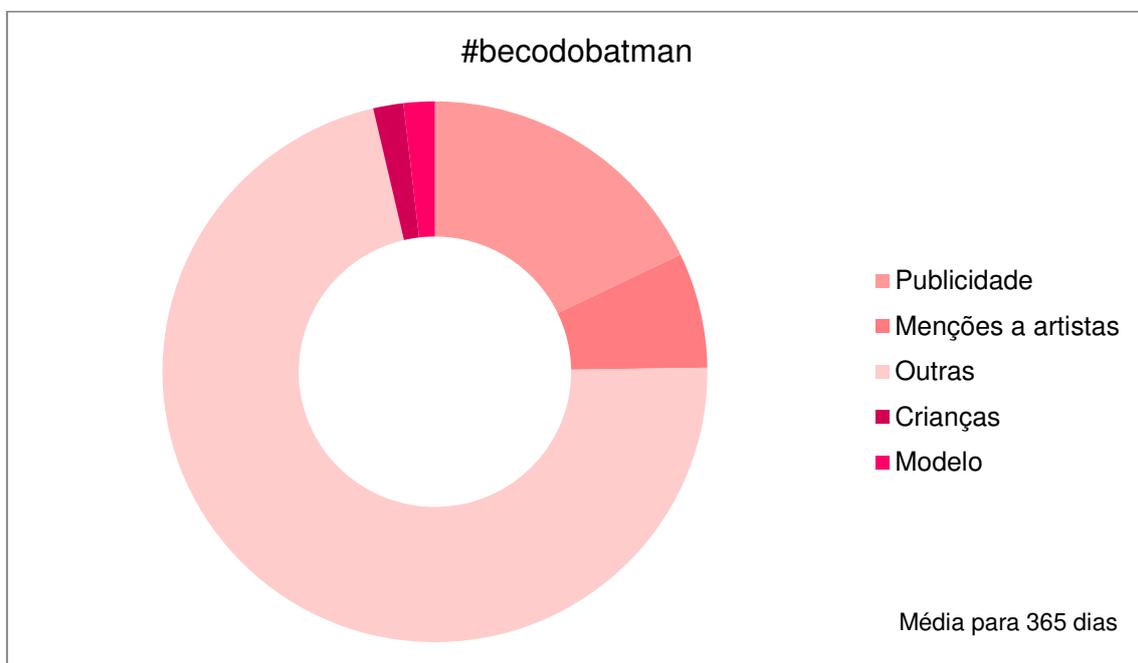


Gráfico 02

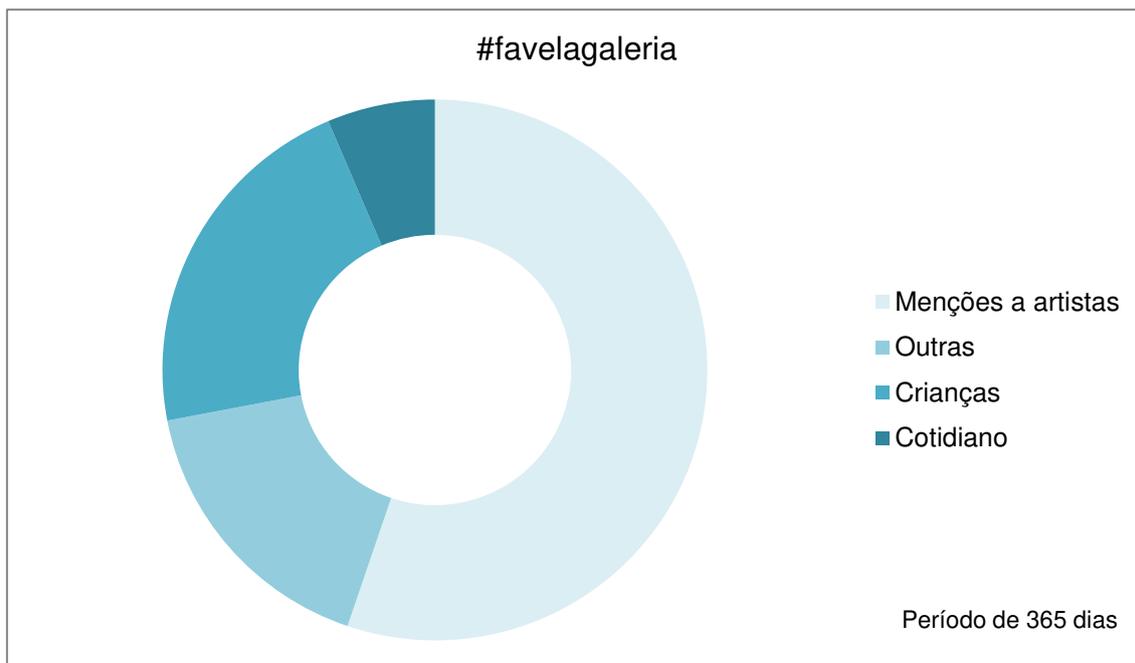


Gráfico 03

Para o período analisado<sup>3</sup> verifica-se que o grafiteiro com maior número de seguidores no *Instagram* tem sua obra na Favela Galeria, enquanto o grafiteiro com menor número de seguidores tem sua obra no Beco do Batman. Apesar disso, observa-se que há uma maior concentração de grafiteiros e grafiteiras com menor número de seguidores com obras na Favela Galeria, enquanto que, no Beco do Batman, a concentração de grafiteiros e grafiteiras com mais seguidores é maior, como apresentado no gráfico 04. Como observado nos gráficos 02 e 03, o número de seguidores não influencia na interação com os artistas, já que a frequência de menções ao artista na Favela Galeria é, em média, 6,62 vezes maior do que no Beco do Batman se comparadas ao respectivo número de publicações válidas totais.

<sup>3</sup> O levantamento dos artistas de cada região e a análise do perfil no Instagram foram realizados entre março e julho de 2019. Os dados podem oscilar, a depender: da ativação e desativação de contas na rede social de grafiteiros e grafiteiras e de seus seguidores e seguidoras; da verificação de novos seguidores ou de usuários e usuárias da rede social que deixem de seguir o perfil de um grafiteiro ou grafiteira.

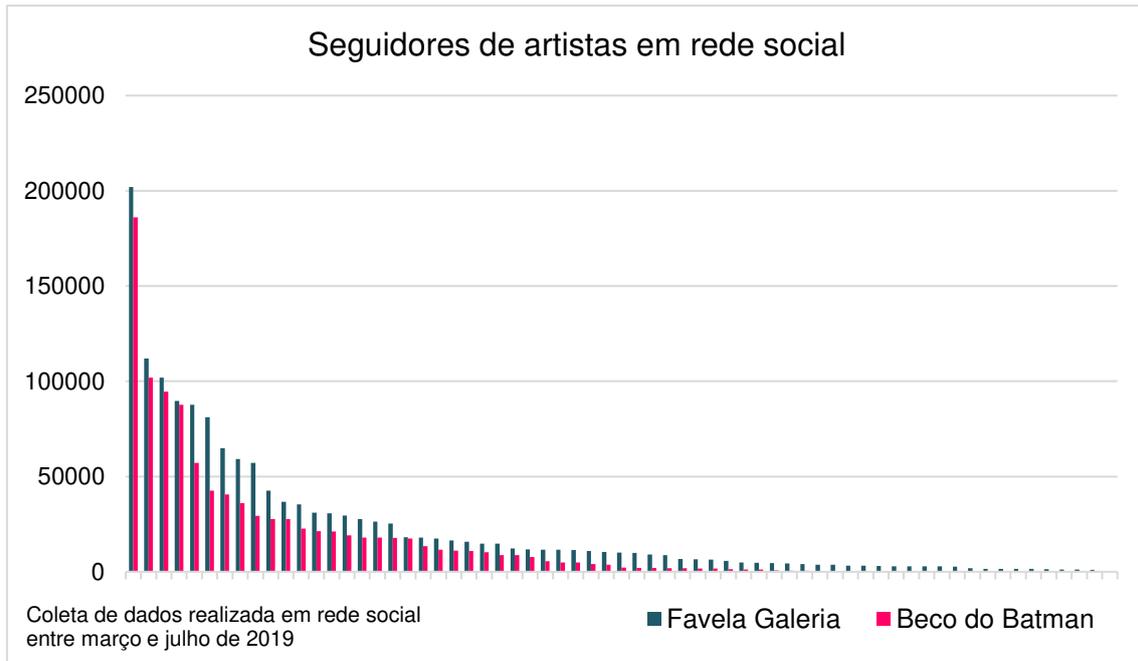


Gráfico 04

Outro item analisado foi a questão de gênero. Verifica-se que a porcentagem de grafiteiras, dentre os artistas identificados com obras na região da Favela Galeria (gráfico 05) é 1,51 vezes maior do que as grafiteiras com obras na região do Beco do Batman (gráfico 06). Acompanhando as publicações marcando a Favela Galeria, verifica-se que houve um movimento dos idealizadores e idealizadoras do projeto para trazer mulheres e suas obras para a região.

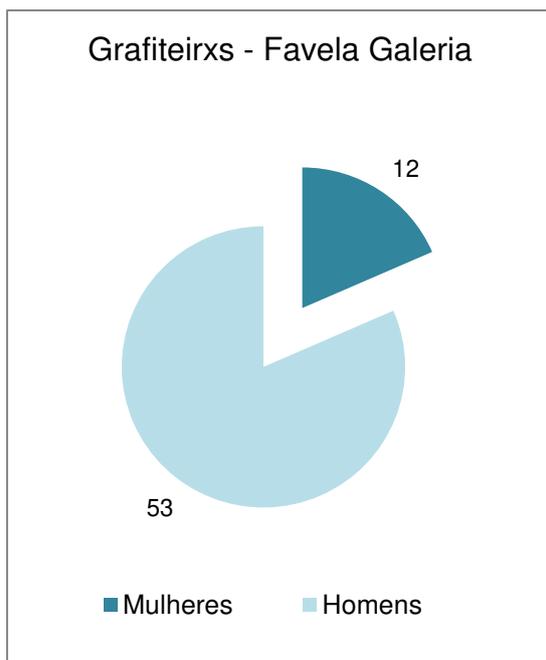


Gráfico 05

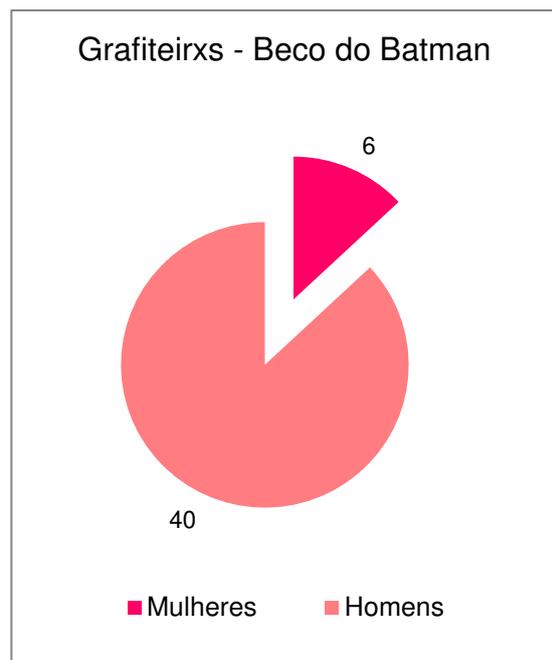


Gráfico 06

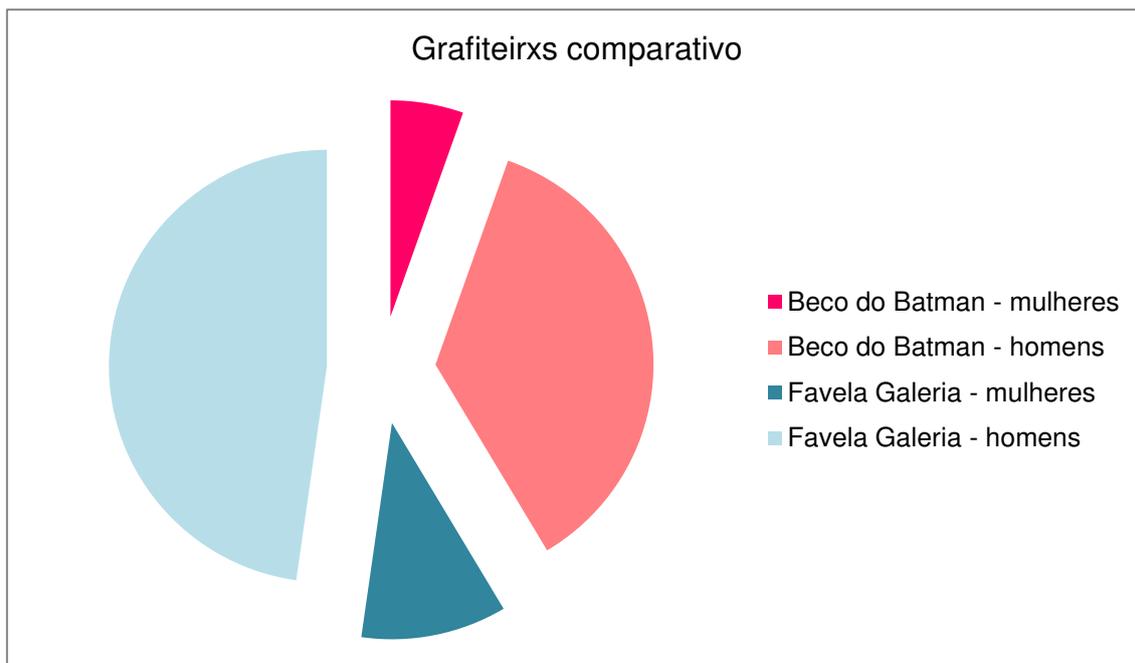


Gráfico 07

Por meio da observação de muros dessas duas regiões da cidade de São Paulo, verifica-se a coexistência de diversas formas de manifestações artísticas visuais, mas também segregação entre as manifestações e distinção entre elas pelo espaço que ocupam (ou podem ocupar), além de certa competição e tentativa de reivindicar o espaço. Como mencionado, no Beco do Batman essa disputa pelo espaço se evidencia desde a constituição do espaço como galeria, entre moradores e visitantes / artistas / comerciantes / especulação imobiliária, até os artistas que conseguem se fazer presentes no espaço e ocupar lugares de maior visibilidade – seja a disputa entre artistas com mais ou menos prestígio, por gênero ou por tipo de expressão artística. Nesse sentido, voltando a Danto (2015) e a problematização feita sobre o afastamento entre o observador e a realidade histórica do sujeito produtor de conteúdo artístico, cabe salientar que os jovens pertencentes a grupos de pixação ou pichação, representação artística que é a mais combatida e menos desejada, são, majoritariamente negros e pardos, vindos de regiões não centrais da cidade de São Paulo.

Em abril de 2019, no período em que ocorria a pesquisa, uma instituição de ensino superior paulistana montou um estande no pavilhão da Bienal, onde ocorria a 16ª edição da SP-Arte, e levou os alunos selecionados também por seleção feita por edital para que vendessem suas peças de arte e design. Foram mais de 150 inscritos no edital e, tanto na divulgação dos nomes dos selecionados, como na foto da direção da instituição com os participantes no evento não havia nenhum negro. Até que um homem avança em direção

a um quadro de uma fotografia exposto para compra e escreve com canetão vermelho a palavra “NEGRO”, ocupando toda sua superfície. Ao finalizar a intervenção no quadro que estava à venda, o homem atira para cima notas de dinheiro com o selo de “sem valor”, onde antes do selo se lia “NEGRO”, ficando então “NEGRO sem valor”. Voltando-se para os observadores ao redor, o performer questiona: “Sabe de quem que é essa obra? Sabe? Sabe não?!” e finaliza: “agora sabe!”, se apresentando como o sujeito que idealizou e executou a obra exposta à venda como sendo de um aluno universitário.

O homem que realizou a intervenção é conhecido como MIA, homem negro, com idade aproximada de 35 anos e se autodeclara pixador. Sua ação foi motivada devido ao conteúdo da fotografia exposta para venda: era a captura de uma intervenção sua em espaço público, o “OLHAI POR NÓIS”, no Patéo do Colégio. A ação de MIA foi importante e amplamente divulgada e reverenciada entre os pichadores e pixadores. Anos anteriores a 2013, um aluno desta instituição decidiu fazer o seu trabalho de conclusão de curso em forma de intervenção: convidou os colegas pichadores, foi ao espaço onde ocorria as apresentações e pichou todo o espaço e obras.

O aluno, que era bolsista, foi retirado do local algemado por policiais, perdeu sua bolsa de estudos, foi expulso da instituição e até hoje trava na justiça uma batalha pela emissão de seu diploma. Anos mais tarde, a mesma instituição, após processo curatorial entre mais de 150 inscritos, leva, dentre 26 obras selecionadas, uma pichação para uma galeria de arte? Foucault (1970) cita que: “em todas as sociedades, existem pessoas excluídas dos jogos e das festas. Ora elas o são por serem consideradas perigosas, ora elas próprias são objeto de uma festa” (FOUCAULT, 1970: p. 261). MIA, com sua performance, não só se apropriou de uma obra que era sua, mas suscitou novamente a questão: o problema não é o picho, é o pichador – ora deixado de fora da festa por ser considerado perigoso, ora por ser o próprio objeto da festa.

Por outro lado, para além da marginalização dessa manifestação artística no que se refere as galerias de arte fechadas e abertas, a legislação vigente atua como medida previdenciária, já que cada vez mais pichadores e pixadores são assassinados por policiais ou civis que desejam fazer “justiça com as próprias mãos”. Se aproximarmos o sujeito produtor da obra (pixador e pichação, respectivamente) e nos perguntarmos “quem está morrendo?”, havemos de concordar com Foucault (1976), que reitera que o racismo faz funcionar uma relação do tipo guerreiro:

“o racismo, acho eu, assegura a função de morte na economia do biopoder, segundo o princípio de que a morte dos outros é o fortalecimento biológico da própria pessoa

na medida em que ela é membro de uma raça ou de uma população, na medida em que se é elemento numa pluralidade unitária e viva.” (FOUCAULT, 1976: p. 308).

A narrativa sobre a intervenção de MIA na SP-Arte ilustra bem o fato de que enquanto a instituição pode ocasionar um afastamento entre sujeito e obra, os marginalizados, por outro lado, podem ser uma força de ação para que ocorra uma reaproximação. Essa reaproximação entre sujeito produtor e produção e sua representação ao observador se dá quando MIA reivindica a autoria da obra.

Se havia dúvidas no início da pesquisa sobre uma possível relação no que diz respeito a presença de pichação / pixação e de crianças no espaço público, a hipótese foi parcialmente descartada. Isso porque a presença de crianças mostrou-se muito mais condicionada a maneira como as disputas se dão em determinado espaço, do que com a composição artística desse espaço. Um espaço como o Beco do Batman, que se configura como um território com diversas formas de disputa, onde observadores disputam muros para tirar a melhor fotografia, moradores disputam com visitantes um direito à tranquilidade, artistas disputam os melhores suportes para veicular suas obras, até mesmo olhares disputam ângulos de visão que possibilitem enxergar o detalhe do nome de quem fez a obra em meio a uma multidão, é também um espaço de disputa para as crianças. Apesar de a hipótese inicial ter sido descartada, a importância de ter traçado relações entre a infância e a pichação / pixação é reforçada primeiro porque essas manifestações artísticas são as que mais se aproximaram das culturas infantis citadas por Fernandes (1950), segundo porque estão submetidas ao mesmo crivo avaliador que as manifestações de crianças estão.

Ao afirmar que as obras são refeitas ou substituídas por novas quando jovens fazem inserções sobrepostas a obra porque “aquilo vai ficando feio”, fica implícito que há uma normativa de belo a se alcançar e que as inserções dos jovens se encontram à margem do que se estabeleceu como sendo esse "belo". Fica também implícito a afirmativa, que os retoques na obra funcionam literalmente e metaforicamente como uma "borracha", limpando sujeiras indesejadas; literalmente porque o fluxo de intervenções de jovens é decisivo para o retoque, indicando que as intervenções em si são indesejadas naquele espaço; metaforicamente porque cada intervenção traz junto de si a ação de intervir e o sujeito ator carregado de sua trajetória histórica, e, "apagar" a intervenção, apaga, conseqüentemente, ação, sujeito, história do sujeito, retirando do sujeito seu direito enquanto ator social. Desse modo, não só o belo é previamente estabelecido, como

também se determina quais sujeitos têm o direito de agir e quais têm esse direito negado. Essa "ação" relaciona-se com "inscrever-se no curso das coisas" e, novamente, as ações de jovens, adultos e crianças e as restrições aplicadas a eles se aproximam.

As análises demonstradas foram feitas no período da pesquisa, um ano. Como a quantidade de publicações do Beco do Batman é elevada, foi definido um número comum a partir da amostragem obtida na favela galeria, como segue: em 365 dias a quantidade de postagens válidas foi de 125, sendo 35 delas registros com crianças. O que resulta na média de uma publicação a cada 2,9 dias e uma foto com crianças a cada 10 dias. Estipulado o número de 10 dias, no mínimo, para que fossem verificados registros fotográficos contendo crianças nas publicações mencionando a *hashtag* “favelagaleria”, estabeleceu-se essa mesma quantidade de dias para analisar as postagens mencionando a *hashtag* #becodobatman.

Para os dez dias analisados, entre 01/06/2019 e 10/06/2019, os resultados foram os seguintes: 1437 publicações válidas, 65 publicações com crianças. As publicações totais foram divididas por dez para encontrar a média de publicações por dia e o resultado multiplicado por 365 para obter a média de publicações anuais. Os resultados obtidos foram colocados em gráficos para que fossem comparados aos resultados da Favela Galeria. Apesar de a média de publicações anuais do Beco do Batman<sup>4</sup> ser 419 vezes maior que da Favela Galeria<sup>5</sup>, a média de publicações com a presença de crianças na Favela Galeria é 6,56 vezes maior que do beco do Batman, já que a cada 22 publicações do Beco do Batman aparece uma publicação com crianças e esse número cai para 3,35 publicações na Favela Galeria.

---

<sup>4</sup> Média anual de publicações válidas: 53509; média anual de publicações com crianças no registro: 2372.

<sup>5</sup> Total anual de publicações válidas para o período de 01/06/2018 até 31/05/2019: 125; total anual de publicações com crianças no registro para o mesmo período: 35.

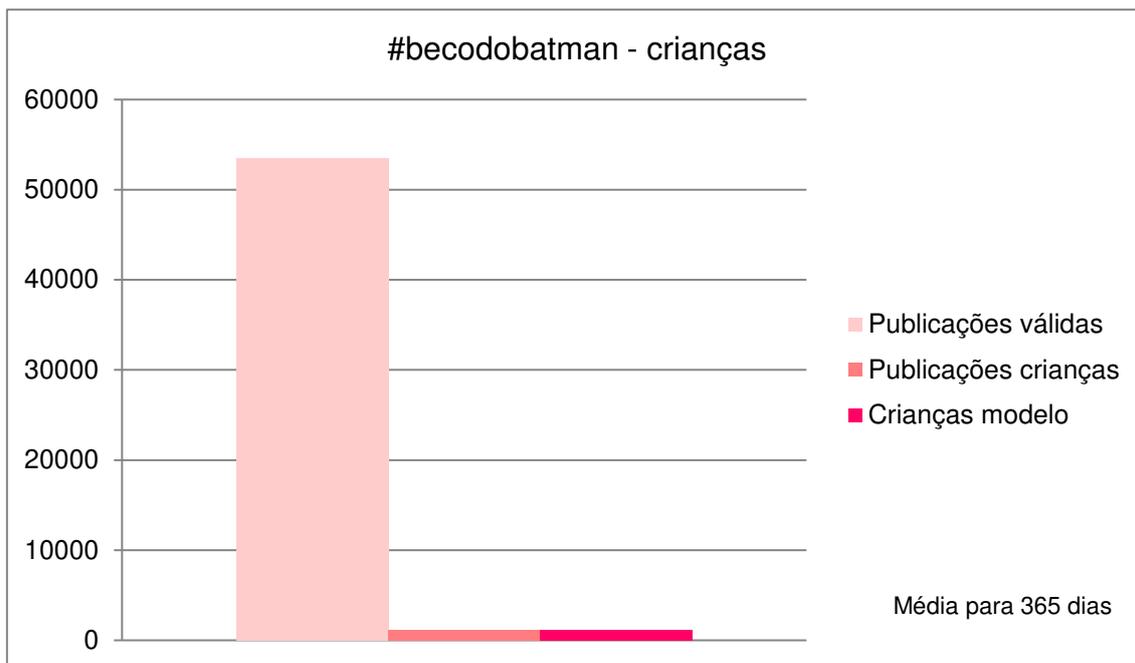


Gráfico 08

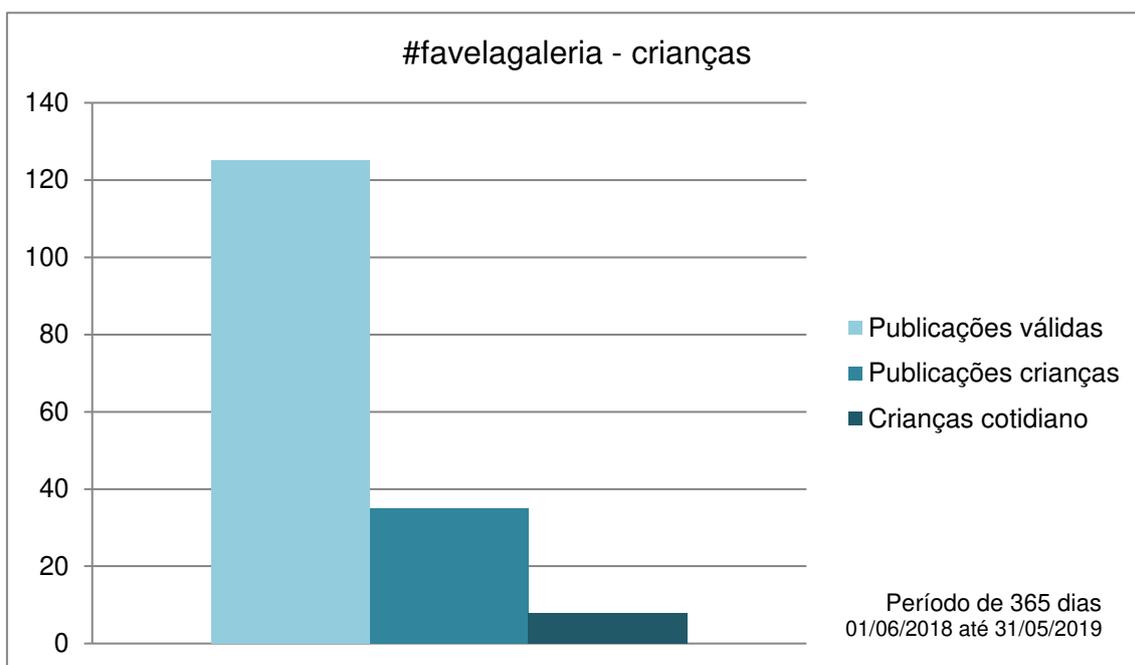


Gráfico 09

Dentre os resultados obtidos, no que se refere as crianças, cabe também ressaltar o que está aplicado na coluna três de cada gráfico: criança modelo x criança cotidiano. Foi observado, na Favela Galeria, que há elevado número de registros com crianças em primeiro plano brincando (de bicicleta, bola, taco, pipa, desenhos) e as representações de artistas em um segundo plano. De outro lado, no Beco do Batman, não foi encontrada nenhuma publicação com essas características, mas sim de crianças que modelam profissionalmente ou crianças fazendo ensaio fotográfico. Quanto às intervenções

urbanas realizadas por crianças, foram encontradas diversas publicações na mencionando a *hashtag* favelagaleria de crianças participando de obras de adultos, sujas de tintas ou observando um adulto no meio da produção – não foram encontradas publicações com a *hashtag* becodobatman que tivessem essas características.

Presencialmente, por meio das incursões em campo, foram encontradas intervenções por crianças apenas na região da Favela Galeria. Não foi verificada nenhuma publicação com registro fotográfico de intervenções de crianças, o que pode indicar que as intervenções urbanas de crianças nos passam despercebidas, que há uma supervalorização das intervenções de adultos ou ambos. O que torna possível identificar as intervenções como sendo de crianças são: a altura da obra e o material utilizado (material que tem relação com o ambiente escolar, como giz de lousa, lápis e corretivo).



Intervenções de crianças em um graffiti na região da Favela Galeria

Detalhe 01: corretivo  
Detalhe 02: lápis  
Detalhe: 03 corretivo



Detalhe 01



Detalhe 02



Detalhe 03



Intervenção de crianças no asfalto, Região da Favela Galeria – Material utilizado: giz de lousa

O plano de pesquisa inicial previa entrevistas com crianças de cada região para que fossem identificadas suas próprias percepções sobre as diferentes formas de manifestações artísticas o que não foi viável devido ao pouco tempo para estabelecer vínculos com os moradores e moradoras de cada região. Além disso, durante as primeiras incursões em campo verifica-se relações distintas entre crianças e espaço público, de um lado crianças moradoras de São Matheus, se apropriando genuinamente do espaço; de

outro lado muitas crianças visitantes e dificuldade em encontrar crianças moradoras de Vila Madalena.

Nesse contexto, afirmar que “a rua sabe minha caminhada” é afirmar que há uma cumplicidade entre sujeito e o espaço público. A rua, assim como identificou Florestan Fernandes (1950) e Henry Lefebvre (1968), é o espaço do encontro, com a infância, com o outro e consigo. Espaço onde, por meio da arte, da obra, “traz para a realização da sociedade urbana sua meditação sobre a vida e oferece múltiplas figuras de tempos e espaços apropriados, não impostos e aceitos passivamente”, é o espaço onde esses atravessamentos que os grupos sofrem, de gênero, de “raça”, de classe, de tipo de manifestações artísticas, de idade, entre outros, se dão, e onde esses atravessamentos podem ser identificados.

Conclui-se, por meio da análise de relações que permeiam as artes de rua e suas aproximações com a infância, que espaços democraticamente mais sólidos são também, consequentemente, espaços mais tolerantes e respeitosos com a diversidade - onde a diferença entre homens e mulheres, artistas mais ou menos prestigiados, tipos de representações artísticas, é menor, tornando-se um espaço favorável a presença de crianças enquanto sujeitos de si e de direitos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTAMIRANO, Micaela; PEREIRA, Raquel de Padua. **Escola e direito à cidade: experiências educadoras na metrópole de São Paulo – Brasil**. In: Memorias del congreso de estudios de la ciudad, 2017.

ARELARO, Lisete R. G. **Não só de palavras se escreve a Educação Infantil, mas de lutas populares e do avanço científico**. In: FARIA, Ana Lúcia G. de; MELLO, Suely (orgs) O mundo da escrita no universo da pequena infância. Campinas/SP: Autores Associados, 2005, p.23-50.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre, Zouk, 2016.

BRAGA, E. S. A constituição social do desenvolvimento - Lev Vigotski: Principais Teses. In: **Revista Educação - Lev Vigotski**. Publicação especial. Editora Segmento, p. 20-29, 2010. (Coleção História da Pedagogia, n. 2).

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil - Artigos 182 e 205. Brasília. 1988.

BRASIL. LEI Nº 8.069, DE 13 DE JULHO DE 1990.

BRASIL. LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996.

BRASIL. Referencial curricular nacional para a educação infantil. 1998.

BROUGÈRE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. In: KISHIMOTO, T.M. (Org.). **O brincar e suas teorias**. São Paulo: Pioneira, Thompson Learning, 2002.

CALDEIRA, Tereza Pires do Rio. **São Paulo, três padrões de segregação espacial; Enclaves fortificados: erguendo muros e criando uma nova ordem privada; A implosão da vida pública moderna**. In: Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo, Editora 34/Edusp, 2000.

CARLOS, Ana Fani. **Uma leitura sobre a cidade**. In: O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade. EDUSP/FFLCH, 2007.

CIRILLO, Aparecido José; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva. **Intervenções Gráficas Urbanas: questões territoriais da mídia radical**. In: e-Revista LOGO - v.4 n.1 2015.

DOMINGUEZ, Celi Rodrigues Chaves. **Desenhos, palavras e borboletas na educação infantil: brincadeiras com as idéias no processo de significação sobre os seres vivos**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, USP, São Paulo, 2006.

FARIA, Ana Lúcia G. **O espaço físico como um dos elementos fundamentais para uma Pedagogia da Ed. Inf.** In: FARIA, Ana Lúcia G. de; PALHARES, Marina S. (orgs) Educação Infantil Pós-LDB: rumos e desafios. Campinas/SP, Editora da UFSCar, 1999, p. 67-97. (e Posfácio da 6ª.ed.).

FARIA, Ana Lúcia G. de; RICHTER, Sandra R. S. **Apontamentos pedagógicos sobre o papel da arte na educação da pequena infância**: como a pedagogia da Educação Infantil encontra-se com a arte? Small Size Paper. Experiencing Art in Early Years: learning and development processes and artistic language, Bologna/Italia: Pendragon, 2009, p.103-113.

FERNANDES, Florestan. **As trocinhas do Bom Retiro**. In: Folclore e Mudança Social na cidade de São Paulo. SP.1950.

FINK, Bruce. Linguagem e alteridade. In: **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. 1995.

FINK, Bruce. A natureza do pensamento inconsciente, ou como a outra parte "pensa". In: **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. 1995.

GAITAN, Lourdes. **Sociologia da Infância**. In: Política y Sociedad, 2006, Vol. 43 Núm. 1: 9-26.

GOBBI, Marcia. **Entre a casa, a rua e a escola**: o que o menino viu? Itinerários de uma criança em São Paulo. In: Revista Teias v. 19, n. 52, 2018 (Jan./Mar.): Estudos da infância - diálogos contemporâneos.

\_\_\_\_\_. **Mundos na ponta do lápis**: desenhos de crianças pequenas ou de como estranhar o familiar quando o assunto é criação infantil. In: Linhas Críticas, Brasília, v.20, n.41, p.147-165, jan./abr. 2014.

\_\_\_\_\_. **Ver com olhos livres**: Arte e educação na primeira infância. In: FARIA, Ana Lucia G. de. (org) O coletivo infantil em creches e pré-escolas: falares e saberes. São Paulo: Cortez, 2007, p.29-54.

GRUBITS, Sonia. et al. **Semelhanças e diferenças nos desenhos de crianças indígenas brasileiras**. Avaliação Psicológica, 2012, 11(3), pp. 461-474

HARVEY, David. **Reivindicando a cidade para a luta anticapitalista**. In: Cidades Rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana. Editora Martins Fontes, 2014.

IAVELBERG, Rosa. **O ensino de arte na educação brasileira**. REVISTA USP, São Paulo, n. 100, p. 47-56, 2013-2014.

LARROSA, Jorge. **O enigma da infância**: ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: \_\_\_\_\_. Pedagogia profana: danças, piruetas e máscaras. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. Altamira, 2017.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. In: O direito à cidade.

LONGMAN, Eduardo; LONGMAN, Gabriela. **Grafite labirintos do olhar**: arte de rua em São Paulo, Nova York e Berlim. São Paulo, Bei Comunicação, 2017.

- MARTINS, José de Souza. **Regimar e seus amigos**: a criança na luta pela terra e pela vida. In: *Massacre dos Inocentes: a Criança sem Infância No Brasil*[S.l: s.n.], 1993.
- MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. In: MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos*. 2011. pp. 49-83.
- MENDONÇA, Eneida Maria Souza. **Apropriações do espaço público**: alguns conceitos. In: *ESTUDOS E PESQUISAS EM PSICOLOGIA*, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 296-306, ago. 2007.
- MIRA, Maria Helena Novaes. Utilização de técnica lúdica-situativa no diagnóstico escolar. **Arquivos Brasileiros de Psicologia Aplicada**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1-2, p. 200-206, jan./jun. 1978.
- MÜLLER, Fernanda; NUNES, Brasilmar Ferreira. **Infância e cidade**: um campo de estudo em desenvolvimento, in: *Educ. Soc.*, Campinas, v. 35, nº. 128, p. 629-996, jul.-set., 2014
- MUÑOZ, Lourdes Gaitán. **La nueva sociología de la infancia**: aportaciones de una mirada distinta. *Política y Sociedad*, 2006, Vol. 43 Núm. 1: 9-26.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. **As marcas da cidade**: a dinâmica da pixação em São Paulo. In: *Lua Nova*, São Paulo, 79: 143-162, 2010.
- SÃO PAULO. Lei Municipal Nº 16.050, DE 31 DE JULHO DE 2014.
- SAYÃO, Deborah. **Crianças: substantivo plural**. Zero-a-Seis. *Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação da Pequena Infância*. CCE/UFSC, Florianópolis/SC.
- VALVERDE, Rodrigo. **Os limites da inversão**: a heterotopia do Beco do Batman, São Paulo. In: *Goiânia*, v. 37, n. 2, p. 223-244, maio/ago. 2017.
- VIEIRA, Flaviana R.; GOZZI, Rose M. **A estética como marca da cultura**. In: MELLO, Ana Maria et al. *O dia-a-dia das creches e pré-escolas: crônicas brasileiras*. Porto Alegre/RS: Artmed, 2010, p. 101-116.
- VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. Orgs. M. Cole et al. Trad. J. Cipolla Neto. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- VIGOTSKI, L. V. A brincadeira e o seu papel no desenvolvimento psíquico da criança. **Revista Virtual de Gestão de Iniciativas Sociais**, jun./2008, p. 23-36. Disponível em: <https://isabeladominici.files.wordpress.com/2014/07/revista-educ-infant-indic-zoia.pdf>.
- Z Aidan, Larissa. *"Pichar é Humano" relembra a trajetória da lenda do pixo #DI#*. *Revista Vice*. 22/06/2016. Disponível em [https://www.vice.com/pt\\_br/article/xyq3z3/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di](https://www.vice.com/pt_br/article/xyq3z3/trajetoria-da-lenda-do-pixo-di) (último acesso 10/10/2017).

## APÊNDICE A

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Concordo em participar, como voluntário/a, da pesquisa intitulada *Infâncias em traços e espaços: criatividade, movimento e subversão em crianças e adultos*, que tem como pesquisadora responsável BEATRIZ BITU BOSS, aluna da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, orientada por MARCIA APARECIDA GOBBI, as quais podem ser contatadas pelo e-mail [beatrizboss@usp.br](mailto:beatrizboss@usp.br) ou telefone (11) 98109-2067. O presente trabalho tem por objetivos:

Refletir sobre as dinâmicas e estruturas de poder estabelecidas na cidade a partir da reflexão sobre a arte de rua e relações estabelecidas com a infância. Verificar quais são as relações estabelecidas entre crianças e intervenções visuais transgressoras – grafite, picho e pixo, no espaço público de duas regiões da cidade de São Paulo, uma em área central e a outra em área não central. Dentre essas relações, serão consideradas: a produção de elementos gráficos em espaço público pelas próprias crianças; os motivos retratados; a percepção / identificação com a obra de uma pessoa adulta; a variação dos dados levantados em área central e não central.

Minha participação consistirá em: entrevista. Compreendo que esse estudo possui finalidade de pesquisa, e que os dados obtidos serão divulgados seguindo as diretrizes éticas da pesquisa, assegurando, assim, minha privacidade. Sei que posso retirar meu consentimento quando eu quiser, e que não receberei nenhum pagamento por essa participação.

---

Nome e Assinatura

---

Local e data.

## APÊNDICE B

Tabela com relação de grafiteiros e grafiteiras: Beco do Batman

Assinatura	Nome	S	Instagram	Seguidores
Cranio Artes	Fábio de Oliveira Parnaíba	H	cranioartes	186000
~~RAFAEL SLIKS		H	rafaelsliks	102000
speto	Paulo Cesar Silva	H	speto	94600
Zeção	José Augusto Amaro Capela	H	zezao_sp	87700
MUNDANO	Thiago	H	mundano_sp	57200
Paulo	Paulo Terzi Ito	H	paulo_ito	42500
Binho Ribeiro	Fábio Luiz Santos Ribeiro	H	binho3m	40500
enivo	Marcus Vinícius Enivo	H	enivo	36100
Fabi Luize Caldas		M	_fabilu	29400
Rafael Highraff	Rafael Calazans Pierri	H	highraff	27700
NOVE	João	H	digitalorganico	27600
Rafa Mon	Rafa Monteiro	M	rafamon	22700
	Herbert Baglione	H	hbaglione	21300
fliponeandonly		H	flipon	21100
	Wagner Possati	H	artespvenida	19100
TitiFreak	Hamilton Yokota	H	titifreak	18000
	Marina Zumi	M	marinazumi	17900
bueno	Luis Bueno	H	buenocaos	17700
Veracidade	Mauro Neri	H	reveracidade	17500
Fefe Tavalera		M	fefetavalera	13500
niggaz	Alexandre Luis da Hora Silva	H	niggazbrasil	11500
	Atsuo Nakagawa	H	atsuoman	11100
BOLETA	Daniel Medeiros	H	boletabike	10900
SEBÁ TAPAJÓS		H	sebatapajos	10300
prozak	Celso Mazu	H	prozak7	8777
Polesi	Fábio Polesi	H	fabipolesi	8717
Ciro Schu	Ciro Schunemann	H	ciroschu	7794
onesto	Alex Hornest	H	onestodiesel	5517
Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	H	milotchais	4840
Ricardo Akn		H	ricardoakn	4833
ndrua	Frederico Georges de Barros Day	H	ndrua	4056
TARIK	Tarik Klein	H	tarikklein	3614
saci candido	Michael Almeida Candido	H	saci_michael	2188
dicesarlove	Cesar de Almeida	H	dicesarlove	2078
Vinicius Caps		H	originalcaps	2040
Gitahy	Celso Gitahy	H	gitahyarte	1880
yoô fulniô	Yara Fulni-ô Amaral	M	yaramaral	1787
	Andre Monteiro	H	patopatologico	1766
Michel Onguer		H	onguer	1679
XIII		H	dr_xiii	1329
		H	_7vidas	1108
DatoStudio	Dato Didishvili	H	datostudio	1103

## Infâncias em traços e espaços: criatividade, movimento e subversão em crianças e adultos

Zeca Ratu, Ciro Cozz, Delfino Infla	H	ostupys	611	
na madalena	M	madalenaif	592	
marcel.arts	Marcel de Medeiros	H	marcel.arts	546
		trapol	99	
mk_dog_art		mk_dog_art		
And Hope	Anderson Hope	H		

## APÊNDICE C

Tabela com relação de grafiteiros e grafiteiras: Favela Galeria

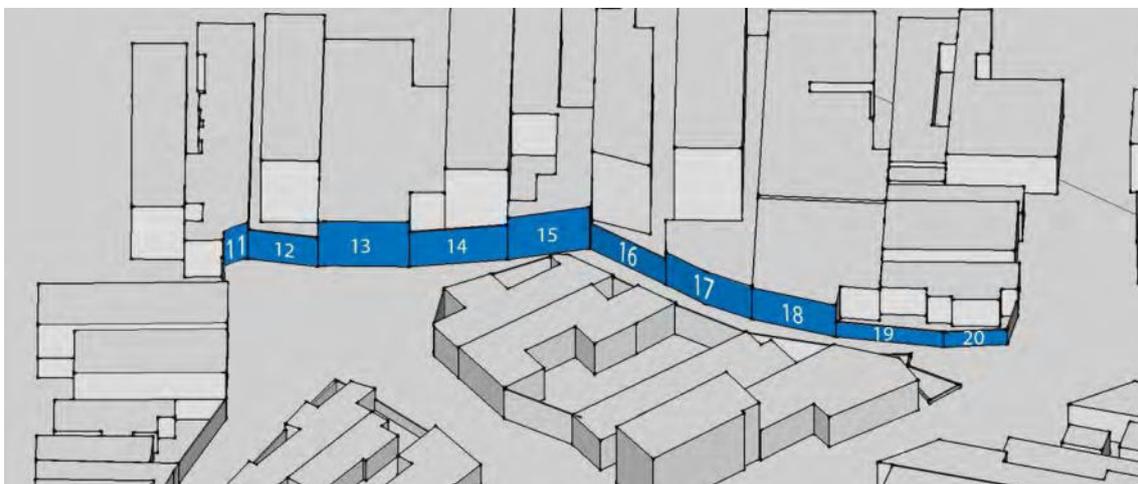
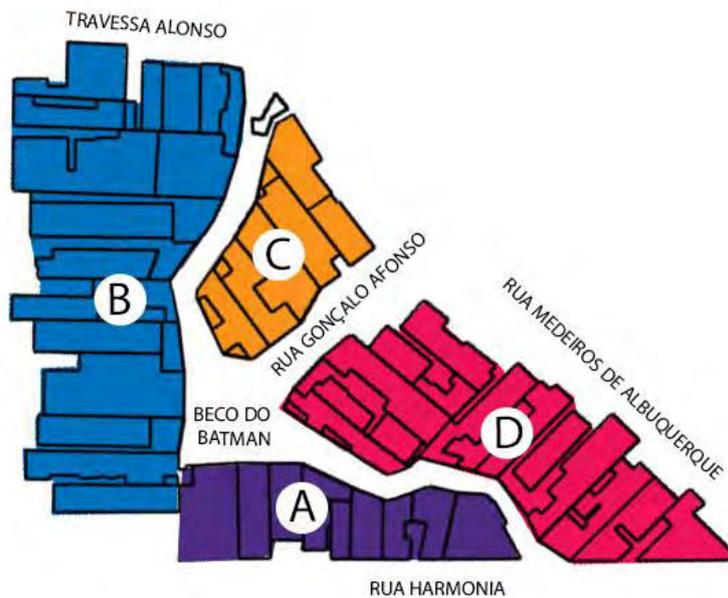
Assinatura	Nome	S	Instagram	Seguidores
	Roberto Bieto	H	bieto	202000
		H	tschelovek_graffiti	112000
~~RAFAEL SLIKS		H	rafaelsliks	102000
	Ivan Magalhães	H	magalhaes.ivan	89600
Zeção	José Augusto Amaro Capela	H	zezao_sp	87700
Senna	Alex Senna	H	alexsenna	81100
Does1		H	does_hdv	64800
ALE140		H	140ale_	59100
MUNDANO	Thiago	H	mundano_sp	57200
Paulo	Paulo Terzi Ito	H	paulo_ito	42500
enivo	Marcus Vinícius Enivo	H	enivo	36800
feik		H	feik_frasao	35300
Brunosmoky		H	brunosmoky	31100
Barbara GoyBR		M	barbaragoy	30700
CRIS RODRIGUES		H	crisrodriguesart	29500
Rafael Highraff	Rafael Calazans Pierri	H	highraff	27700
Mag Magrela		M	magmagrela	26300
HANNA LUCATELLI		M	hlucatelli	25400
OPNI		H	grupoopni	18100
	Mauro Sergio Neri da Silva	H	reveracidade	18000
		H	jaimenervo1	17500
Jorge BTS		H	jorge_bts	16500
sapiens	Camilo Thomaz	H	sapiens_questione	15800
	Marcio Reis	H	banguone	14800
Lelin Alves		H	lelln	14800
		H	carlosbobi	12200
		H	fame1tat2	11700
QNH	Marcos Borges da Fonseca Filho	H	quinhoqnh	11600
Nick Alive		H	nickaliveone	11500
		H	joks_johnes	11400
BOLETA	Daniel Medeiros	H	boletabike	10900
C r i c a M o n t e i r o		M	crica.monteiro	10400
		M	amandapankill	10100
Val BR		H	val_streetart	9845
Leo Dco BR		H	leo_dco	8988
prozak	Celso Mazu	H	prozak7	8777
		H	falgefalge	6771
		H	je77	6609
		M	simonesiss	6377
	Marcelo Ruggi Tchê	H	tcheruggi	5784
Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	H	milotchais	4840
Leon		H	leon_znlovers	4720
	Agnaldo Mirage	H	agnaldomirage	4488
BLN BIKE		M	blnbike	4423
Lady Guedes	Fernanda Guedes	M	ladyguedes	4003
B-47		H	b47sp	3719
Fabio Quil		H	fabioquill	3626

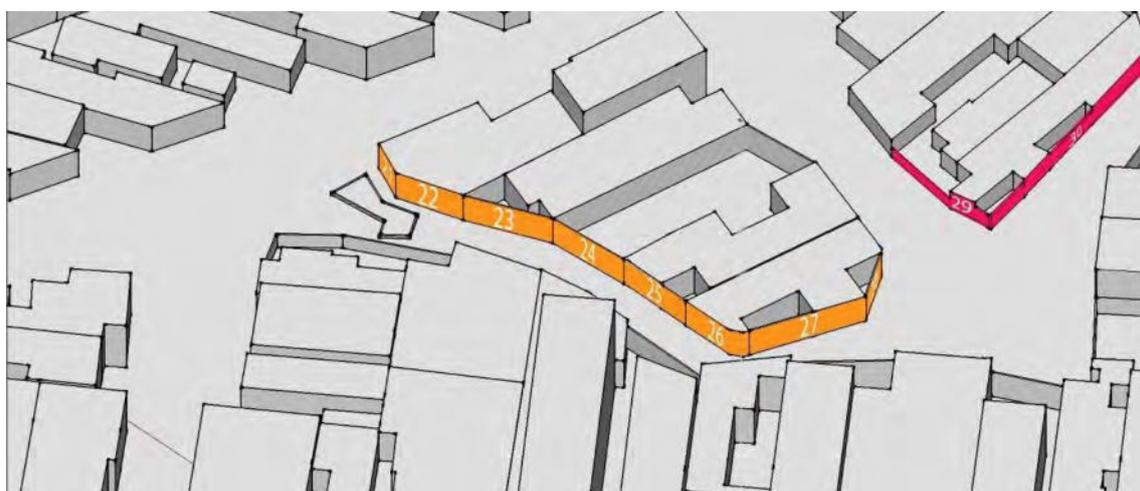
Infâncias em traços e espaços: criatividade, movimento e subversão em crianças e adultos

Fredone Fone		H	fredonefone	3249
DowntownProblems		H	arquivos.x	3167
Joks		H	nemviptk	2996
	Joao H Valer	H	joahvaler	2925
Racil43		H	racil43	2918
Alex Kaleb		H	alexkalebromano	2872
		M	nuvemv	2826
	Thassio Bertani	H	thassio_bertani	2742
Gamao Raxa Kuka		H	gamao_raxa_kuka	1818
L E L Ê P A E S		M	lelepaes	1539
Cure181		H	cure181	1532
Bone	Randal Bone	H	randalbone_	1478
Coletivo Coletores	Toni William e Flavio Camargo	H	coletivocoletores	1455
Karen Valentim KRN		M	krnarts	1417
		H	_danielnossa_	1128
inea	André Inea	H	andre_inea	1123
	Janaína Carvalho	M	duas_coletivo	998
	Caio Coité	H	coyotimonero	234
priscis				
LOWS Gang				

## APÊNDICE D

Mapas com muros Beco do Batman e relação de artistas com referência ao muro





Muro	Assinatura	Nome	Instagram
1	Rafael Highraff	Rafael Calazans Pierri	highraff
1		Herbert Baglione	hbaglione
1	BOLETA	Daniel Medeiros	boletabike
1	Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	milotchais
1	ndrua	Frederico Georges de Barros Day	ndrua
1	Fefe Tavalera		fefetavalera
2	Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	milotchais
3	Rafael Highraff	Rafael Calazans Pierri	highraff
4	Ricardo Akn		ricardoakn
4			_7vidas
5	yoô fulniô	Yara Fulni-ô Amaral	yaramaral
6	niggaz	Alexandre Luis da Hora Silva	niggazbrasil
7		Atsuo Nakagawa	atsuoman
8		Wagner Possati	artesprivida
8	saci candido	Michael Almeida Candido	saci_michael
8	XIII		dr_xiii
9	niggaz	Alexandre Luis da Hora Silva	niggazbrasil
9	Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	milotchais
10	BOLETA	Daniel Medeiros	boletabike
10	ndrua	Frederico Georges de Barros Day	ndrua
11	prozak	Celso Mazu	prozak7

12	Zeção	José Augusto Amaro Capela	zezao_sp
12	Rafael Highraff	Rafael Calazans Pierri	highraff
12	BOLETA	Daniel Medeiros	boletabike
12	Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	milotchais
13	Veracidade	Mauro Neri	reveracidade
13	BOLETA	Daniel Medeiros	boletabike
14	onesto	Alex Hornest	onestodiesel
14	And Hope	Anderson Hope	
15	ndrua	Frederico Georges de Barros Day	ndrua
16	Ciro Schu	Ciro Schunemann	ciroschu
17	ndrua	Frederico Georges de Barros Day	ndrua
17		Andre Monteiro	patopatologico
18	enivo	Marcus Vinícius Enivo	enivo
19	BOLETA	Daniel Medeiros	boletabike
21			trapo1
22			
23	Polesi	Fábio Polesi	fabiopolesi
24	bueno	Luis Bueno	buenocaos
25	Ciro Schu	Ciro Schunemann	ciroschu
26	Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	milotchais
26	BOLETA	Daniel Medeiros	boletabike
27			
28	Binho Ribeiro	Fábio Luiz Santos Ribeiro	binho3m
29	Gitahy	Celso Gitahy	gitahyarte
30	NOVE	João	digitalorganico
30		Marina Zumi	marinazumi
31	speto	Paulo Cesar Silva	speto
32	fliponeandonly		flipon
32	TitiFreak	Hamilton Yokota	titifreak
32	BOLETA	Daniel Medeiros	boletabike
33	Rafael Highraff	Rafael Calazans Pierri	highraff
34	prozak	Celso Mazu	prozak7
35	Milo Tchais	Camilo Macedo Faria Oliveira	milotchais
36	Paulo	Paulo Terzi Ito	paulo_ito

## APÊNDICE E

Tabela com o resultado do levantamento realizado no Instagram sobre publicações com as hashtags becodobatman e favelagaleria

	Dias	Período	Crianças			propaganda	outros	referência	TOTAL	Válidas
			cotidiano	crianças	modelo					
Favela Galeria	365	01/06/2018 até 31/05/2019	8	27	0	0	21	69	125	125
Beco do Batman	10	01/06/2019 até 10/06/2019	0	32	33	319	1278	123	1785	1466
Beco do Batman	365	Média	0	1168	1204,5	11643,5	46647	4489,5	65152,5	53509