



Boletim Goiano de Geografia

E-ISSN: 1984-8501

boletimgoianogeo@yahoo.com.br

Universidade Federal de Goiás

Brasil

Ramos Hospodar Felipe Valverde, Rodrigo
OS LIMITES DA INVERSÃO: A HETEROTOPIA DO BECO DO BATMAN, SÃO PAULO
Boletim Goiano de Geografia, vol. 37, núm. 2, mayo-agosto, 2017, pp. 222-243
Universidade Federal de Goiás
Goiás, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337152480005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

OS LIMITES DA INVERSÃO: A HETEROTOPIA DO BECO DO BATMAN, SÃO PAULO

THE LIMITS TO AN INVERTION: BECO DO BATMAN
(SÃO PAULO) AS AN HETEROTOPIA

LES LIMITES DE L'INVERSION: L'HETEROTOPIE
DU BECO DO BATMAN, SÃO PAULO

Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde – Universidade de São Paulo – São Paulo – São Paulo - Brasil
rvalverde@usp.br

Resumo

O Beco do Batman é uma área reconhecida mundialmente pelos grafites que tomam os muros da rua Gonçalves Afonso, na cidade de São Paulo. O seu surgimento esteve associado às mudanças no espaço urbano, sobretudo com os novos agentes e valores associados ao bairro da Vila Madalena, a partir da década de 1970. Nosso objetivo é interpretar o surgimento e os significados do Beco do Batman por intermédio da noção de heterotopia, tal qual esta foi introduzida por Foucault (2001). Acreditamos que os grafites ali encontrados não são produto de uma identidade e que, ao menos durante certo tempo, foram definidos por uma necessidade marginal que foi desenvolvida por práticas competitivas superpostas em uma mesma estrutura espacial.

Palavras-chave: Heterotopia, Beco do Batman, espaço público, grafite, São Paulo.

Abstract

The Beco do Batman is the popular name of an alley in the city of São Paulo (Gonçalves Afonso Street) that is internationally known for its graffiti. Its appearance on the 1970's is associated with changes in urban space, particularly with the new agents and values of the Vila Madalena neighborhood. My objective is to investigate the meanings of the appearance of the Batman Alley through the notion of heterotopia, as it was introduced by Foucault (2001). I believe that the graffiti exposed there are not simple products of identities, and, at least for a time, were defined by a marginal need and developed through superposed and competitive practices that occur in the same spatial structure.

Keywords: heterotopia, Beco do Batman, public space, graffiti, São Paulo.

Résumé

Le Beco do Batman est la designation populaire de la Rue Gonçalves Afonso, à la ville de São Paulo; il est reconnu dans le monde entier par ces graffiti. Son apparissement est associée à des changements dans l'espace urbain, en particulier avec les nouveaux agents et valeurs associées au quartier de la Vila Madalena à partir des années 1970. Notre objectif est d'interpréter les significations du Beco do Batman à travers de la notion d'hétérotopie introduite par Foucault. Nous pensons que ces graffiti ne sont pas produits d'une identité, mais que, au moins pour quelque temps, ont été définis par une nécessité marginale qui a été développés par des pratiques concurrentielles superposées dans la même structure spatiale.

Mot-clés: heterotopia, Beco do Batman, espace public, graffiti, São Paulo.

Introdução

No ano de 2008, a 28ª Bienal de Artes de São Paulo sofreu uma intervenção por parte de um grupo de pichadores. À época em questão, iniciou-se um debate público sobre as mudanças e a institucionalização do grafite paulistano. Liderados por Caroline Pivetta da Mota, o grupo de pichadores criticava a perda do caráter marginal do grafite e se irecionava também para alguns dos altos lugares do grafite na cidade. O Beco do Batman era um desses pontos escolhidos devido ao pioneirismo e ao vanguardismo dos grafites ali expostos.

Tomamos como objeto deste trabalho justamente esse beco, situado na rua Gonçalo Afonso, que se encontra na zona oeste da cidade de São Paulo. Na atualidade, o Beco do Batman é reconhecido como “galeria a céu aberto” do grafite paulistano (Figura 1), ganhando inclusive interesse por parte da Prefeitura de São Paulo e de mercadores de arte. Se o Beco do Batman comporta hoje uma tal valorização, seus 35 anos de história remetem a uma prática marginal e em certo sentido subversiva que ainda não foi contemplada por um estudo.



Figura 1 — Beco do Batman, como uma galeria a céu aberto

Desde o reconhecimento público do grafite como forma artística, o Beco do Batman passa a receber visitas de turistas que apreciam seus muros de modo semelhante aos quadros dos museus.

Fonte: Valverde, 2017

Este artigo é movido por uma pergunta: é possível interpretar como uma heterotopia o surgimento e o desenvolvimento do Beco do Batman? Referimo-nos à noção desenvolvida por Michel Foucault para investigar espaços marginais e conflituosos no seu cotidiano, que seriam fundados com base em uma necessidade, mas que não teriam um sentido político mais claro. Dessa necessidade marginal não ordenada, Foucault apresenta a heterotopia como uma espécie de espaço capaz de realizar inversões ou neutralizações do *status quo*, ainda que estas sejam locais e talvez temporárias. De acordo com o autor, as heterotopias seriam espaços nos quais:

nós somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual se desenrola precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos marca. [...] suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se acham designados e refletidos por eles (Foucault, 2001, p.1573-1574).

O uso desta noção de heterotopia, originalmente apresentada em um congresso para arquitetos no final da década de 1960, foi criticado, e Foucault pouco a desenvolveu em suas principais obras (há trechos que remetem ao seu debate em *As palavras e as coisas*), só permitindo a publicação da apresentação às vésperas de sua morte. Ainda que seu debate tenha gerado polêmica sobre a imprecisão da definição, a ideia teve impacto nos debates da Geografia no final do século XX. Autores como Edward Soja, David Harvey, James Duncan, Derek Gregory, Edward Relph, entre outros, reservaram aberturas em suas obras para comentar ou se apropriar do que entendiam como heterotopia (Valverde, 2007 e 2009). Para os fins deste artigo, buscamos o texto “Des espaces autres”, de Foucault (2001), como referência central ao debate, uma vez que é nele que a dimensão espacial de heterotopia é mais clara. O destaque conferido por Soja (1995) à obra de Foucault é reconhecido, mas não a essência de nossa interpretação da heterotopia e de sua conexão com o espaço público, pois o autor salienta quase que exclusivamente a superposição de tempos e espaços como base para interpretação da praça El Pueblo, em Los Angeles. Ao fazê-lo, o autor limita os possíveis desdobramentos dos demais princípios que Foucault elenca para a noção de heterotopia. Nas palavras de Soja, sobre a praça El Pueblo:

El Pueblo foi o palimpsesto urbano primordial da cidade dos anjos, preparado desde as suas origens para ser elaborado e apagado continuamente na evolução da consciência pública e da imaginação cívica. Nos termos de Foucault, parece aquele 'novo tipo de heterotopia temporal' que combina o tempo fugaz de uma pequena cidade de férias com a acumulação indefinida do tempo de um museu [...] serve simultaneamente para abolir a história e a cultura e para descobri-las renovadas em 'espaços outros' (Soja, 1995, p. 27-28).

Nossa questão central se baseia na compreensão de quando e em quais circunstâncias o Beco do Batman teria se desenvolvido como uma heterotopia. As perguntas aqui elaboradas dependem diretamente da aceitação e do entendimento de categorias desenvolvidas por Foucault.

Como questões secundárias, este artigo traz três elementos para a discussão das heterotopias para além do objeto empírico. No primeiro, se reforçam as etapas de uma heterotopia para além dos extremos da imutabilidade e da ideia de um receptáculo de comportamentos sociais. O segundo questiona os limites dos usos e interesses do espaço público por intermédio da arte urbana. Até que ponto tal movimento artístico é capaz de promover uma inversão, crítica ou denúncia em suas práticas marginais (Foucault, 2001). O terceiro traz ao debate os limites e desafios em se pensar a heterotopia em um espaço público, aberto, e, inicialmente, de livre acesso. Tentar responder a essas questões nos levaria a marcos importantes no entendimento da heterotopia dentro do conhecimento geográfico, podendo servir a outros objetos empíricos. Defendemos ainda, por último, que a heterotopia não se trata de uma metáfora imprecisa para falar de uma situação instável como alguns investigadores propuseram, mas, sim, de um espaço real e de uma configuração específica, tal qual Foucault havia sugerido.

Para operacionalizar este trabalho, procuramos registros e entrevistas concedidas por diferentes gerações de grafiteiros que tomaram os muros ou que ao menos vivenciaram o Beco do Batman nos últimos 30 anos. Entre eles, destacam-se os seguintes artistas: Rui Amaral, Titi Freak, Zito, Osgemeos, Speto, Nunca, Kobra, Zezão e Pato. De modo adicional, buscamos registros de pessoas que participaram de alguma forma do processo de transformação do bairro da Vila Madalena ao longo da década de 1970.

A transformação do bairro da Vila Madalena e a estetização da política

O surgimento do Beco do Batman, na década de 1980, deve ser interpretado como uma consequência das mudanças no bairro da Vila Madalena, que ocorreram posteriormente à instituição do regime militar no Brasil em 1964. Anteriormente a esse referencial, o bairro da Vila Madalena se situava em uma área de difícil acesso (sobretudo antes de 1950 e da expansão do centro da cidade de São Paulo), pouco valorizado pelo mercado imobiliário da cidade, com uma ambiência bucólica, de classe média baixa e sem nenhuma importância maior para a vida social de São Paulo. Até a década de 1930, o bairro da Vila Madalena, situado próximo à várzea do rio Pinheiros, compunha o cinturão agrícola da cidade e era tomado por fazendas que abasteciam os mercados locais de alimentos. Inclusive, o próprio nome do bairro foi mudado como homenagem à filha de um dos fazendeiros residentes no bairro.

O golpe militar de 1964 e o endurecimento das práticas coercitivas por parte do Estado brasileiro em 1968 tiveram consequências diretas para as formas e direitos que se observavam na cidade de São Paulo. Diversos espaços de convívio, de sociabilidade e de debate político tiveram alterados o seu funcionamento, quando não foram simplesmente fechados ou extintos. Tal prática seria, para Foucault, propriedade inerente ao Estado, quando este naturaliza a formação de um “corpo social” como consenso e não como a “materialidade do poder se exercendo” (Foucault, 1979). No contexto de um regime autoritário, seria então ainda mais claro que:

Os corpos só se tornam força útil se são ao mesmo tempo corpos produtivos e corpos dóceis. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência ou da ideologia. Ela pode muito bem ser direta, física, usar a força contra a força, agir sobre elementos materiais sem, no entanto, ser violenta. Pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror e, no entanto, continua a ser de ordem física. Isso significa que pode haver um “saber” dos corpos que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las (Foucault, 1997, p. 26).

Entre muitos outros exemplos, já fartamente documentados, observou-se a partir de 1968 uma série de intervenções do regime militar e de seus aparelhos repressivos sobre a Universidade de São Paulo (USP). O Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP) foi um

dos espaços de convívio e de mobilização social que recebeu maiores intervenções, sendo fechado em 1968 e reaberto sob intenso controle ao longo da década de 1970. Desde então, seus modelos de autogestão, que eram aplicados na década de 1960, foram proibidos e qualquer forma contestatória passou a não ser tolerada.

Esse marco da intervenção militar sobre a Universidade de São Paulo a partir de 1968 teve consequências para o bairro de Vila Madalena, devido à procura de moradia acessível nos bairros que se situavam ao redor da Cidade Universitária. Os baixos preços do aluguel, a proximidade da universidade e a ambiência do bairro se mostravam atrativos. Nesse processo, uma diversidade de alunos e professores começava a transformar a vida social do bairro. Para além de simples local de residência, a Vila Madalena começava a ser conhecida pela boemia e pelo vanguardismo de ideias no final da década de 1970. Bares, repúblicas estudantis, boates, restaurantes, ateliês, entre outros objetos espaciais, começavam a se localizar nas suas redondezas, transformando pouco a pouco a imagem do bairro e o seu valor imobiliário. De acordo com Benedito:

Quem inventou a Vila Madalena como ela é hoje foram os militares, sobretudo o Ato Institucional nº 5, porque nós morávamos no CRUSP, éramos 1.200 estudantes morando no CRUSP [...], no dia 17 [de dezembro de 1968] houve uma invasão militar para valer [...] fomos todos presos, levados para o presídio Tiradentes. De lá, quem foi saindo não tinha mais lugar para morar e era tudo gente dura. Então, precisava arrumar lugar que fosse perto da USP e que fosse barato. A Vila Madalena era um bairro muito barato na época. [...] Os estudantes foram tomando as casinhas dos coitados dos operários! [...] Virou um bairro [...] de estudantes da USP praticamente... ocupadas por uma pessoa, ou republicazinhas... Esse pessoal foi se formando e ficando por aqui (Benedito, 2016).

A necessidade da quebra do governo dos corpos (Foucault, 1979) seria então transferida de um espaço a outro, com alteração dos modos e processos pelos quais a quebra se daria. De fato, a quebra do governo dos corpos no CRUSP se daria pela liberdade de gestão autoatribuída pelos próprios usuários no período anterior ao ano de 1968. Os registros do CRUSP nos anos 1960 apontam para a realização de fóruns que deliberavam, com participação estudantil, sobre a disponibilidade dos dormitórios. Os corpos passariam a ser autogovernados no interior desse espaço, conferindo ao processo um caráter político conflitante com a

experiência dos espaços públicos da cidade de São Paulo. A transição para as repúblicas estudantis no bairro da Vila Madalena trouxe sensível alteração no conjunto de possibilidades dos novos espaços. Marcadamente, o caráter político formal de autogestão e o sentido propositivo de uma prática transformadora dos usos dos espaços de uma instituição pública como a USP deixam de ser a tônica. A passagem para a Vila Madalena era marcada por um aumento da prática repressiva e por uma dispersão dos estudantes e professores em diversos espaços fechados. Para não chamar a atenção do aparelho repressivo do Estado, inflado pelas diversas formas de resistência popular que marcaram o período de 1968 a 1973, parte do sentido crítico e transformador ganha sentido estético antes de se constituir em prática política no seu sentido institucional. A possibilidade de quebra do governo dos corpos a partir dessa transição para o bairro da Vila Madalena passa a se realizar por intermédio da boemia, das artes, de estilos de vida alternativos, do consumo de drogas, da vida noturna, do erotismo, da sociabilidade nos espaços públicos. Como revela uma moradora do bairro:

Sempre foi um lugar considerado marginal pelos mais conservadores. Garrafas quebradas, preservativos usados, oferendas para atrair o amor em sete dias, entre outros objetos meramente peculiares, sempre puderam ser encontrados ali. Mas nunca foi perigoso (Khayati, 2016).

É nesse contexto que surge o Beco do Batman, no início da década de 1980. Situado na rua Gonçalo Afonso, próximo à rua Harmonia e ao cemitério São Paulo, o Beco não apresentava nenhuma importância maior para a vida social da cidade até então. Pequenos ateliês e algumas casas noturnas se espalhavam a sua volta, mas não contavam com maior visibilidade como espaço contestatório. Porém, a copresença desse novo público e desses novos espaços no bairro transformava pouco a pouco as formas e as imagens do bairro, assim como o seu conjunto de possibilidades. A intervenção isolada de um morador sobre os seus muros, com a imagem do personagem Batman, estimulou a apropriação de outros muros do beco por parte dos frequentadores e moradores do bairro. A periodização do Beco do Batman deve então considerar a década de 1980 como seu marco principal, uma vez que é nesse período que a dispersão das energias e formas dos corpos passaria a ser reorganizada com base no sentido estético da resistência que havia sido iniciada pelos novos usos e sentidos da Vila Madalena a partir da década de 1970.

Os direitos e necessidades dos corpos: princípios para a apropriação dos espaços

Quando das primeiras apropriações dos muros do Beco do Batman, nenhuma instituição do Estado reconhecia ou mediava o processo da arte urbana. Tratavam-se, então, todas as suas formas artísticas (pichações, grafites, exposições em espaços abertos, formas circenses não regulamentadas etc.) como marginais e ilegais, para além de qualquer regularização. O simples ato da apropriação dos muros da cidade para fins de autorrepresentação, ainda que consentida pelo proprietário e com temas do cotidiano, era tomado como uma afronta direta à imagem oficial da cidade e do Estado. Por exemplo, consta no Suplemento do *Diário Oficial do Município de São Paulo*, de 4 de outubro de 1988, a recomendação do então prefeito de São Paulo, Jânio Quadros (1985-1988), sobre como o coronel Aristides Trevisan (da Assistência Militar do Gabinete da Prefeitura) deveria agir em relação aos pichadores e grafiteiros, como Juneca e Billão: “Vejamos se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor.” Portanto, não devemos confundir a recente valorização da arte urbana no contexto da cidade de São Paulo ao avaliar o período inicial do Beco do Batman. Se esse espaço se consolidou e se ampliou ao longo das décadas de 1980 e 1990, foi unicamente devido às dificuldades do monitoramento e da distribuição do aparelho repressivo, e não por uma valorização institucional da prática artística.

Boa parte dos artistas que eram reconhecidos ao longo dos anos 60 e 70 como portadores de mensagens contestatórias ou imorais diante dos códigos jurídicos do regime militar sofreu intervenções. Os suportes mais tradicionais e de maior difusão, como o cinema e a música, passaram a sofrer monitoramento contínuo e uma política sistemática de censura e encarceramento. A consequência é que muitos artistas se viram forçados a procurar proteção no exílio, com franca diminuição das possibilidades políticas presentes nas práticas artísticas. Ao final da década de 1980, notava-se certo esgotamento ou envelhecimento dos suportes artísticos tradicionais. Para além do bom gosto e do academicismo, pareciam faltar certo impacto e proximidade da representação artística em relação à vida social; a arte parecia mais vinculada à representação do que propriamente à experiência, mais presa ao outro do que ao corpo (eu), mais encontrada nos museus e galerias do que nas ruas. É nesse contexto que prolifera, no Brasil e em boa parte do Ocidente, a arte urbana, que pressupõe preencher essas lacunas.

Fala-se aqui de uma arte criada nas ruas e para as ruas, marcadas antes de tudo pela vida cotidiana, seus conflitos e suas possibilidades, que poderiam envolver técnicas, agentes e temas que não fossem encontrados nas instituições mais tradicionais e formais. As possibilidades dessas artes seria medida unicamente pela capacidade de apropriação, pela necessidade de autorrepresentação (ou performance) dos corpos, pela proximidade com a vida de todos (ainda que esta fosse constituída negativamente, pela repulsa àquela forma ou àquele tema artístico) e por uma abertura daquilo que chamamos de arte e de artista. Seja qual fosse o julgamento estético ou jurídico da obra, a arte urbana nos levaria a visitar um universo sensivelmente diferente daquele vivenciado pelas galerias, museus e academias de belas artes. Tal qual como observa Maurício Villaça:

Quando comecei, em 1978, pelo menos em São Paulo havia muita pichação política, mas a maioria era poética e foi por isso que eu tive vontade de me expressar. Como artista plástico, procurei intervir de forma visual – símbolo sem texto (Spinelli, 2010, p. 116).

A formalidade, os ritos, os temas, os personagens, as técnicas e a legitimação da arte de rua dependem de outros referenciais. Ainda que se considere a sensível transformação da arte e dos seus espaços ao longo da primeira metade do século XX, com o questionamento do elitismo, a tentativa da ampliação do público e uma discussão intensa sobre as relações entre arte e mercado, suportes artísticos, indústria cultural, cultura popular e de massa, entre outras discussões, o ambiente artístico ainda comportava certas ambições vanguardistas e institucionais que limitavam a sua acessibilidade. A partir dos anos 60, notava-se a ascensão de diversas formas artísticas que se projetavam pela rua e através da rua, refletindo novas necessidades e trazendo novas possibilidades.

No contexto da arte urbana de São Paulo, Alex Vallauri é reconhecido como um dos precursores do grafite. Suas obras traziam temas, localizações e cores incomuns na representação artística brasileira: erotismo, elementos de história em quadrinhos, sarcasmo, cotidiano, blasfêmias e representações marginais das ruas figuravam de modo informal pela cidade. Tais características eram divididas com um conjunto de outros pioneiros da arte urbana de São Paulo, como Rui Amaral, e levavam a arte urbana – e o grafite em particular – a seguir formas e princípios distintos das pichações presentes nos anos 60. Enquanto as pichações dos anos 60 comportavam mensagens que frequentemente

combinavam diretamente poesia e política, em maior consonância com os limites da arte institucionalizada e com a esfera pública, as mensagens dessa arte urbana se aproximavam do cotidiano. Para Spinelli: “Alex Vallauri foi um artista de múltiplos recursos, para quem a intervenção no espaço público era uma forma de ação política calcada no humor e na poesia, no desafio anárquico à autoridade e à elitização da arte” (Spinelli, 2010, p.5).

O ambiente político da segunda metade da década de 1970 parecia conduzir a certa limitação das formas artísticas. O exílio ou assassinato de lideranças políticas de oposição ao regime militar, o cerceamento ao direito de livre manifestação e a censura dos meios de comunicação diminuía de modo severo todas as formas discursivas. O governo dos corpos tomava, no contexto brasileiro, a sua forma mais ampliada e ambiciosa. Em meados da década de 1970, quando da popularização do grafite, qualquer mensagem diretamente política sofria controle. Talvez esse contexto tenha estimulado certo grau de autocensura: os cerceamentos da publicidade derivariam então na procura de pequenas formas de representação subversivas, malvistas e combatidas pelos aparelhos do Estado, mas avaliadas como de pequena repercussão institucional. A arte (e não apenas o grafite) deixava de se ver como revolucionária e passava a ser outra no reconhecimento de necessidades pessoais e grupais, de gênero, de identidade e de símbolos que não eram propagados até então. A própria relativa abertura a produtos culturais estrangeiros poderia ser usada para o fortalecimento de micropoderes e para o saciamento de necessidades não resolvidas pela moralidade e pela política dominantes.

O Beco do Batman foi desenvolvido nesse contexto. As representações do Batman, pernas de mulheres em salto alto (Alex Vallauri), cabeças e alienígenas (John Howard), entre outras, não apresentavam uma mensagem institucional direta, mas alcançavam formas possíveis e contestatórias de ação sobre a cidade em um ambiente repressivo. A política praticada ia então além dos partidos, das câmaras e do domínio e da expressão clara de uma ideologia. A estética era elevada a uma mensagem política pela constituição de um discurso em tempos de mensagem única. A simples livre apropriação não consentida em muros da cidade já era um ato subversivo e provocativo. A retomada da arte urbana como um “diálogo com a cidade” (Amaral, 2016) ultrapassava as mediações e controles realizados pelo Estado (Figura 2).



Figura 2 – Grafite e olhar a cidade

O convite a “ver a cidade” para além dos padrões do bom gosto, do elitismo e do formalismo artístico dos museus se mistura à busca da “veracidade”, ou seja, da busca da verdade no espaço urbano.

Fonte: Valverde, 2017

As rupturas observadas em relação à mediação do Estado eram acompanhadas de conflitos internos entre os próprios grafiteiros que se fizeram presentes no Beco do Batman. Não havia uma única identidade ou uma origem comum e tampouco uma única classe que tivesse hegemonia sobre os seus muros. Tampouco havia uma única técnica ou um manifesto que orientasse todos os grafites em uma mesma direção – não havia controle temático mais elaborado do que podia ou do que não podia ser representado. Com isso, a gestão da apropriação dos muros se caracterizava por conflitos e difíceis negociações informais, nos quais o que estava em jogo era simultaneamente o espaço de autorrepresentação (ou performance) e a mutação das formas estéticas presentes no beco.

O vocabulário usado pelos grafiteiros do Beco do Batman reflete a gestão difícil e conflituosa dos seus muros: “detonar” significa se apropriar de muros ainda não tomados pelo grafite, cada vez mais raros na área

do entorno do beco, em uma competição pela “conquista da cidade”; “atropelar” reflete o ato de substituir o grafite de outros artistas sem consultá-los, em um ato agressivo; e “perguntar” traduz uma abordagem ao artista que atualmente ocupa parte dos muros, indagando-o sobre a possibilidade de se apropriar dessa parte do espaço de representação. O grafite não foi desenvolvido como forma artística perene devido a sua marginalidade, e o Beco do Batman não era pensado pelos seus artistas como uma série de “quadros”, fixos e justapostos. Porém, o processo de sucessão de suas representações alterna momentos e personagens de “detonações”, “atropelos” e perguntas (Amaral, 2016).

As “fases” observadas no Beco do Batman se refletiam nas negociações conflituosas entre diferentes gerações de artistas. As falas a que tivemos acesso entre diferentes artistas (Amaral, Pato etc.) traduzem ao mesmo tempo reconhecimento, legitimidade, rivalidade, ressentimento, críticas, entre outros julgamentos possíveis de registro. De acordo com o grafiteiro Pato: “é um espaço consagrado [...]. Existe uma disputa muito grande ali pelo espaço [...] a gente costuma dizer que ali os muros têm dono [...] normalmente os donos dos muros vêm e refazem – que não são os donos das casas” (Pato, 2016). Tal qual se observava no contexto da heterotopia de Foucault, não havia uma completa dominância ou estabilidade que permitisse a consolidação do Beco do Batman como uma coleção, ou obra perpétua de um pequeno grupo de artistas que fosse hegemônico sobre o espaço de performance. Ainda que alguns grafiteiros, pela senioridade ou pelas relações já estabelecidas com os proprietários dos imóveis, tivessem condições privilegiadas para a reprodução de sua obra dentro do beco, os “atropelos” e a chegada de novos artistas forçavam mudanças na composição de grafites. A posse formal ou informal dos muros não garantia a estabilidade no Beco do Batman ao longo das décadas de 1980 e 1990.

O crescimento do grafite no beco e o surgimento de novas gerações de artistas vieram acompanhados de um lento processo de expansão para outras partes do bairro e de São Paulo. Proprietários de restaurantes, casas noturnas, residências, entre outros, começavam a procurar os grafiteiros para ceder voluntariamente os seus muros para esses artistas. Aos poucos, o bairro da Vila Madalena começa a ser conhecido também pela onipresença do grafite, realizado com ou sem consentimento dos proprietários. Sobre esse assunto, Rui Amaral pondera que, ao contrário de

outros bairros da cidade de São Paulo, o grafite na Vila Madalena começa a ser tolerado, pensado como parte da paisagem urbana:

A quantidade de gente muda. Nos anos 80, a gente pintava a casa de alguém e a polícia aparecia e prendia, ou pintava com autorização e a pessoa gostava. [...] O que mudou é que aumentou, né? Você fazer um desenho na Vila Madalena ultimamente [...] dificilmente alguém vai te parar, abordar, policial, porque você está fazendo sem autorização. Se for aqui na Lapa, em Brasilândia, isso vai acontecer (Amaral, 2016).

Isso significa que os princípios marginais ou informais de apropriação dos espaços nas redondezas do Beco do Batman se alteraram no final do século XX. Pela tolerância e pelo valor atribuído ao grafite do Beco do Batman, vimos emergir novas práticas de governo que ainda não foram generalizadas para o restante da cidade.

Uma heterotopia em um espaço aberto?

No texto original de Foucault, observam-se usos e sentidos ambíguos e imprecisos para a noção de heterotopia. Entre os diferentes exemplos evocados por Foucault, seriam encontrados bibliotecas, bordéis, feiras, cemitérios, prisões, hospitais psiquiátricos. Alguns dos exemplos sugerem uma abordagem concreta e detalhada para aquilo que Foucault nomeia como heterotopia, enquanto outros exemplos tratam da capacidade de “inverter, suspender e denunciar” da heterotopia como própria de uma dimensão estética e simbólica, como uma metáfora de uma espacialidade. Em certos casos, Foucault fala de um espaço aberto; em outros, de espaços fechados (Valverde, 2007). A amplitude dos casos tem gerado polêmica entre aqueles que se apropriam do debate de Foucault a partir da década de 1990, sem maiores consensos. Para viabilizar o estudo, se faz necessário recuperar os princípios para o estudo de heterotopias e debatê-los aqui. Alguns desses princípios são introdutórios e de menor relevância para o estudo do Beco do Batman e de suas características. Por exemplo, observar que as heterotopias são produtos de um certo tempo e espaço e que apresentam uma certa durabilidade não nos informa sobre nada particularmente diferente de qualquer outro fenômeno social. Nos limitaremos àqueles princípios que caracterizam uma diferença no poder explicativo da noção de heterotopia.

O primeiro entre os princípios de heterotopia previstos por Foucault seria derivado de um sistema de aberturas e fechamentos desse tipo de espaço que fosse operado para além de uma instituição pública e fora de um objetivo econômico claramente planejado por um agente privado. Por abertura e fechamento, Foucault entendia a limitação do acesso, seja esta realizada por uma limitação física (portas, barreiras, cancelas, muros, seguranças, distâncias etc.), seja por uma limitação imaterial (câmeras, símbolos que afastassem as pessoas, bandeiras, identidades, entre outras). Tal prática social malvista, marginal ou imoral dentro de uma sociedade só teria lugar em uma área dissociada. Essa área deveria ser pouco valorizada socialmente, de modo que a prática social marginal pudesse ali se localizar sem gerar imediata reação por parte das instituições. As aberturas e fechamentos dessa heterotopia garantiriam acesso aos interessados em sua marginalidade, ao mesmo tempo em que exerceriam um constrangimento ao menos momentâneo e imaterial para os demais (Foucault, 2001; Valverde, 2007).

No que se refere ao Beco do Batman e àqueles que historicamente o construíram, as aberturas e fechamentos, afastamentos e proximidades poderiam ser observados por diferentes perspectivas. Como vimos, anteriormente à década de 1970, o bairro da Vila Madalena se mostrava pouco valorizado pelo mercado imobiliário e sem maior relevância para a vida social na cidade. As ruas estreitas, irregulares e labirínticas configuravam, apenas por sua materialidade, uma certa estrutura de controle do acesso. Com relativa facilidade, era possível que um dos acompanhantes dos grafiteiros pudesse observar os movimentos de agentes do Estado nas ruas Harmonia e Medeiros de Albuquerque e informar os artistas antes do ato repressivo. A presença de pessoas em uma área pouco frequentada, mal iluminada e periférica também poderia estabelecer um controle imaterial sobre os acessos à rua Gonçalo Afonso.

O segundo princípio investigado por Foucault que destacamos para este artigo seria a quebra de certas relações binárias, marcadamente entre o público e o privado. De fato, a heterotopia destacaria a ascensão de uma necessidade considerada marginal para um espaço que ou seria marcado como uma rua e teria um estatuto jurídico de público, ou então seria um espaço fechado, de posse privada (Foucault, 2001; Valverde, 2007). Nas palavras do autor:

[...] eu acredito que a inquietude de hoje concerne fundamentalmente ao espaço [...] o espaço contemporâneo não está ainda inteiramente ‘dessacralizado’[...]. E talvez nossas vidas ainda estejam comandadas por um certo número de oposições que não podemos tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atingir: oposições que nós admitimos como dadas, por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho [...] (Foucault, 2001, p. 1.573).

O apelo à “quebra da relação binária” entre um espaço (ou esfera) público e um espaço (ou esfera) privado seria uma consequência de a necessidade que gera a heterotopia ser originária e ter desdobramentos para a vida social, ainda que fosse marginal (Figura 3). Já destacamos em outras ocasiões que a própria definição do que separa o espaço público (político por definição) e o espaço privado (domínio da intimidade) e de suas relações frequentemente relega a segundo plano uma discussão pertencente à esfera social, na qual se insere a heterotopia. Sua realização não é institucional nem diretamente política para ser inserida em um domínio público e tampouco é apenas fruto de um domínio íntimo e identitário, que poderia ser reduzido a um limite privado. É nas zonas que separam a oposição entre público e privado que se construiriam então as heterotopias de Foucault (Valverde, 2007).



Figura 3 – Público, social, privado: grafites, pichações e muro pintado por morador

À direita, o muro recentemente pintado de cinza pelo morador João Batista da Silva, que encobriu grafite de Binho Ribeiro. O ato gerou polêmica, uma vez que hoje o grafite no Beco do Batman é visto como matéria pública, ainda que os serviços de patrimônio não tenham incluído o muro em uma de suas políticas de proteção. Apesar de o muro ser privado, o morador foi criticado tanto presencialmente quanto pelos meios de comunicação e nas redes sociais. Em sua defesa, o morador argumentou que a vida social que se desenvolve em torno do muro é demasiadamente incômoda, com danos a sua propriedade, violação da lei do silêncio e invasão da sua casa.

Fonte: Valverde, 2017

As apropriações das ruas e dos muros do Beco do Batman nos levam para domínios que ultrapassam as definições mais simples de espaço público e de espaço privado. Os grafites e as negociações feitas por seus artistas pelo espaço de representação não são códigos de usos e direitos previstos nas leis municipais nem na Constituição Federal do Brasil. Aquilo que norteia os usos são costumes entre aqueles que frequentavam e que viviam no Beco do Batman. Os títulos de propriedade também não se mostravam suficientes para impedir a reprodução do grafite em suas áreas. Pela difusão e pela ampliação sucessiva do grafite nas suas redondezas, os proprietários de imóveis se viram obrigados a negociar com os artistas fora dos limites institucionais. Mesmo os muros e grafites estavam sujeitos a “atropelos” que alterariam as formas visíveis no Beco do Batman. Poderíamos ainda destacar que não havia controle de temas ou estilos no Beco do Batman, o que evitaria uma explicação polarizada entre as esferas pública e privada. Isso significa que a publicidade e a intimidade estariam nesse contexto sujeitas e talvez subordinadas aos limites da vida social e dos seus códigos. A heterotopia do Beco do Batman nos permitiria antever momentos em que o espaço estaria claramente marcado, gerido e simbolizado por elementos derivados da esfera social.

Um terceiro princípio da noção de heterotopia de Foucault remete a um espaço no qual se acumulam tempos e agentes diferentes. Isso significaria que uma heterotopia não poderia ser explicada como um fenômeno derivado de uma classe social e de uma única base identitária. Não seria então um grupo social homogêneo, de uma mesma faixa etária, de renda, grupo étnico, fé religiosa e ofício comum que permitiria o seu surgimento. Do contrário, a heterotopia não se construiria de forma tão conflituosa, traria uma mensagem mais clara e direta e ganharia sentidos políticos e institucionais mais rapidamente. Parte do que define o seu caráter marginal se encontraria justamente na dificuldade de seu enquadramento, controle e funcionalização. Seus participantes teriam diferentes origens, graus de escolaridade, identidades; isso se projetaria

em usos e comportamentos nuançados, ainda que mobilizados por uma necessidade comum.

Figura 4 – Diversidade dos grafites no Beco do Batman (cores, formas, temas, escalas)



Os grafites não compõem uma unidade, tendo em vista as diferentes escalas, técnicas e temas. Há mistura de representações do homem e do seu corpo à direita e uma representação planetária ao centro; o pássaro evoca a natureza e a harmonia, enquanto o rosto em seguida comporta sentimentos humanos conflitivos.

Fonte: Valverde, 2017

As diferentes gerações de grafiteiros do Beco do Batman vêm de partes diferentes da cidade de São Paulo ou de sua região metropolitana. Alguns dos artistas estavam associados diretamente às famílias constituídas pelos alunos saídos do CRUSP durante a crise de 1968. Outros foram atraídos pelo ambiente boêmio, jovem e contestatário que se instalou ao longo da década de 1970. As classes sociais de origem eram distintas, assim como os interesses e usos do grafite que se realizavam. As técnicas artísticas dominadas, os tipos de fontes utilizadas, a inspiração para os grafites, tudo apontava desde o início para a diversidade de agentes que se manifestavam no Beco do Batman (Figura 4). Por exemplo, Yara Amaral, grafiteira de uma geração mais recentemente criada na Vila Madalena,

teve uma formação técnica institucional para o desenvolvimento dos seus grafites. Segundo a artista: “Cresci vendo o grafite da Vila Madalena, na primeira geração principalmente [...]. Eu fui começar a pintar em 2003, na verdade, em um projeto aqui da Vila Madalena mesmo, que é o projeto aprendiz, que é uma ONG [...], e, na época tinha curso de grafite” (Amaral, 2016b). Por derivação, os tempos relativos a esses agentes se mostravam igualmente diversos. Dependiam de relações profissionais, compromissos variados, diferentes lugares de residência e de tempos variados para concluir a sua representação artística. A necessidade de performance artística no Beco do Batman não significava então igualdade de oportunidades nem inexistência de processos de exclusão entre grafiteiros.

Os últimos princípios de heterotopia apresentados por Foucault teriam sido o da competição e o da superposição que marcaria os seus limites. Houvesse uma identidade mais clara entre os seus agentes, ou uma hierarquia baseada em uma finalidade que se expressasse espacialmente, não poderíamos configurar os sentidos que Foucault atribuía a essa noção. Parte daquilo que caracteriza a heterotopia é derivado da reunião de tempos, identidades, perfis e classes em um mesmo espaço por intermédio de uma necessidade ainda não institucionalizada e que não tenha sido, seja por qual razão for, reduzida a uma ordem predefinida. Falamos então de um caráter em formação, ainda processual, para o entendimento de uma heterotopia. A heterotopia seria anterior aos “consensos” que determinariam o funcionamento econômico e político formal. Desse modo, uma heterotopia seria marcada por camadas superpostas e exibiria diferentes arranjos internos que competiriam entre si. Importante ressaltar que a heterotopia não seria um receptáculo, uma estrutura espacial inerte. Pelo contrário, a espacialidade de uma heterotopia não dependeria da estabilidade e quicá da imobilidade que as formas mais tradicionais do conhecimento geográfico pareciam cobrar. A necessidade que mobilizaria a heterotopia dependeria de sentidos, valores, formas e (dis)funções atribuídas ao espaço. Do contrário, ela simplesmente não seria possível (Foucault, 2001; Soja, 1995; Valverde, 2007). É nesse mesmo sentido que Soja apresenta a variabilidade da praça El Pueblo:

[...] El Pueblo de Nossa Senhora da Reina de Los Angeles, o local de nascimento da metrópole regional e agora um parque histórico, monumento estadual e Meca turística. [...] Há muitas histórias e

heterotopologias a serem compreendidas em El Pueblo, pois a praça está tão profunda e enganadoramente carregada de sentido político e cultural quanto qualquer outra localidade da região (Soja, 1995, p. 26)

O Beco do Batman reflete os princípios da superposição e da competição. Dependendo da geração dos artistas, da origem espacial, do grau de escolaridade e da concepção artística, entre outros fatores, definiam-se práticas competitivas pelo espaço de representação. O próprio contínuo recobrimento dos grafites apresentados nos muros já configuraria registro importante das superposições que também se exprimiriam simbolicamente.

Considerações finais: os limites da inversão

A partir de meados dos anos 1990, o Beco do Batman passa a ser reconhecido como portador de cultura legítima e associado a uma certa forma artística característica da cidade de São Paulo. Diferentes formas de arte urbana ganham visibilidade e reduzem o seu sentido marginal, em um movimento de institucionalização. Tal reconhecimento envolve a participação de diferentes instituições, públicas e privadas: as galerias e ateliês de arte, as diversas escalas de poder público (sobretudo o poder municipal), ONGs, jornais etc. O Beco do Batman passa a ser representado como um alto lugar da cultura paulistana, em franca oposição ao sentido marginal que tinha até então.

A prefeitura da cidade de São Paulo começa a abordar o Beco do Batman como parte dos seus itinerários de turismo urbano a partir dos anos 2000. O sítio eletrônico da prefeitura abre espaço para uma apresentação do beco, de sua importância para o entendimento de uma cidade jovem e moderna e ainda para uma sugestão sobre como conhecê-lo. De acordo com o sítio da prefeitura, deveríamos conhecê-lo a pé ou de bicicleta, voltar diversas vezes para avaliar a sucessão de obras, pensá-lo e imaginá-lo tomando como referência estilos artísticos ou movimentos como o cubismo e o psicodelismo, consumir nas lojas, restaurantes e ateliês que se encontrariam a sua volta (Prefeitura de São Paulo, 2016). O seu sentido político desaparece nesse registro institucional, tanto no que se refere a sua história quanto no que tange à competição e à negociação dos seus espaços de representação artística (Figura 5). O beco é reduzido a sua dimensão artística e às consequências econômicas que poderia trazer para a cidade de São Paulo.



Figura 5 – Varrendo o lixo para debaixo do tapete (Paulo Ito, 2016)

Grafite de Paulo Ito apresenta homem engravatado que varre sujeira para debaixo do tapete, em crítica social que parece cada vez mais ser a exceção entre os grafites dispostos no Beco do Batman.

Fonte: Valverde, 2017

A expressão “galeria a céu aberto” ganha então maior frequência quando se faz apelo ao Beco do Batman. De um lugar de subversão, sarcasmo, marginalidade, erotismo e performance, o Beco do Batman ganha valor institucional, de convivência, de identidade e também valor econômico. O beco se torna lugar de sociabilidade e de identidade, frequentado por jovens que não necessariamente mantêm quaisquer laços ou interesses na atividade do grafite ou nas práticas que marcaram o surgimento dessa localidade. Com o aval do poder público, eventos começaram a ser marcados nas ruas tortuosas do beco: blocos de carnaval, festas, feiras fazem parte da agenda cultural da cidade. Seus acontecimentos contam com agentes e equipamentos do poder público, tais como banheiros químicos, fechamento do tráfego, presença policial, cobertura jornalística etc.

De modo cada vez mais claro, é possível perceber a incorporação mercadológica do grafite e dos artistas que conseguem ganhar visibilidade

no Beco do Batman. As obras representadas em seus muros ganham reputação e difusão, uma vez que a cidade de São Paulo é hoje amplamente reconhecida como um dos principais polos da arte urbana mundial. Seus artistas passam a ser contratados para realizar suas obras em diversas cidades do mundo, ou expor reproduções dos seus trabalhos em galerias de todo o mundo. Abrem-se ainda cursos ou oficinas de grafite, que permitem a reprodução institucional da técnica artística. Toda uma nova geração de grafiteiros é lançada sobre esse novo mercado formal.

Tal valorização do grafite em particular e da arte urbana paulistana no geral pode ser reconhecida como novas abordagens urbanísticas do Estado, nas quais se notam a ausência de um planejamento mais ambicioso e a redução de um sentido estético mais claro e homogêneo para a cidade. Em ambos os casos, refletem o endividamento das diversas escalas do Estado e a desconstrução pública das identidades mediadas pelo Estado e julgadas como redutoras da diversidade. A partir das duas últimas décadas do século XX, a renovação urbanística e estética dos espaços urbanos passa a ser conduzida preferencialmente por diferentes agentes privados.

Nesse contexto, é possível afirmar que, quando desse processo de institucionalização, que não é válido para a cidade toda, mas apenas para um pequeno conjunto de localidades, o Beco do Batman parece passar pelo fim da heterotopia que marcou o seu período inicial. De fato, o antigo espaço de competição marginal, superposição de agentes e de disputas pelos muros parece ser substituído por outro sentido. Foucault já havia nos advertido que as heterotopias existem em uma certa combinação entre tempo e espaço e que podem mudar ou desaparecer. Tais mudanças nos informam que os contatos entre as práticas de governos dos corpos e as necessidades geram alterações das regras e hábitos de regulação do comportamento social. Nesse processo, os espaços ganham novos sentidos, para além da visão estática, monoprocessual e unívoca do espaço.

Referências

AMARAL, R. Rui Amaral. Viva Madalena, Jornalismo 360°. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IH0ZDElPPBU>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

AMARAL, Y. Yara Amaral. Viva Madalena, Jornalismo 360°. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eZx9wjbdoDQ>>. Acesso em: 6 mar. 2016b.

BENEDITO, M. Mouzar Benedito. Viva Madalena, Jornalismo 360°. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rhgTReLaulo>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

FOUCAULT, M. Des espaces autres. In: *Dits e écrits*: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001, tome 2. p.1571-1581.

_____. *Vigiar e punir* – história da violência nas prisões. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

KHAYATI, S.V. Pare: Beco do Batman. Disponível em: <<https://prografico.wordpress.com/2015/08/18/pare-beco-do-batman/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

PATO. O grafiteiro Pato fala sobre o Beco do Batman. Arte Fora do Museu. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HGij-E5IRaE>>. Acesso em: 26 fev. 2016.

PIZA, D. Grafites paulistanos. *O Estado de São Paulo*. 2 nov. 2008. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,grafites-paulistanos,271073>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Beco do Batman. Disponível em: <http://www.cidadedesao paulo.com/sp/br/o-que-visitar/atrativos/pontos-turisticos/3924-beco-do-batman> . Acesso em: 1 mar. 2016.

SOJA, E. Heterotopologies: a remembrance of other spaces in the citadel of L.A. In: WATSON, S.; GIBSON, K. (Ed.). *Postmodern cities and spaces*. Oxford: Ed. Blackwell, 1995. p. 13-34.

SPINELLI, J. *Alex Vallauri Graffiti* – fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: Bei, 2010. 240 p.

VALVERDE, R. R. H. F. Sobre espaço público e heterotopia. *Geosul* (UFSC), Florianópolis, v. 24, n. 48, p. 7-26, jul. 2009.

_____. *A transformação da noção de espaço público*: a tendência à heterotopia no Largo da Carioca. 2007. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde - Graduado em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), com mestrado em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003) e doutorado em Geografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Atualmente é professor doutor da Universidade de São Paulo e pesquisador associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebido para publicação em 23 de fevereiro de 2017

Aceito para publicação em 27 de abril de 2017