



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ana Beatriz Soares Cascardo

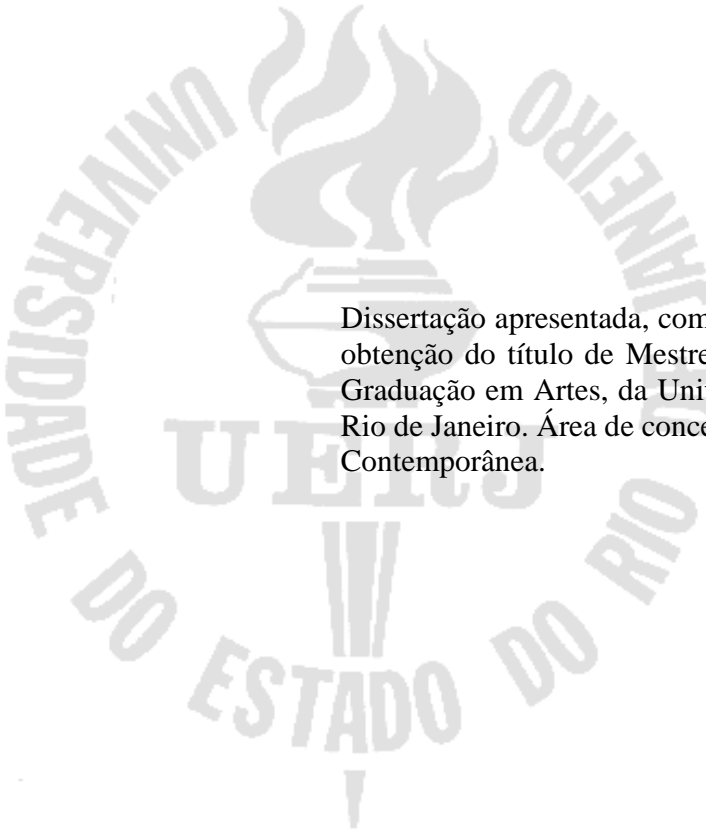
**Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a
serviço da “arte”**

Rio de Janeiro

2010

Ana Beatriz Soares Cascardo

**Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a serviço da
“arte”**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C336 Cascardo, Ana Beatriz Soares.
Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a serviço da “arte” / Ana Beatriz Soares Cascardo. – 2010. 91 f. : il.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Grafite – Brasil – Teses. 2. Arte de rua – Brasil – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. I. Ferreira, Luiz . II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.067.26

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Ana Beatriz Soares Cascardo

**Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a serviço da
“arte”**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em: 25 de março de 2010.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luis Felipe Ferreira (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Profª. Dra. Lígia Maria de Souza Dabul
Departamento de Sociologia da UFF

Prof. Dr. Roberto Conduru
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

**Para Maria Odete Soares, a primeira
orientadora da minha vida.
Minha eterna gratidão,**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe que me dá suporte e apoio por todas as etapas da minha vida.

Aos amigos Rafael Fonseca e Priscilla Arigoni pelas orientações teóricas e suporte emocional desde a seleção para o mestrado.

À amiga Caroline Lodi que sempre procurou me ceder materiais de estudo e mediou meu acesso a campo.

À amiga Anna Carolina Donato que mesmo sendo de outra área reuniu diversas fontes que encontrava a respeito do tema que pesquisei.

Aos meus amigos de mestrado, Carla Herman, Tadeu Mourão e Mônica Linhares, pela amizade e apoio em momentos de aflição acadêmica.

À amiga Nathalia Chiappani que sempre faz com carinho os meus resumos em língua estrangeira.

Ao amigo Jorge Santos pelas boas conversas na secretaria do PPG-Artes.

Ao professor e orientador Luiz Felipe Ferreira, que apoiou minhas idéias, esteve sempre disponível e me ofereceu sua perspicácia teórica, sem a qual este trabalho não seria possível.

Ao professor Roberto Conduru e Lygia Dabul, por terem lido e avaliado minha qualificação com cuidado e competência, direcionando vários aspectos que agora fazem parte desta dissertação.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro pelos recursos financeiros oferecidos em visita a campo.

A Deus que me proporcionou esta jornada.

RESUMO

CASCARDO, Ana Beatriz. *Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a serviço da “arte”*. 2010. 91 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A pesquisa analisa os discursos construídos em torno da manifestação cultural conhecida como grafite, abordando os conceitos flutuantes sobre o que seria grafite e o seu papel no mundo da arte. O grafite é abordado como uma manifestação cultural urbana, típica das grandes metrópoles contemporâneas, destacando-se seu caráter popular, que surge e se desenvolve a partir do cotidiano das pessoas no meio social. Foram enumerados e analisados os recursos utilizados para a construção ideológica do grafite como arte e como se dá esta relação, que ocorre de maneira negociada.

Palavras-chaves: Grafite. Graffiti. Arte popular. Cultura popular. Pichação.

ABSTRACT

This research is focused on the ideas concerning the cultural manifestation known in Brazil as grafite and on the identification of a great range of different concepts regarding the meaning of graffiti and its role in the art world. We see the grafite as an urban and cultural manifestation, characteristic of the contemporary big cities and we captured its popular nature, which emerges and develops in the everyday practices. We listed and analyzed the resources used for the ideological construction of the graffiti as a form of art and how this relation is constructed.

Keywords: Graffiti. Grafite. Popular art. Popular culture.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	12
1	GRAFITE URBANO CONTEMPORÂNEO.....	13
2	... E O SISTEMA ARTÍSTICO ABSORVE O GRAFITE.....	39
3	DOS RECURSOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO: O GRAFITE PALATÁVEL.....	56
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
	REFERÊNCIAS	88

“Pagar por sopa ...”

São cinco da manhã. O sujeito abre os olhos como que querendo fechá-los novamente. Acorda e não acorda, mas tem de estar de pé impreterivelmente às cinco e cinco. Consegue retornar às suas saudáveis faculdades mentais depois de uma ducha de água extremamente gelada e mesmo que a desejasse quente nada obteria, pois em sua casa não há gás encanado e a conta de luz fica exorbitante com o constante uso do chuveiro elétrico.

A sua sopa matinal é sagrada, pois ele acredita que além do custo ser baixo suas vitaminas serão mais bem absorvidas se ingeridas em jejum conforme ouviu na televisão. Pega suas ferramentas e ganha a rua, com o tempo cronometrado para chegar ao trabalho. Anda, anda, anda, tendo por companhia as paredes cinzas da cidade que parecem refletir o estado momentâneo de suas idéias. Durante todo o trajeto de duas horas em que pega dois ônibus e um trem só consegue pensar em chegar a seu destino na hora prevista. Quando cochila no ônibus já sabe que logo irá acordar para fazer a baldeação.

Chegando a empresa ele passa no mínimo nove de suas vinte e quatro horas neste ambiente. Somando às duas horas de locomoção na ida e as próximas duas horas e meia na volta (pois não se pode deixar de contar com o trânsito na hora do rush), lhe restam treze horas e meia, não se esquecendo das oito horas recomendáveis de sono o cara detém duas horas e meia livres do seu dia.

Não havia nada em que reparasse em seu trajeto diário, com a exceção de alguns outdoors que anunciavam produtos que ele não teria dinheiro para pagar ou tempo para usufruir.

Este tipo de coisa acontecia com ele no mínimo cinco dias por semana, quando em uma terça-feira qualquer, de um mês que faz questão de esquecer, chegou em casa e encontrou a seguinte frase em letras pretas garrafais estampadas no muro que acabara de reformar: **MODOX É O CARA !!!**

Poucas horas antes, um rapaz franzino de capuz e tênis fingia andar despreocupado, mas aproveitou a ausência de olhares e sacou seu *spray* escrevendo a frase que espantou o dono da casa pouco tempo depois.

O sujeito olhou para seu muro e ficou perplexo, começou a imaginar se aquela frase sempre esteve ali, mas depois teve a certeza de que não. Começou a cogitar quem seria o autor de tais palavras: o filho da vizinha, o padeiro da esquina, quem sabe até mesmo o carteiro. Ficou revoltado olhando e pensando, afinal quem seria este tal de Modox e porque resolveu pintar

justamente a sua parede? Devido ao cansaço achou melhor resolver o assunto no final de semana, pois haveria tempo suficiente para que pudesse pintar a entrada de sua moradia novamente.

O eterno ir e vir de seu lar ao trabalho ganhara um novo observador, o próprio transeunte. O cara percebeu que em todo seu caminho havia frases e até desenhos nas paredes. Já não sabia se a cidade tinha sido tomada de sobressalto por estas intervenções ou se ele é que nunca antes havia reparado nelas.

Quando retornou a sua casa constatou algo que não havia imaginado, a cena que para ele seria lembrada para sempre como caótica o deixou estupefato. Em seu muro não habitava apenas MODOX, nele também estava ESPETO 2009, FURACÃO DO MACACO, BAFO DA RUA DE BAIXO, BARATO DA BAIXADA e muitos outros que não pôde identificar.

“Construir um forte...”

O cidadão resolveu seguir o que havia programado, pintou seu muro durante todo o sábado, fez um churrasco no domingo e partiu com todo o vigor para a sua semana produtiva. Porém na sexta seguinte todos os codinomes anteriores uniram-se a outros cinquenta e o proprietário percebeu que pintar novamente não iria adiantar.

Recorreu à delegacia onde foi informado de que nada poderia ser feito a menos que o autor tivesse sido pego em flagrante. A essa altura seu muro já possuía alguns jacarés e gatos desenhados nas laterais e a moradora da casa ao lado não parava de reclamar do desleixo da vizinhança para com a higiene e beleza do bairro onde moravam, direcionando o olhar inquisitivo ao dono da casa com gatos estilizados no muro.

“Incendiar aquilo...”

O sujeito desiste completamente de qualquer iniciativa de limpar, chamar a polícia ou montar campana em frente a sua casa para efetuar o flagrante exigido pelas autoridades. Fica durante cinco anos observando o seu muro se tornar cada vez mais repleto de nomes, desenhos e declarações. Durante todos os dias de seu cotidiano, observava no muro dos outros e nas paredes consideradas públicas umas inscrições que não estavam ali no dia anterior. Já sabia reconhecer a caligrafia de Modox e reparou o seu nome repetido em vários bairros da cidade.

Decidiu que do jeito que estava não poderia continuar e tomou uma decisão radical. Fora considerado louco pela vizinhança, mas finalmente conquistou a paz. O cara derrubou seu muro a

marretadas e os escombros foram carregados pelo disque-entulho em poucos dias. Para ele já não havia limites entre o próprio e o coletivo, com a queda desta divisa concreta o privado se misturava ao público tornando-se possível passar em frente a sua casa e cumprimentá-lo enquanto pegava um sol no quintal.

“Pagar por sopa, construir um forte, incendiar aquilo”¹

Viveu feliz assim por mais uns três anos quando leu a seguinte manchete nos jornais mais influentes do país: Graffiti agora é arte: Modox um dos precursores do movimento artístico conhecido como graffiti teve sua última obra vendida por um milhão de reais. As pessoas que possuem muros com as primeiras intervenções do artista estão recebendo ofertas maiores do que esta por uma parte de suas paredes.

Por Ana Beatriz Cascardo

¹ Título de uma das obras de Jean Michel-Basquiat, artista plástico que iniciou sua carreira no movimento graffiti. (Do original: “Pay for soup, build a fort, set that on fire”)

INTRODUÇÃO

O grafite é uma manifestação urbana contemporânea que há quase 40 anos têm se espalhado pelas grandes metrópoles, tornando-se um elemento visual comum a seus habitantes. Sua quase onipresença nos mais variados suportes do espaço coletivo tem sido alvo de tensões sociais criando facetas das mais variadas deste fenômeno cultural.

Iniciaremos o primeiro capítulo comentando o panorama de surgimento do grafite, discutindo, analisando e comparando as afirmativas de alguns estudiosos sobre o assunto e evidenciando diferentes pontos de vista, pois alguns remetem a pré-história ou ao período clássico para justificar o surgimento do grafite e outros possuem uma noção bem mais recente para explicar este fenômeno, com raízes em questões da sociedade contemporânea, aludindo ao final dos anos 60 e início dos 70 do século XX.

Apresentaremos também o caráter popular do grafite encarando-o como uma manifestação cultural espontânea que surgiu no cotidiano das grandes cidades e discutiremos os termos grafite e pichação tendo em conta que estes conceitos são criações brasileiras, que surgiram em um contexto que diz respeito apenas ao Brasil.

No segundo capítulo, procuraremos discutir os processos que permitiram a pretensa absorção do grafite pelo sistema artístico contemporâneo. Buscaremos, também, evidenciar alguns pontos que tornaram esta movimentação possível e os interesses envolvidos neste processo como consequência das movimentações ideológicas da sociedade atual.

No terceiro e último capítulo, apresentaremos descritivamente alguns aparatos que permitiram um redimensionamento do grafite em sua aproximação com o mundo da arte, como exposições em galerias e centros culturais; matérias jornalísticas que discursam sobre o tema além de aparatos legislativos de âmbito nacional que visam lidar com as consequências das tensões geradas pelo grafite nas metrópoles brasileiras e da exploração turística a céu aberto do grafite nacional.

Concluiremos evidenciando a quem se torna conveniente as indefinições conceituais do mundo do grafite demonstrando quais os interesses envolvidos neste processo.

1 GRAFITE URBANO CONTEMPORÂNEO

O grafite seria uma manifestação visual, cultural, conhecida pelo seu caráter urbano que encontraram seu lugar nos grandes espaços de concreto das cidades. Desenhos multicoloridos, assinaturas e frases em muros públicos e particulares já parecem fazer parte do cotidiano urbano atual. Os grafites já não são novidade na paisagem metropolitana, mas as discussões a seu respeito permanecem intensas e freqüentes até os dias atuais.

Apesar de atualmente não se poder ignorar a incidência do grafite no meio rural concentramos nossa atenção em sua versão contemporânea própria das grandes metrópoles mundiais e com as características essenciais da urbanidade na qual nasceu.

A complexidade terminológica do tema obrigou-nos a tomarmos um direcionamento para melhor compreensão deste trabalho. Desta forma, quando utilizo o termo grafite refiro-me a todo elemento escrito ou desenhado aplicado a espaços urbanizados externos, com ou sem permissão para ter sido ali colocado, mas que é considerado belo, artístico e aceito pela sociedade. O que chamamos de grafite pressupõe, desse modo, uma espécie de dinâmica de cumplicidade cotidiana que inclui não só os produtores, mas também os espectadores do grafite.

Esta terminologia será utilizada neste trabalho apenas para que o leitor saiba do que estamos tratando exatamente quando utilizamos este termo já que, por motivos que serão explorados no primeiro capítulo um consenso sobre o que seria o grafite ainda é complexo.

O termo utilizado internacionalmente para definir esta forma de expressão visual é *graffiti*, plural da palavra italiana *grafito* que significa inscrição. De acordo com Gitahy, “graffito vem do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc.” (GITAHY, 1999, p. 13) Como veremos posteriormente o termo *graffiti* detém significações diferentes das atribuídas pelos brasileiros, por isso adotaremos esta terminologia apenas quando estivermos nos referindo a um autor ou acontecimento internacional. Utilizarei o termo grafite em português, para as inscrições e desenhos feitos nas ruas e muros, aceitas pela sociedade, e o termo pichação para o que é tido como vandalismo ou sujeira. Em alguns momentos utilizarei os termos conjugados, assim ficando grafite-pichação, para momentos em que a discussão for pertinente aos dois termos.

Ainda é debate latente se o grafite-pichação pode ser considerado uma atitude de vandalismo por estampar muros mesmo sem a permissão dos proprietários ou se os grafiteiros devem ser louvados por trazerem ao cinza do concreto da metrópole as cores e desenhos, que por

estarem na rua seriam acessíveis por qualquer passante. Ainda povoam discussões acadêmicas e populares a dúvida se grafite e pichação seriam as mesmas coisas ou conceitos completamente divergentes. O caráter multifacetado e popular do grafite e da pichação permitem que sejam encarados de maneiras múltiplas. Foram efetuados diversos estudos neste sentido, dentre os quais foi possível perceber a incidência majoritária da utilização de conceitos “milénaristas”² para definições do surgimento do grafite-pichação. A idéia de que grafitar é inerente ao ser humano e que ele realizava esta atividade nos interiores de cavernas na pré-história é muito presente na bibliografia sobre o tema. Outra incidência freqüente nos autores selecionados seria a alusão aos escritos encontrados nas paredes de Pompéia, o que significaria que na antiguidade clássica o grafite já se apresentava na urbe. Um exemplo é o texto de Gándara que afirma entre outras coisas que “o graffiti possui suas raízes em uma das práticas mais primitivas da humanidade”³ (GÁNDARA, 2002, p. 14)⁴ e que, “ao que parece os romanos eram grafiteiros incuráveis tendo sido conservado um impressionante testemunho de seus hábitos em Pompéia, mas também em todos aqueles locais nos quais chegaram soldados do império.”⁵ (Idem, p. 18)

A autora ainda encontra vestígios do grafite na Bíblia Sagrada:

Existem várias referências bíblicas à inscrição na parede, na pedra. Nos livros dos Profetas, Daniel, um dos profetas do Antigo Testamento, narra um episódio conhecido como o “Festim de Baltasar” (Daniel, Capítulo V). Baltasar, rei da Babilônia, oferece um festim para mil príncipes e cometendo um sacrilégio, usa os cálices trazidos de Jerusalém para beber com eles. Dedos de mão misteriosa escrevem na parede as seguintes palavras destinadas a Baltasar: “mene, mene, tekel uparsin”. A interpretação dada por Daniel a estas palavras foi a seguinte: “Deus havia contado seu reino: o rei foi testado e não passou na prova: seu reino será dividido e dado aos medos persas”. Na mesma noite do festim, Dario, rei dos medos, se apoderou do reino e Baltasar foi morto.⁶(GÁNDARA, 2002, p. 17)

Referências à pré-história ainda são citadas por Ramos (1994) e Gitahy (1999, p. 11) que é categórico quando afirma:

² Ferreira (2005) utiliza o termo para definir pesquisadores que buscavam a origem do carnaval em momentos pré-históricos e/ou milénares.

³ *El graffiti encierra en sus raíces una de las prácticas expresivas más primitivas de la humanidad.*

⁴ As traduções que não apresentarem indicação do nome do responsável foram elaboradas pela autora deste trabalho.

⁵ *Al parecer los romanos eran graffiteros incurables. Se ha conservado un impresionante testimonio de sus hábitos en Pompeya, pero también en todos aquellos sitios a los que llegaron soldados del imperio.*

⁶ *Hay varias referencias bíblicas a la escritura en la pared, en la piedra. En los libros de los Profetas, Daniel, uno de los profetas Del Antiguo Testamento, narra un episodio conocido como el “Festín de Baltasar” (Daniel, Capítulo V). Baltasar, rey da Babilonia, ofrece un festín para mil príncipes y, cometiendo un sacrilegio, usa los cálices traídos de Jerusalén para beber en ellos. Los dedos de una mano misteriosa escriben en la pared las siguientes palabras destinadas a Baltasar :”mene, mene, tekel uparsin”. La interpretación que dio Daniel a estas palabras es la siguiente: “ Dios ha contado tu reino: el rey ha sido pesado y no há pasado la prueba; su reino será dividido y dado a los medos persas”. La misma noche del festín, Dario, rey de los medos, se apoderó Del reino, y Baltasar fue muerto.*

O vestígio mais fascinante deixado pelo homem através dos tempos em sua passagem pelo planeta foi, sem dúvida, a produção artística. Desta, a manifestação mais antiga, com certeza, foram desenhos feitos nas paredes das cavernas. Aquelas pinturas rupestres são os primeiros exemplos de graffiti que encontramos na história da arte.

Seguindo esta linha há também Manco (2005, p.13) que consegue ser ainda mais pontual na busca da origem do grafite-pichação no Brasil, mencionando a cultura indígena: “O Brasil tem uma herança de graffiti advinda da época dos relevos em pedra de indígenas da Amazônia, mas a sua tradição moderna só começou nos últimos cinquenta anos”.⁷ Também é possível encontrarmos a idéia da origem pré-histórica do grafite no artigo escrito por Braile (2007), no qual Carlos Horcades, afirma que: “Há 35 mil anos o homem desenha nas paredes. A primeira manifestação de inteligência humana foi com as pinturas rupestres”.⁸

A busca de uma cultura do grafite que preceda a própria civilização pode representar o apelo teórico para a construção de uma memória que possibilitaria legitimar a manifestação perante a sociedade.

Ressaltamos que a crença de que a arte seria essencialmente o belo que deve ser contemplado e de que o vandalismo seria o poluidor e o destruidor a ser combatido e desconsiderado não seria uma regra na arte contemporânea. Neste campo uma atitude de aparente vandalismo pode ser considerada arte, dependendo de diversos fatores que abordaremos posteriormente. O inverso também pode ocorrer, nem tudo que é belo, segundo os padrões sociais e culturais do momento será necessariamente considerado como arte.

A referência freqüente ao homem selvagem parece criar uma profusão de entendimentos e leituras que acaba por tornar a explicação sobre o que seria grafite-pichação ainda mais repleta de possibilidades afastando-nos ainda mais de qualquer consenso. Uma das características tida como essencial ao grafite-pichação citada por Ramos seria a transgressão:

Pichadores e grafiteiros, ao ocuparem o espaço sacralizado pela cultura, estão transgredindo as convenções e colocando em crise os aparatos da cultura. Ambas, como linguagens de transgressão, são movimentos da contracultura e têm seu processo centrado no ritual de risco, pois violam as expectativas da cultura que pré-determina, num texto como o da cidade, como quando o seu espaço e tempo podem ser utilizados. (RAMOS, 1994, p.44)

O outro elemento mencionado por Gándara seria o caráter contestatório do grafite-pichação:

⁷ *Brazil has a graffiti heritage dating back to indigenous Amazonian rock cavings, but its modern tradition only began over the last fifty years.*

⁸ BRAILE, Anna Carolina. Tempo de grafite... Revista Domingo. Separata do Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Ano: 31, n. 1641. out. 2007. p. 24.

Finalmente, operando em sentido oposto ao da censura, o graffiti habilita a denúncia e a exposição ao olhar público. Permite exercer a livre expressão quando os demais canais estão fechados. E dizemos isto não só no que se refere à expressão política ou gremial, já que quando o poder silencia outros meios de expressão as paredes da cidade dão refúgio às vozes silenciadas, senão também em um sentido mais amplo, porque bem como intuiu Regina Blume, se trata de um espaço de transgressão do tabu, no que emergem desejos, idéias, imagens, temores, que dificilmente encontram possibilidade de expressão em outros espaços comunicativos. O graffiti delata discursos subterrâneos da sociedade. Estes diversos matizes que se submetem à prática do graffiti se encontram presentes de algum modo em toda pichação que se trata de uma prática essencialmente contestatória, ainda que possa adotar signos ideológicos diversos.⁹ (GÁNDARA, 2002, p. 119)

Não nos parece possível saber se os desenhos destes ancestrais significariam alguma transgressão ou contestação, ou se estes indivíduos lidavam com as cavernas em sentido de propriedade como fazemos atualmente, aliás, indo mais a fundo, a noção de belo é cultural e temporalmente mutável. Como saberemos se para eles aqueles desenhos representavam transgressão, admiração, indiferença, obrigação ou qualquer outra função?

A tentativa de tornar linear, racional e cronológica a história do grafite-pichação nos mostra que algumas idéias positivistas parecem não ter sido completamente superadas pela pós-modernidade e que ainda hoje tenta-se buscar a história num passado onde mal se pode dizer que havia civilização, ignorando, talvez, pensamentos contemporâneos como a arqueologia de Foucault que “pressupunha a substituição de unidades de pensamento historicista tais como tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte e origem por conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação.” (CRIMP, 2005, p.44)

Ou seja, não há necessidade de procurarmos uma história do grafite-pichação contemporâneo em momentos de contextos histórico-sociais completamente diversos para justificar sua pertinência atual. Nosso objeto de estudo surgiu num momento de ruptura e transformação social decorrente de fatos mais recentes, sobre bases incertas que se configuraram espontaneamente e que serão mais bem discutidas a frente.

A potência atual do grafite-pichação urbano pouco remete aos habitantes das cavernas. Ao contrário, parece-nos evidente que os resultados desta visualidade que experimentamos nas ruas

⁹ Finalmente, operando en sentido opuesto a la censura, el graffiti habilita la denuncia y la exposición a la mirada pública. Permite ejercer la libre expresión cuando los demás canales están cerrados. Y decimos esto no sólo en lo que se refiere a la expresión política o gremial- ya que cuando el poder silencia otros medios de expresión las paredes de la ciudad dan refugio a las voces silenciadas- sino también en un sentido más amplio, porque como bien intuyó Regina Blume, se trata de un espacio de transgresión Del tabu, en que emergen deseos, ideas, imágenes, temores, que dificilmente encuentran posibilidad de expresión en otros espacios comunicativos. El graffiti delata discursos subterráneos de la sociedad. Estos diversos matices que subyacen a la práctica Del graffiti se encuentran presentes de algún modo en toda pintada, ya que se trata de una práctica esencialmente contestaria, mas Allá de que pueda adoptar signos ideológicos diversos.

são provenientes do homem urbano e da sociedade de massa contemporânea. As cidades, desde o advento da Revolução Industrial, tornaram-se verdadeiros imãs de pessoas, atraídas pelos ideais de prosperidade e desenvolvimento já quase inexistentes para uma maioria no meio agrário. A *urbs* comportou em espaços cada vez mais densamente ocupados a quantidade crescente de habitantes das mais variadas procedências e costumes, com diferentes perspectivas e visões de mundo. Os trabalhos cada vez mais específicos criam a necessidades de tipos com perfis diferenciados, que por conseqüência transformam as auto-percepções ligadas ao coletivo e ao comunitário do meio rural para questões mais individualistas no meio urbano. Simmel argumenta que

juntamente com maior liberdade, o século XVIII exigiu a especialização funcional do homem e seu trabalho, essa especialização torna um indivíduo incomparável a outro e cada um deles indispensável na medida mais alta possível. Entretanto, esta mesma especialização torna cada homem proporcionalmente mais dependente de uma forma direta das atividades suplementares de todos os outros. (SIMMEL, 1979, p. 11)

Com isso a capacidade de criar laços estreitos que unissem todos os habitantes da cidade seria uma tarefa praticamente impossível. Como afirma Wirth,

o aumento do número de habitantes de uma comunidade para mais de algumas centenas obrigatoriamente limitará a possibilidade de cada um dos membros da comunidade conhecer pessoalmente todos os outros. Max Weber, reconhecendo o significado social deste fato, salientou que, do ponto de vista sociológico, os grandes números de habitantes e a densidade do agrupamento significam que as relações de conhecimento pessoal mútuo entre os habitantes, inerentes a uma vizinhança estão faltando. O aumento do número, pois, envolve uma modificação no caráter das relações sociais. (WIRTH, 1979, p.100)

Com os laços interpessoais enfraquecidos nas aglomerações populacionais, o ser humano tende a reagir com maior indiferença, assumindo uma atitude de distanciamento em relação a opiniões alheias e à maneira de lidar com outras pessoas. Wirth destaca que

os contatos da cidade podem na verdade ser face a face, mas são, não obstante, impessoais, superficiais, transitórios e segmentários. A reserva, a indiferença e o ar *blasé* que os habitantes da cidade manifestam em suas relações podem, pois, ser encarados como instrumentos para se imunizarem contra exigências pessoais e expectativas de outros. (Idem, p.101)

Entretanto, toda esta indiferença e atitude *blasé* descrita por Wirth muitas vezes desaparece diante dos inesperados desenhos, frases de efeitos e assinaturas em paredes externas da cidade. Os atores do grafite-pichação, chocando, embelezando, delatando ou transgredindo conclamaram os passantes mais *blasés* às mais variadas emoções e, em conseqüência destas, a reações que podem ser de raiva, estranhamento, perplexidade ou outras tantas, que propõem uma relação mais sensível entre indivíduo e cotidiano.

Ainda assim não se pode passar por cima de outro elemento urbano que proporcionou trânsito livre ao movimento grafite-pichação: o anonimato. Afinal, é trabalhando com a possibilidade de não ser diretamente descoberto pelo seu “crime” que os grafiteiros e pichadores permanecem desafiando a indiferença do cidadão. A quantidade de pessoas existente nas cidades enfraquece não somente as relações pessoais, mas também os mecanismos de coerção social.

Se em pequenas comunidades, onde todos se conhecem de forma íntima, as redes de contato permitem que as pessoas se mantenham informadas umas das outras, inibindo um pouco mais atitudes transgressoras, nas grandes aglomerações é mais difícil ter conhecimento do que se passa no cotidiano dos indivíduos.

É interessante observar que a questão do anonimato aparece de maneira ambígua no processo do grafite-pichação. Como ressalta Wirth, embora

o indivíduo ganhe, por um lado, certo grau de emancipação ou liberdade de controles pessoais e emocionais de grupos íntimos, perde, por outro lado, a espontânea auto-expressão, a moral, e o senso de participação, implícitos na vida numa sociedade integrada. Isso constitui essencialmente o estado de *anomia* ou de vazio social a que se refere Durkheim ao tentar explicar as várias formas de desorganização em sociedade tecnológica. (WIRTH, 1979, p.101)

Neste sentido não fica difícil entender a proliferação de assinaturas e nomes que conferem aos grafiteiros a existência como indivíduos e o pertencimento a um grupo específico. Os desenhos não se preocupavam, inicialmente, com registro de autoria, mas, com o tempo, foram ganhando assinaturas e mostrando à cidade o ser por trás dos desenhos e inscrições.

Os escritos de Pompéia e da Bíblia parecem ser mais próximos ao que conhecemos atualmente como grafite-pichação se levarmos em conta apenas à questão da transgressão, afinal no caso de Pompéia havia algumas frases que contestavam ou satirizavam o governo vigente e no caso bíblico apresentado à frase foi escrita por “mãos ocultas” o que nos leva a crer que a atitude de escrever “mene, mene, tekel uparsin” na parede não seria aprovada pelo príncipe. Entretanto, os desenhos e escrituras que encontramos atualmente nas paredes das maiores metrópoles mundiais como Nova Iorque, Londres e Rio de Janeiro seriam frutos de questões muito mais recentes e contemporâneas do que poderíamos inicialmente imaginar.

Quando falamos em Pompéia nos deparamos com inscrições parietais dos primórdios do convívio em cidades. As reclamações contra a política e ofensa a algumas pessoas são fatores também presentes no grafite-pichação contemporâneo, mas este se depara com questões relacionadas aos grandes meios de comunicação de massa, ligados ao aceleração propiciado pelo rápido avanço tecnológico.

Ramos (1994), Gándara (2002) e Gitahy (1999) assumem as inscrições de maio de 68 em Paris como sendo o surgimento do grafite-pichação na contemporaneidade, mas não deixam de mencionar o caráter pré-histórico do grafite-pichação, fator este não citado por Knauss (1999). Segundo este pesquisador, a história do grafite remete-se diretamente aos anos 60, quando inscrições irreverentes protestavam contra a ordem social começando a trazer uma nova maneira de posicionamento do indivíduo com relação à cidade, utilizando sua fisicalidade e seu caráter público para expor de maneira sarcástica e poética.

Segundo Knauss (1999, p. 334), em 1967, na cidade de Brighton, Inglaterra, um homem foi detido por realizar: “uma performance baseada em um recital de poesia e na criação de uma pintura mural de caráter hedonista, utópica com motivos florais com namorados, com cores vibrantes”.

A notoriedade que este fato recebeu acabou estimulando outras manifestações similares e “a pintura mural passou a ser utilizada na Grã- Bretanha como instrumento de organização e fortalecimento de comunidades.” (KNAUSS, 1999, p. 334) No mesmo ano a pintura mural se tornou instrumento político em Chicago, nos Estados Unidos com a chamada *Wall of Respect* constituída pela intervenção de diversos artistas negros no movimento anti-racista americano mundialmente conhecido como *Black Power*. Este mural inspirou vários outros que seguiram e que Knauss define como, “super gráficos comunitários”. (1999, p. 334)

Um ano depois, mais precisamente em maio de 68, Paris vivencia a invasão de frases contestatórias que foram reproduzidas à exaustão graças aos Ateliês de Arte Popular que se utilizavam da técnica do *silk- screan* e disponibilizavam o material para a sua confecção nas áreas externas da cidade. (KNAUSS, 1999, p. 334) Tais frases possuíam dizeres que tornavam clara a opinião contestatória de alguns parisienses, mais precisamente universitários e operários, com relação ao governo vigente. Ao caminhar pelas ruas francesas era possível perceber os seguintes dizeres:

La rêve est réalité (O sonho é realidade); *Les murs ont des oreilles, les oreilles ont des murs* (As paredes têm ouvidos, os ouvidos têm paredes); *Notre espoir ne peut venir que des sans-espoir* (Nossa esperança não pode vir senão dos que não têm esperanças); *Le droit de vivre ne se mendie pas. Il se prend* (O direito de viver não se mendiga. Se toma); *Dans la révolution il y a deux sortes de gens: ceux que la font, ceux qui en profitent. Napoléon* (Na revolução existem dois tipos de gente: os que a executam e os que se aproveitam dela. Napoleão); *Quand le doigt montre la lune, l' imbécile regarde le doigt. Proverbe chinois* (Quando o dedo mostra a lua, o imbecil olha para o dedo. Provérbio chinês); *Ouvrons les portes de asiles, des prisons e autres facultés* (Abram as portas dos hospícios, das cadeias e de outras faculdades); *Dessous les pavés, c'est la plage* (Debaixo das calçadas, a praia); *L'imagination prend le pouvoir* (A imaginação toma o poder); *Défense de ne pas afficher* (Proibido não colar cartazes); *Tout enseignant est enseigné. Tout enseigné est enseignant* (Todos que ensinam aprendem. Todos os que aprendem ensinam); *Oublies*

tout ce que vous appris, commencez par rêver (Esqueça tudo que aprendeu, comece a sonhar) e *Il est interdit d'interdire* (É proibido proibir). (BESANÇON, 1968. Apud GÁNDARA, 2002, p. 24)

A última frase, “É proibido proibir” é muito conhecida dos cariocas, pois também foi escrita em muros da cidade, ainda no final da década de 60, época em que o Brasil mergulhava na fase mais intolerante da ditadura militar. Estudantes, acadêmicos, artistas, passaram a ter seu direito de expressão cerceado pelo governo, que censurava palavras escritas, faladas e cantadas. Espionavam cidadãos, torturavam e tiravam vidas de civis.

Esta frase foi quase como um lema para a juventude brasileira, e representou a ânsia de liberdade em múltiplos sentidos. Conclamava a todos para a necessidade e o direito de qualquer cidadão de expressar-se em público, pela liberdade de filhos com relação a seus pais, que na época eram tidos como autoritários e repressores, pelo direito da mulher de trabalhar em qualquer cargo e de relacionar-se sexualmente com quem quisesse após a invenção da pílula anticoncepcional. Ainda em 68, Caetano Veloso tornaria esta frase eterna por meio da música que já no próprio título dizia: “É proibido proibir”.¹⁰

A repressão ostensiva e massiva no Brasil acabou gerando diversos tipos de revoltas. Alguns se reuniram em marchas de protesto que eram violentamente desarticuladas, outros se organizavam em grupos que executavam operações armadas e havia aqueles que encontraram nas paredes da cidade, seu meio de expressão.

Ainda em 68, a imagem emblemática de um jovem escrevendo com spray a frase: “Devolvam o calabouço” (figura 1) remete diretamente a um episódio violento que comoveu o país. Afinal o que o rapaz reivindicava primeiramente era à reabertura do restaurante universitário apelidado de calabouço devido as suas péssimas condições de arejamento e higiene. Este fora fechado depois da morte do estudante secundarista Edson Luís, que estava almoçando no local no momento em que houve a incisiva ação policial para reprimir o protesto estudantil

¹⁰ A mãe da virgem diz que não /E o anúncio da televisão /E estava escrito no portão/ E o maestro ergueu o dedo /E além da porta/ Há o porteiro, sim... //E eu digo não /E eu digo não ao não /Eu digo: É!/Proibido proibir /É proibido proibir /É proibido proibir /É proibido proibir...// Me dê um beijo meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar as prateleiras/ As estantes, as estátuas/ As vidraças, louças/ Livros, sim...// (falado) Cai no areal na hora adversa que Deus concede aos seus/ para o intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos/ que são Deus./ Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus/ me guardei/ É o que me sonhei, que eterno dura e esse que regressarei.// E eu digo sim/ E eu digo não ao não/ E eu digo: É!/ Proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir /É proibido proibir...//Me dê um beijo meu amor/ Eles estão nos esperando/ Os automóveis ardem em chamas/ Derrubar as prateleiras/ As estátuas, as estantes/ As vidraças, louças/ Livros, sim...//E eu digo sim /E eu digo não ao não/ E eu digo: É!/ Proibido proibir/ É proibido proibir/ É proibido proibir /É proibido proibir /É proibido proibir /É proibido proibir.

exigindo a reforma do restaurante. Edson Luís fora baleado e veio a falecer. Seu velório arrastou milhares de pessoas e mostrou a que ponto chegara o regime ditatorial brasileiro.¹¹

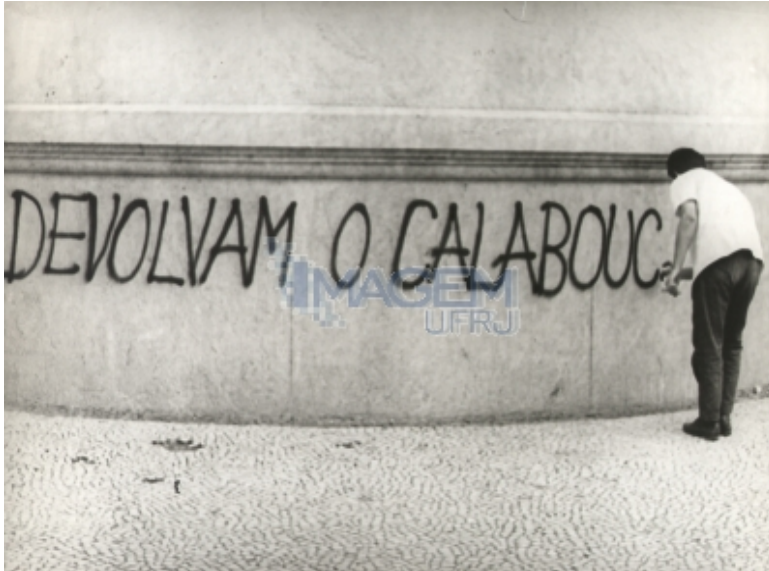


Figura 1: Devolvam o Calabouço, disponível em http://www.imagem.ufrj.br/index.php?acao=detalhar_imagem&id_img=404

A frase simples, de três palavras, tomava para si um sentido maior do que a reivindicação de um restaurante universitário. Pedir pela volta do calabouço seria o mesmo que pedir a volta da dignidade moral e civil.

Interessante observar o papel preponderante de meios de comunicação de massa – mídia impressa, rádio e televisão – que puderam transmitir em grande extensão as revoltas e ideologias em maio de 68 de Paris para o mundo. Localidades que passavam por momentos emocionais e políticos semelhantes compactuaram com as iniciativas dos franceses, tomando os mecanismos de expressão rebelde daqueles para a sua própria realidade. Este foi o caso do Rio de Janeiro, que traduziu algumas das frases emblemáticas parisienses além de ter criado outras, e da Argentina, que também passava por um governo ditatorial na mesma época. Em Buenos Aires foi registrada a seguinte frase: “A selva precedo ao homem, o deserto lhe segue. Paris maio de 68.”¹² (GÁNDARA, 2002, p. 24)

O ato de escrever esta frase na estrutura urbana continha um significado que ultrapassaria a interpretação da frase em si. Naquele momento escrever em espaços externos permitiria a sua

¹¹ RUY, Carolina. **Clandestinade sob o tacão militar**. Vermelho Online, 2007. Disponível em <http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=19840>. Acesso em: 22 mar.2009.

¹² “*La selva precede al hombre, el desierto lo sigue. Paris Mayo de 68*”

visualização por qualquer um que passasse, uma quase imposição que dificilmente poderia ser ignorada. Outra questão fundamental parece ser a das paredes lisas destas grandes cidades que precisariam se manter assim para a transmissão de uma noção de ordem, limpeza e conseqüentemente de poder Estatal, mas era justamente este poder que estava sendo questionado e desaprovado. A profusão de frases em parede simbolizava a própria revolução.

Neste sentido, a pichação figuraria como elemento da contracultura, a cultura da negação, gerada principalmente por posturas autoritárias e forte repressão, como afirma Martins.

Em tais condições, e como reação defensiva a essa “cultura autoritária”, começa a emergir uma contracultura, também difusa, através da qual grupos sociais mais ou menos restritos procuram preservar, sob a forma de pautas individuais de comportamento, aquilo que percebem, com maior ou menor clareza, lhes está sendo negado: a condição de *sujeito* de suas existências. A contracultura passa então a ser expressão de um *malaise* político e um primeiro instrumento de contestação a um regime (ou a uma ordem social) percebidos como violadores de um valor essencial. É pela reafirmação, que pode ser ingênua ou não, desse valor negado que a contracultura se organiza. (MARTINS, 2004, p.17)

Não se pode deixar de notar uma outra influência contemporânea do grafite-pichação que ganhou notoriedade apenas três anos após os acontecimentos de Paris em maio de 68 e que, podemos dizer, é a tendência mais atual do grafite-pichação. Afinal, em julho de 1971, foi publicado pelo jornal *The New York Times* o artigo que tratava sobre a “desova” (*spawns*, no original) da inscrição TAKI 183 que tomara conta das paredes de Nova Iorque.

O artigo começa afirmando que: “Taki é um adolescente de Manhattan que escreve seu nome e o número da sua rua em todo lugar que vai. Ele diz apenas que é algo que ele tem de fazer”.¹³ Não seria possível afirmar se a repercussão da matéria foi pelo alarde da quantidade de inscrições encontradas em Nova Iorque, ou pela atitude displicente do jovem na entrevista, mas TAKI 183 conquistou grande notoriedade popular mesmo não sendo possível ignorar que JULIO 204 foi a primeira inscrição nova-iorquina ainda em 1964 (KNAUSS, 1999, p. 336).

A repercussão pública gerada por TAKI 183 parece ter estimulado indivíduos a adotarem a sua atitude e pouco tempo depois apareceram registros de outros codinomes como Frank 207, Chew 127, Junior 161, Moetr, Iron Mike, Wasp, Cool Here, Sini, Sage, Bama, Kool Jeff, Cay 161, Snake 131. (KNAUSS, 1999, p. 334).

¹³ “Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.” [“Taki 183” Spawns Pens Pawls. **The New York Times**, New York, 21 jul. 1971. Disponível em <<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0E17FE355B1A7493C3AB178CD85F458785F9&scp=2&sq=TAKI%20183&st=cse>>

Ainda na década de 70, mais precisamente em 1973, surgem assinaturas que passam a designar os grupos dos quais os jovens faziam parte tais como Three Yard Boys (3yb), RW (Raw Writers), TKA (The Kool Artists), citados por Knauss (1999), e The Burners (TB), The Spanish Five (TSF), Destroy All Trains (DAT), Mad Transit Artist (MTA), Lady Pink, Hispanic American, Lady Heart e African América, citados por Arce (1999).

Segundo Knauss (1999, p. 334): “A tinta spray faria a diferença”. O jato de tinta automático traria consigo o traço mais ligeiro, fator que facilitaria a sua utilização em espaços não permitidos. Desta maneira a letra poderia ser desenhada rapidamente e a cidade poderia, no intervalo de uma madrugada, amanhecer com dezenas de inscrições. Ficaria claro desde então o poder de proliferação trazido pelo “tsss” da latinha, o qual não passou despercebido pelos jovens de Nova Iorque, que começaram a escrever não apenas em muros como também nos vagões dos metrô. Também para Baudrillard o surgimento da técnica de tinta spray teria seu papel preponderante na propagação das inscrições:

Tudo isso é feito com pincel mágico ou *spray*, o que permite inscrições de um metro de altura ou mais sobre toda a extensão de um vagão. Jovens se introduzem de noite nas garagens de ônibus e metrô ou até mesmo no interior de automóveis e dão livre curso a uma furiosa imaginação gráfica. No dia seguinte, todos estes sistemas de transporte “grafitados” atravessam Manhattan nos dois sentidos. As inscrições são apagadas (é difícil), os grafiteiros são detidos e jogados na prisão, interdita-se a venda de pincéis mágicos e sprays; inútil: eles passam a ser fabricados artesanalmente e os grafiteiros recomeçam todas as noites. (BAUDRILLARD, 1976, p. 315)

Nomes como TAKI 183, Chew 127 e TKA seriam ferramentas utilizadas por seus criadores para registrarem suas presenças na cidade. O termo utilizado para designar estas assinaturas foi *tag*, (KNAUSS, 1999; MACDONALD, 2001; GÁNDARA, 2002 e MANCO, 2005), possuindo seu equivalente verbal, *to tag*, que significa obviamente o ato de escrever o *tag*.

A cidade fora tomada por inscrições essencialmente divergentes das de Maio de 68. Não seriam frases reivindicando algum direito político e social. Sequer poderiam ser consideradas frases, mas estavam ali, incomodando com sua “presença”, marcando alguns dos grandes símbolos do progresso urbano como metrô e trens:

Na primavera de 72 começou a se expandir em Nova York uma onda de grafites que, partindo dos muros e dos tapumes dos guetos, terminou por invadir os metrô e ônibus, caminhões e elevadores, galerias e monumentos, cobrindo-os totalmente de grafismos rudimentares ou sofisticados, cujo conteúdo não é nem político nem pornográfico: apenas nomes, sobrenomes tirados dos quadrinhos *underground*: DUKE SPIRIT SUPERKOOL KOOLKILLER ACE VIPERE SPIDER EDDIE KOLA, etc., seguidos do número da sua rua: EDDIE 135 WOODIE 110 SHADOW 137, etc., ou ainda de um número em algarismos romanos, índice de filiação ou

de dinastia: SNAKE I SNAKE II SNAKE III, etc., até cinquenta, sendo que conforme o nome do totem, a afiliação totêmica é retomada por novos grafiteiros. (BAUDRILLARD, 1976, p. 315)¹⁴

O grande *boom* dos *tags* nova-iorquinos direcionou o foco das discussões para o caráter segregador desta metrópole, pois o graffiti fora à expressão visual absorvida pelo movimento cultural conhecido como *hip hop*, que iniciou nos anos 60. O *hip hop* era detentor de subterfúgios característicos empregados para dar vozes, ritmos e visualidade aos sentimentos de jovens que vivenciavam os problemas socioeconômicos dos guetos em que viviam discriminados.

Embora Nova Iorque fosse socialmente dividida pelas origens de seus habitantes, pois havia, por exemplo, bairros italianos e bairro judeus, o *hip hop* foi, inicialmente, desenvolvido por jovens das áreas de origem mexicana e afro-americanas.

Tendo sua voz projetada em forma de *rap*¹⁵, a dança nas acrobacias da *break dance*, e as imagens estampadas na cidade pelo grafite, o *hiphop* pôde fazer suas idéias ecoarem por Manhattan e pelo mundo.

É interessante podermos ter em mãos o texto desenvolvido na mesma década do primeiro registro pela mídia do *tag* nova-iorquino, o TAKI 183. Jean Baudrillard publica seu ensaio chamado *Kool Killer ou a insurreição pelos signos* em 1976, período em que, segundo ele, as inscrições haviam diminuído, mas que estaria temporalmente muito próximo ao ano de 1971, pois nem mesmo uma década separa estes dois eventos. Nesta oportunidade Baudrillard afirma:

Atualmente o movimento já acabou, ou pelo menos, já não mais atua com essa violência extraordinária. Ele não poderia ter sido senão efêmero e, aliás, evoluiu muito em um ano de história. Os grafites se tornaram muito mais elaborados, apresentando barroquismos inacreditáveis, com ramificações de estilo e de "escola" ligados aos diferentes bandos que operavam. Sempre são jovens negros ou porto-riquenhos que estão na viagem do movimento. Os grafites são uma particularidade de Nova York. Em outras cidades com fortes minorias étnicas, sempre encontramos muros pintados, obras improvisadas e coletivas de conteúdo etno-político, mas poucos grafites. (BAUDRILLARD, 1976, p. 315)

Tal afirmativa contém diversos pontos a serem questionados tomando em vista que três décadas a separam dos dias atuais. Um deles é quando categoricamente comenta que o movimento acabou, pois sabemos que até hoje o grafite ocorre na cidade de Nova Iorque. Talvez seja um problema terminológico que perdura até os dias de hoje, pois o que o autor chama de grafite se reduz às inscrições, ou *tags*, ou seja, para Baudrillard não seria qualquer elemento pintado em paredes da cidade que ele designaria como sendo grafite. Mesmo assim, é difícil

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *L'échange Symbolique et la mort*. Éditions Gallimard, coleção Bibliothèque des Sciences Humaines, 1976, p.118-128. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=127&secao=artefato>

¹⁵ O Rap seria a sigla de *rhythm and poetry*, quando os jovens mc's (*masters of ceremony*) recitavam dizeres (como o repente nordestino) ao som de batidas criadas pelo dj (*disk jockey*).

compreender porque o autor afirma que o movimento acabou e que realmente só poderia ter sido efêmero já que até mesmo a versão *tag* ainda é muito presente em Nova Iorque. Provavelmente o ocorrido em 1971 tenha sido de proporções tão massivas, que os anos que se seguiram pareceram ser o fim do *tag*.

Segundo Goldstein (2009, p.2) o graffiti Nova Iorquino surgiu em meio aos jovens da classe trabalhadora, que tomavam trens e metrô como suporte de um “ataque” de tags e que embora alguns galeristas e pessoas influentes do mundo das artes tenham começado a investir neste movimento, os consumidores de cultura não foram capazes ao longo do tempo de consumi-la, pelo menos não daquela maneira. Sobre o tema, o autor afirma que

o graffiti, tanto melhor para ele, é sempre diabolizado pelos guardiões do belo. Em resumo, o espírito do tag se mantém, mesmo que os valores e ambições dos primeiros *writers*, os mestres venerados da Old Skool, não sejam mais que vagas lembranças. Falar das primeiras horas do graffiti, é invocar um tempo onde de maneira tão breve, as elites culturais se abriram a uma nova maneira de fazer arte e uma nova maneira de viver.¹⁶

Atualmente sabemos que embora o graffiti absorvido pela cultura hip hop tenha se iniciado em NY, não ficou restrito a esta cidade, pelo contrário, alastrou-se como pólvora por outras localidades dos Estados Unidos como Filadélfia, Pittsburg, Cleveland, Chicago, São Francisco e Los Angeles e também por vários outros países como Brasil, Inglaterra, França, Alemanha, Dinamarca, Holanda, Austrália ou Nova Zelândia. (ARCE, 1999)

Outro fator que podemos ressaltar seria que, embora as primeiras inscrições tenham sido feitas por jovens em sua maioria de origem afro-americana e hispânica, o panorama recente indica que classe social ou origem étnica não é mais um fator preponderante para a definição de um grafiteiro, sendo possível encontrar um jovem de classes abastadas escrevendo seu pseudônimo em muros.

Tão logo os *tags* surgiram tomando de assalto à cidade de Nova Iorque, foi prontamente combatido pelo governo local, que tentaria cobri-los de maneira contínua, pois tão rápida quanto a pressa da prefeitura em apagar os tags, era também acelerada a ação dos jovens munidos do *spray*.

Tais rapazes são conhecidos internacionalmente sobre a designação de *writers* (escritores), como pode ser notado em Macdonald (2001), Mininno (2008), Ruiz (2008) e

¹⁶ *Le graffiti, tant mieux pour lui, est toujours diabolise par les gardians du Beau. Bref, l'esprit du tag demeure, même si les valeurs et les ambitions des premiers writers les maîtres venerés de l'Old Skool, ne sont plus qu'un vague souvenir. Parler des premières heures du mouvement graffiti, c'est évoquer un temps, où, de façon trop brève, les élites culturelles se sont ouvertes à une nouvelle façon de faire de l'art et à une nouvelle façon de vivre.*

Goldstein (2009), que denominam o fenômeno de *graffiti writing* (escrita do grafite). Entretanto, quando a intervenção se foca no trabalho imagético, excluindo-se letras plasticamente trabalhadas, podemos encontrar a designação *graffiti street art* (arte de rua do grafite). Já no Brasil, a terminologia utilizada quando os jovens trabalham plasticamente a imagem, sendo ela escrita ou não, seria grafiteiro.

A notícia da luta do governo nova-iorquino contra os “escritores” de tags foi publicada no Brasil em 1973, num artigo em que aparece a palavra pichação para designar o efeito visual obtido pelos *tags* em spray:

Trata-se de uma referência à técnica de pintar com piche e anterior à lata de tinta em jato, *spraycan*. A utilização da tinta a jato conduz, no entanto, a soluções muito diferenciadas do piche que não permite obter tons matizados e se restringe ao preto de manchas largas devido aos grandes pincéis empregados e à espessura densa do piche. (KNAUSS, 1999, p. 340)

Desta maneira, o caráter pejorativo atribuído ao *tag* americano foi rapidamente absorvido pelo termo “pichar”. Deve-se tomar muito cuidado com as definições terminológicas e à proporção que elas assumem em uma determinada cultura, afinal, como já foi anteriormente mencionado, o termo *tag* é atribuído em conjunção à forma que assumem as letras que são trabalhadas para formar uma identidade visual para a inscrição e conseqüentemente identificação da pessoa que a criou. Entretanto o termo pichação extrapola este conteúdo, afinal, uma frase, uma palavra, qualquer que seja ela, codificada ou não, pode ser considerada pichação, ou seja, o *tag* seria uma pichação, mas uma pichação, não é necessariamente um *tag*.

Souza afirma que a pichação seria proveniente da expressão verbal escrita, já o termo grafite seria utilizado para designar o conteúdo imagético dos muros das cidades. O autor explica que

A principal diferença entre as duas formas de intervenção consiste em que a pichação advém da escrita enquanto o graffiti está diretamente relacionado com as artes plásticas, com a pintura e a gravura. A primeira privilegia a palavra e a letra ao passo que a segunda relaciona-se com o desenho, com a representação plástica da imagem. (SOUZA, 2007, p. 28)

Já para Ramos o caráter mais importante da pichação seria a transgressão gratuita sem preocupação criativa, ou seja

na pichação, não há qualquer gesto estético qualitativo obrigatório, nem quanto à forma e nem quanto ao conteúdo (ainda que muitas vezes isso ocorra), e o processo, que é aleatório e anárquico, permite que qualquer um possa atuar (com um carvão, spray, tinta ou prego; escrevendo, desenhando, pintando ou rabiscando). (RAMOS, 1994, p. 47)

A autora assume como conceito de diferenciação entre pichação e grafite a preocupação artística do último que o primeiro ignoraria:

O principal elo de ligação que une a linguagem dos grafites a das pichações é, [...] a transgressão enfatizada pelo ritual de risco. O grafite havendo partido de grupos de jovens universitários e/ou engajados em atividades artísticas, desenvolve uma linguagem mais elaborada, com preocupações estéticas/formais e atenção ao suporte. Os grafiteiros não pretendem agredir o espaço urbano, do qual eles mesmos fazem parte. (RAMOS, 1994, p. 50)

Acreditamos que este tipo de conceituação só nos traria mais problemas. Fico pensando se a frase “Abaixo a ditadura” (figura 2) teria sido pichada ou grafitada. Se levarmos em conta a definição de Souza (2007) diríamos quem sim, é uma pichação, afinal é uma expressão escrita, mas se tomarmos em conta a definição de Ramos (1999) teríamos de admitir que seria grafite por que teve uma linguagem elaborada que partiu de “grupos jovens universitários e/ou engajados em atividades artísticas”. A ambigüidade da definição é tal que ela mesma poderia nos fazer acreditar que seria também uma pichação por não ter preocupação estética e por agredir o espaço urbano. Indo mais além, no trecho “os grafiteiros não pretendem agredir o espaço urbano do qual eles mesmos fazem parte” significaria dizer que os pichadores não fazem parte do espaço urbano e que por isso, naturalmente, eles picham?



Figura 2: Abaixo a ditadura, disponível em:
<http://www.uff.br/obsjovem/mambo/images/stories/abaixo%20a%20ditadura.gif>

Na realidade o que tentamos evidenciar é a dificuldade persistente no entendimento deste fenômeno urbano. O que Souza (2007) parece ter pretendido foi associar o termo pichador a *writer*. O problema seria que este último termo, internacionalmente falando, vai englobar as pessoas que interferem em muros com letras trabalhadas, que possuem vários estilos como

freestyle (estilo livre) e *wildstyle* (estilo selvagem); pessoas que trabalham com formas mais simples de inscrições, como as assinaturas ou *tags*, e também com os que lidam mais focados às imagens. Já no Brasil o termo pichador é atribuído principalmente aos que realizam tags ou realizam intervenções sem aparente preocupação plástica, sendo o termo grafiteiro utilizado para todos os que interferem com preocupação estética/técnica sendo ela gráfica ou imagética.

Ainda assim a definição de Souza (2007) encontra mais dois obstáculos, primeiramente porque algumas intervenções estariam no limite entre texto e a imagem (ver figura 3) e depois porque a preocupação do pichador ao escrever seu *tag* não se detém apenas em grafia, pois existe uma certa preocupação formal com o nome pichado. Souza afirma que no processo de elaboração de um *tag* o pichador pensa em um nome curto e uma letra fácil de ser desenhada, mas que ao mesmo tempo seja diferente estilisticamente das pichações dos demais. A pichação é feita para ser reconhecida entre os pares e para isso as características formais são levadas em conta. A questão principal seria que para a pichação (*tag*) a estética não seria o foco de suas preocupações e sim uma ferramenta para a obtenção do status entre seus atores, como podemos observar nesta declaração de Souza sobre a reunião de pichadores:

A reunião não é um espaço aberto à resolução de conflitos ou potencializador dos mesmos. A intenção ali é não outra senão a de ver e ser visto por pares, revelar os pichadores que vem se destacando, trocar pichações (que são colocadas em cadernos exclusivos destinados à atividade, similares à cadernos de autógrafos, ou em folhas avulsas guardadas em pastas) e conhecer pichadores de outras áreas da cidade, processo que pode facilitar a mobilidade dos praticantes e lhes permitir que pichem áreas desconhecidas. Esse tipo de parceria é a tônica da reunião. (SOUZA, 2007, p. 1)



Figura 3: Letras trabalhadas plasticamente. (MANCO et all. 2005, p. 38)

O ato de pichar reúne seus pares em torno de desafios e aventuras perigosas, que podem resultar em punições como ser pintado pela própria tinta do spray, pois quanto maior for a visibilidade da pichação e a dificuldade empreendida em sua confecção, maior será o status do pichador (figura 4), não sendo mero acaso que edifícios públicos, altos e monumentos seriam os espaços mais almejados pelos rapazes que picham.

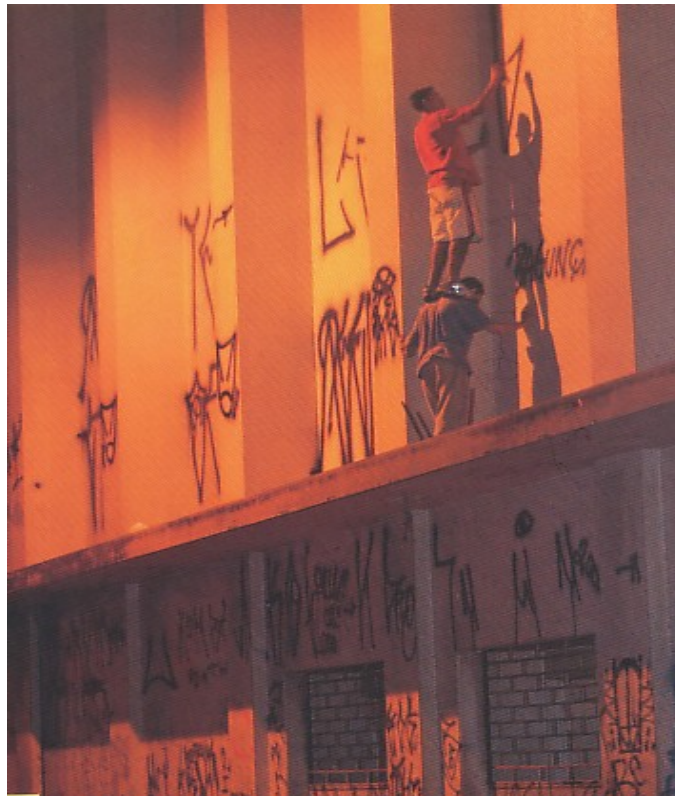


Figura 4: Pichadores in action. (MANCO et all. 2005, p. 26)

Não é difícil perceber que a pichação tem sido encarada pelas grandes metrópoles como um mal a ser exterminado. A opinião desfavorável da mídia e da população comum pode ser observada neste artigo publicado em jornal de bairro na localidade da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro:

Pichadores agem de madrugada e são verdadeiros “homens-aranha”, mas fora-da-lei: pulam grades, escalam paredes, invadem casas e prédios e se arriscam só para deixar suas marcas registradas-sujeiras em fachadas e muros. Eles desrespeitam moradores e comerciantes que ficam revoltados com os atos que, ao contrário da adrenalina e ousadia, apenas contribuem para o vandalismo. (O Jornal da Tijuca. Rio de Janeiro: Abril, 2008, p.5)

Entretanto quando o assunto é grafite o discurso apresentado pode ser considerado diametralmente oposto. O grafite detém valor artístico atribuído publicamente e é tratado como se fosse o apogeu da intervenção urbana por assim dizer. O rapaz que picha deve ser orientado a frequentar oficinas de grafite, para que se torne grafiteiro. Os moradores de um prédio localizado no bairro nobre de Ipanema na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro contrataram grafiteiros para executar um painel em sua fachada com o intuito de afastar os pichadores de seus muros (ver figura 5)

Na Rua Vinícius de Moraes, em Ipanema, um muro de cores fortes é fotografado diariamente por turistas encantados com o trabalho. No entanto, alguns proprietários demoraram para se acostumar com a solução radical. O prédio, construído em 1926, foi pintado diversas vezes antes de receber o grafite. Mas os pichadores não deram trégua e os moradores, incomodados com a situação, aprovaram a idéia sugerida pela artista plástica Maria Thereza Capell, a Tetê. Ela conheceu o trabalho dos artistas na imprensa e hoje o muro desperta curiosidade nas ruas de Ipanema.

- Os pichadores e grafiteiros são tribos que se respeitam. Solucionamos o problema com arte diz a artista.

O mural, assinado pelo grupo Fleshbeck Crew, explora a temática do fundo do mar e conta com a assinatura do conceituado artista plástico nova-iorquino Dazi, que acrescentou um peixe à obra.

- Não foi fácil, porque é um prédio convencional. Hoje, até os moradores mais tradicionais se renderam e elogiam - conta Tetê.

No prédio há 32 anos, a italiana Fiorenza Fonda, de 60 anos, achava que um dos edifícios mais antigos de Ipanema não combinava com tanta modernidade.

- Foi uma solução extrema, mas o problema da pichação acabou de vez. Depois do choque inicial, passei a admirar o trabalho - comentou Fiorenza. (Disponível em < <http://www.donajulha.com.br/?p=20>>. Acessado em 10 de março de 2009)



Figura 5: Mural do Fleshbeck Crew na Rua Vinícius de Moraes. (Disponível em < <http://www.donajulha.com.br/?p=20>>. Acessado em 10 de março de 2009.

Tivemos a oportunidade de observar a confecção deste mural que foi realizado em plena luz do dia despertando a curiosidade dos que por ali passavam. Nada proibido e muito menos transgressor. Pelo contrário, o que se via era o flagrante da elaboração de algo previamente contratado para justamente evitar o transgressor, aquele que escreve ou desenha da maneira que bem entende e onde bem deseja. Ambos são frutos do que ocorreu em maio de 68, em Paris, ou em julho de 1971, em Nova Iorque, porém em algum momento convencionou-se dizer que um era “uma maravilha” e o outro “um terror” e já nem se sabe ao certo afirmar onde começa um e termina o outro. Olhando por essa perspectiva chega a ser curioso combater a pichação com o grafite, talvez chegue algum dia que combatam o grafite com a pichação, ou grafite com grafite, aliás, a título de nota, o mural que motivou a matéria jornalística acima citada já foi substituído

por um outro. Os moradores da Vinícius cobriram o desenho do famoso Dazi com o elefante de André Brandão.

Devemos salientar que a dicotomia pichação/graffiti é uma questão brasileira. Na Europa e nos Estados Unidos, por exemplo, não importa se os muros são ocupados com *graffiti writing* ou *graffiti street art*, o que realmente interessa às autoridades é se a grafia ou imagem é legalizada, ou seja, se o seu autor obteve autorização para aplicá-la e, no caso da resposta negativa, o trabalho será apagado.

Já no Brasil, se socialmente repellido será pichação e se socialmente admirado será chamado grafite. Um bom exemplo desta diferença de significação culturalmente atribuída foi a exposição *Né dans la rue* (Nascido na Rua) organizada em agosto de 2009 pela Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, em Paris. A exposição se propôs a expor obras de grafite, privilegiando o tipo tag, considerando como pioneiros os grafiteiros nova-iorquinos Riff 170 e Coco 144, mas incluindo também os brasileiros Vitché, João Wainer, Cripta e Choque, que são mais contemporâneos.

O curioso é que no Brasil a reportagem que trata da exposição é intitulada “A arte da pichação”, ou seja, o grafite na Fundação Cartier foi interpretado como pichação no Brasil, muito embora o subtítulo tenha sido “Exposição da Fundação Cartier, em Paris, leva o grafite às paredes do museu”. Seguindo com o texto:

Marginais em São Paulo. Glamurosos em Paris. Os pichadores paulistas chegaram a uns dos templos da arte de Paris, a Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, junto com os grafiteiros de Nova Iorque. A convite um deles chegou pichando, literalmente: o corredor de entrada e as paredes no caminho para os banheiros. No Brasil é crime. Na França, nos limites do museu, é arte. (BERLICK, 2009, p.1)

Os paulistas foram chamados de marginais e pichadores e os nova-iorquinos de grafiteiros, embora todos estivessem na mesma exposição. Tanto os nova-iorquinos quanto os brasileiros atuam desafiando a lei em suas respectivas cidades, mas no Brasil são designados como pichadores.

Como destaca Goldstein na introdução do catálogo da exposição, “nos anos 90, Nova Iorque começa a aplicar com rigor uma legislação que designa o graffiti como um ato criminoso”¹⁷. (GOLDSTEIN, 2009, p. 1)

¹⁷ *Dans les années 1990, New York se met à appliquer avec rigueur une législation qui désigne le graffiti comme un acte criminel.*

Não é por acaso que um dos grafiteiros contemporâneos mais famosos, B.N.E faz questão de manter sua identidade em sigilo. Ele é procurado pela polícia de vários países por escrever suas iniciais de várias formas em várias cidades do mundo. Ele é de Nova Iorque, o berço deste tipo de intervenção urbana e é comparado pelo New York Times ao Taki 183, o primeiro noticiado pelo mesmo jornal em 1973. Em dezembro de 2009, B.N.E teve sua primeira exposição organizada em Nova Iorque. Como afirma Kilgannon,

Os adesivos do tamanho de cartões postais com as três letras são colados em caixas de correio, orelhões, postes, paredes e parquímetros, a maioria em Nova Iorque e Japão, mas também em Bangkok, Praga, Hong Kong e Kuala Lumpur. Ele chega a colar 10.000 adesivos por mês. Em 2006, B.N.E. cobriu de tal forma a cidade de San Francisco que o prefeito, Gavin Newsom ofereceu uma recompensa de 2.500 dólares por informação que levassem a sua captura. Ao espalhar implacavelmente sua *tag*, B.N.E segue a tradição de *graffiti writers* como Taki, Revs e Cost. A idéia é deixar sua marca no maior número de lugares possível e das maneiras mais variadas. Um processo conhecido como *getting up*.¹⁸(KILGANNON,2009, disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/12/09/nyregion/09bne.html>. Último acesso em 13 abr. 2009)

Já no Brasil, nem todos que escrevem e desenham em muros serão punidos, pois se o grafiteiro conseguir convencer os policiais de que o que está ali desenhando é “grafite” e não “pichação” e que sua intenção é “artística” e não “depredadora”, é provável que seja liberado.

Os pichadores no Rio de Janeiro¹⁹ se unem em uma complexa rede de relações em que os prodígios de um rendem admirações e homenagens de outros. Quanto maior for o desafio maior será sua fama entre os pares. Atualmente uma pessoa que pichou algumas vezes não necessariamente será encarada como pichadora pelo grupo, para isso, ela deverá participar de reuniões, ser reconhecida pelos outros integrantes do grupo e, de preferência, ter seus feitos divulgados naquele meio. Como destaca Souza,

apesar da intencionalidade da ação dos pichadores e da sua exata noção do dano proporcionado ao patrimônio de outrem, na verdade esses atores gostariam que todos admirassem seus feitos, rendendo-lhes comentários acerca do estilo e da dificuldade dos alvos escolhidos. Sua intenção não é a de sabotar outras pessoas, mas de aumentar seu prestígio dentro de uma elaborada rede de pares. O tipo de pichação aqui examinado não estabelece uma conexão objetiva com outros tipos, diretamente relacionados a formas de protesto mais amplas, como no caso da pichação de contestação política, muito observável nos primeiros anos de nossa ditadura militar (década de 1960). A

¹⁸*The postcard-size stickers bearing the three simple black letters are affixed to mailboxes, phone booths, signs, walls, parking meters and streetlights, mostly in New York and Japan, but also in Bangkok, Prague, Hong Kong, Kuala Lumpur. He goes through 10,000 stickers a month. In 2006, B.N.E. so blanketed San Francisco that the city's mayor, Gavin Newsom, offered a reward of \$2,500 for information leading to his capture. In relentlessly spreading his tag, B.N.E. follows graffiti writers with nicknames like Taki, Revs and Cost. The idea is to leave one's mark in as many places as possible, in wry, brash and mischievous ways — a process known as “getting up.”*

¹⁹ A utilização de *spray* para escrever frases na parte externa nas cidades, também foi um recurso utilizado pelas facções criminosas do Rio de Janeiro. Fato que pode ter contribuído para tonar ainda mais pejorativa a imagem de pichadores. Este aspecto não é foco de nossa pesquisa, mas pode servir como objeto para futuros estudos.

divulgação no tipo aqui analisado é interna, voltada para os membros de uma comunidade regional (no caso, abrangendo toda a região metropolitana do Rio de Janeiro). Pichadores famosos são admirados em toda a cidade, apesar dos admiradores muitas vezes nunca terem visto seus rostos. O aspecto de reprodução quantitativa e a inconfundível estilização individual de cada pichação dão conta de uma divulgação precisa de seus autores. Para materializar seu nicho, os pichadores costumam realizar reuniões, onde enchem de assinaturas seus cadernos e folhinhas armazenadas em pastas, como se colhessem autógrafos. Ali vêem e são vistos, se conhecem, desenvolvem parcerias e complementam a fama (o “ibope” como costumam dizer) advinda dos muros. (SOUZA, 2007, p. 21)

Muitos daqueles que trabalham divulgando seu trabalho como sendo grafite já fizeram ou ainda fazem parte do circuito da pichação, mas só revelam esta faceta para alguns poucos. Isso ocorre porque tratamos de um objeto que seria popular por excelência. O termo popular é utilizado neste trabalho a partir de seu sentido elaborado pelos Estudos Culturais: o popular que acontece no cotidiano, nos desvãos da labuta diária, em festividades e acontecimentos que ocorrem no corriqueiro sem que seja percebido pela população. O âmbito do popular para os Estudos Culturais não se caracteriza essencialmente por manifestações ocorridas no meio rural, folclórica, e sim pelos resultados obtidos nas mais variadas situações do cotidiano que podem ser em qualquer meio. Storey (2003, p.130) afirma que nos estudos culturais a etnografia não é utilizada na investigação de um sentido ou sentidos verdadeiros de um texto “na verdade a investigação etnográfica é utilizada como um meio de descobrir os sentidos que as pessoas criam, os sentidos que circulam e se tornam impregnados nas culturas vividas na vida cotidiana das pessoas.”²⁰

O grafite-pichação se desenvolveu no dia-a-dia das pessoas, surgiu espontaneamente aqui e ali. Não se sabe quem foi o primeiro a escrever ou a desenhar, o máximo que se pode constatar seriam os primeiros a serem noticiados. Seu autor é alguém proveniente da cidade e desta maneira todas questões características da sociedade urbana sendo elas negativas ou positivas estariam entranhadas e identificáveis no grafite-pichação.

As linhas que separam a pichação do grafite são tênues, de uma leitura bem brasileira. Ambos surgiram de um contexto cotidiano, não possuindo domínios definidos. O objetivo dos jovens ainda nos anos 70 seria o desafio de ocupar, com seus desenhos e inscrições, locais expressamente proibidos, tomar o espaço público como privado e mostrar a todos sua coragem e perspicácia, mas o resultado seriam pólos de discussões na mídia e na sociedade geral, em

²⁰ *Ethnography investigation is undertaken as a means to discover the meanings people make; the meanings which circulate and become embedded in the lived cultures of people's everyday lives.*

conceitos sobrepostos e ressignificados além de uma visualidade que se revela natural à sociedade contemporânea.

Atualmente é raro alguém imaginar uma metrópole sem inscrições e desenhos nas paredes, ou projetar uma propaganda para jovens sem algo que remeta as pichações e grafites.

A idéia do grafite como arte nos remete imediatamente a adultos jovens que começaram seus primeiros traços ainda na década de 80/90, como Gustavo e Octávio Pandolfo (31 anos), Nunca (23 anos), Speto (34 anos), Boleta (28 anos)²¹. Entretanto, entendendo a ação dos pichadores como a relação entre pares baseadas na aceitação pela façanha, as idades se reduzem drasticamente para em torno dos 14 anos (SOUZA, 2007, p.44; MACDONALD, 2001, p.64), período em que o tempo livre pode gerar atitudes arrojadas que podem resultar naquilo que Willis define como “estética localizada” (*grounded aesthetics*).²²

Gostaríamos de salientar, aqui, que o grafite encarado como arte proporciona a seus atores um poder comercial sobre o que fazem, podendo ser, para muitos, o sustento de sua família e, por isso, mantém em seu âmbito membros adultos, muitos destes tendo começado como pichadores no período em que não havia a preocupação com o futuro ou sustentabilidade, como percebemos no depoimento de Eco (27 anos): “No começo, eu via o grafite como ideologia, nem dar

²¹ As idades são referentes ao ano de 2006 conforme a fonte: CIRENZA, Fernanda; PIEMONTE, Marianne. A força do novo grafite. Marie Claire. Rio de Janeiro, edição 181, abr. 2006.

²²“Dentro do processo de criar sentido a partir, e dentro, do uso de símbolos deve haver um papel privilegiado para os textos e artefatos, mas uma ‘estética localizada’ pode também ser um elemento e uma qualidade das relações sociais cotidianas. Existe, por exemplo, uma dramaturgia e uma poética da vida cotidiana, da presença, do encontro e do evento social. Pode ter ficado invisível nos papéis rotineiros da vida adulta, mas os jovens têm muitos mais tempo e vêem-se uns aos outros com menos e mais frágeis máscaras. Eles são os existencialistas práticos. Muitas vezes, eles não têm escolha a não ser se envolverem (às vezes até excessivamente) no momento e saquear a experiência imediata para uma estética localizada. Para ele algumas características da vida social não se referem à regulação ou constrangimento da tensão, mas a sua criação a ampliação. A vida ‘sem objetivos’ de grupos e gangues pode estar ligada à produção de alguma coisa a partir de nada, de “fazer nada”. Isso pode estar ligado à construção de tensões, à formatação de estéticas localizadas, orquestrando e formatando seu desenvolvimento, de forma que uma “catarse” final leve com ela, ou modifique, outras tensões e estresses inerentes à dificuldade de sua condição.” (WILLIS, 1990, p. 245). (*Within the process of creating meanings from and within the use of symbols there may be a privileged role for texts and artifacts, but a grounded aesthetic can also be a element and a quality of everyday social relations. For instance, there is a dramaturgy and poetics of everyday life, of social presence, encounter and event. It may have become invisible in the routinized roles of adult life, but the young have much more time and they face each other with fewer or more fragile masks. They are the practical existentialists. They sometimes have no choice but to be, often too, absorbed in the moment and to ransack immediate experience for grounded aesthetics. For them some features of social life may not be about the regulation and containment of tension, but about its creation and increase. The ‘aimless’ life of groups and gangs may be about producing something from nothing, from “doing nothing”. It may be about building tensions, shaping grounded aesthetics, orchestrating and shaping their release and further build-ups, so that a final ‘catharsis’ takes with it or changes other tensions and stresses inherent in the difficulties of their condition..)*

entrevista eu aceitava. Hoje aprendi a viver do grafite”²³. Embora Eco não afirme ser ex-pichador, fica claro que a absorção do grafite pelo mercado, possibilita o seu sustento com esta atividade.

Salvaguardar a imagem do grafite como sendo algo bom, permite que ele não seja interpretado como pichação e, com isso, encarado de maneira pejorativa. Podendo talvez garantir seu posicionamento no mercado e a sustentabilidade dos que garantem que seu trabalho é grafite. Por isso muitos grafiteiros omitem o fato de já terem sido pichadores e sustentam o discurso do grafite como arte, como percebemos nos dizeres de Souza (2007, p.31)

Grafiteiros, comprometidos com as artes plásticas ou com um movimento social como o hip-hop, muitas vezes são ex-pichadores e assim como os ex-fumantes que optam pela militância antitabagista o são com o cigarro, são eles que sustentam o discurso mais instrumentalizado e elaborado contrário a pichação.

Uma das características principais do sistema capitalista construído nos centros urbanos seria o consumo. A todo momento, recursos tecnológicos e aparatos psicológicos são empreendidos na intenção de fazer com que um número cada vez maior de pessoas compre mais e mais objetos e serviços. As ruas se tornam prateleiras de ofertas de todo tipo de produto e os indivíduos são tratados como consumidores ou clientes, mas as forças que buscam atrair seus compradores já perceberam que os consumidores possuem seus valores individuais e grupais específicos, gostos e exigências. Não são seres passivamente guiados e impelidos a comprar qualquer coisa sem qualquer critério. Depois que adquirem o produto ou serviço ressignificam seus sentidos e usos de acordo com sua própria vivência. Storey argumenta que

embora os estudos culturais reconheçam que as indústrias culturais capitalistas sejam um grande espaço de produção ideológica, construindo imagens, descrições, definições e molduras de referências poderosas para a compreensão do mundo, eles rejeitam a visão que consumir estas produções seria tornar-se vítima indefesa de “falsa consciência” (seja ela capitalista, imperialista, patriarcal ou heteronormativa). Embora nunca devamos perder de vista os poderes manipuladores do capital e as estruturas de produção autoritárias, e autorais, insistimos na complexidade ativa e na ação situada do consumo. Cultura não é algo já pronto que nós consumimos. Cultura é aquilo que fazemos nas várias práticas da vida cotidiana, incluindo o consumo. Consumo envolve fazer cultura e é por isso que ele importa [...]. Mais ainda, um argumento central dos estudos culturais é que fazer cultura é complexo e contraditório e não pode ser explicado por noções simples de manipulação e distorção. Isso não significa que consumo seja sempre gerador de poder e resistência. Negar a passividade do consumo não é negar que algumas vezes o consumo seja passivo. Negar que os consumidores de bens produzidos pelas indústrias culturais capitalistas sejam idiotas culturais não é negar que as indústrias culturais capitalistas procurem manipular. Mas é negar que as culturas cotidianas sejam pouco mais que paisagens degradadas de

²³ Idade e depoimento referentes ao ano de 2007 conforme a fonte: BRAILE, Ana Carolina. Tempo de Graffiti. Domingo., Rio de Janeiro, ano 31, n.1641, p.22-27. 14, Out. 2007

manipulação comercial e ideológica, impostas de cima para obter lucros e assegurar o controle social. (STOREY, 2003, p. 132-133)²⁴

O consumo ativo no cotidiano seria, um dos principais agentes do rápido alastramento do grafite pelas maiores metrópoles mundiais. Como Knauss (1999) e Baudrillard (1976) afirmaram anteriormente, a tinta *spray* faria a diferença. Não se pode imaginar que as grandes indústrias tenham criado esta nova maneira de aplicar pigmentos em superfícies para que adolescentes dos guetos de Nova Iorque a utilizassem para escrever seus nomes e fazer seus desenhos por toda a cidade e que este tipo de atitude logo seria repassada a outros lugares do mundo existindo até os dias presentes. Naturalmente que o tipo de função exercido pela tinta *spray* na mão do primeiro indivíduo que a utilizou para escrever em paredes da cidade foi criada por ele próprio. Os objetivos de uso estipulados pelo fabricante foram reconsiderados e transformados pelos jovens que adquiriram e consumiram este *spray*.

Entendemos que o grafite-pichação surgiu em um quadro contestador da juventude, que começou localmente, mas devido a pontos em comum como a idade, a desigualdade social e a facilidade de propagação pela cultura de mídia, logo atingiu vários países, servindo como ferramenta jovem de outras localidades. O grafite-pichação seria deste modo o resultado das tensões descritas por Storey como um paradoxo entre a rejeição e assimilação da cultura parental: “Subculturas jovens se comunicam por meio de atos de consumo. Como afirma Hebdige, subculturas jovens estão focadas inicial e principalmente no consumo”²⁵. (STOREY, 2003, p. 135)

Ao mesmo tempo em que os grafiteiros marcavam a cidade com suas denúncias e desenhos, agiam na madrugada furtiva para que não fossem surpreendidos no ato do desafio à

²⁴ *Although cultural studies recognizes that the capitalist culture industries are a major site of ideological production, constructing powerful images, descriptions, definitions, frames of reference for understanding the world, cultural studies rejects the view that to consume these productions is to become the hopeless victim of ‘false consciousness’ (whether capitalist, imperialist, patriarchal, or heteronormative). Although we never should never lose sight of the manipulative powers of capital and authoritarian, and authoring, structures of production, we must insist on the active complexity and situated agency, of consumption. Culture is not something already made which we consume; culture is what we make in the varied practices of every day life, including consumption. Consumption involves the making of culture; this is what it matters [...]. Moreover, it is a central argument of cultural studies that make culture is complex and contradictory, and cannot be explained by simple notions of determination and manipulation. This is not to say that consumption is passive; to deny the consumers of the commodities produced by the capitalist culture industries seek to manipulate. But it is to deny that the cultures of everyday life are little more than degraded landscapes of commercial and ideological manipulation, imposed from above in order to make profit and secure social control.*

²⁵ *“Youth subcultures communicate through acts of consumption. As Hebdige maintains, youth subcultures are ‘concerned first and foremost with consumption’.*

propriedade – privada ou pública –, trocavam experiências internas e compartilhavam signos culturais como indumentária, gírias e músicas.

A todo o momento, estes elementos seriam trocados, comprados, reorganizados. Os jovens utilizavam os itens disponíveis no mercado repaginando seus elementos para causar estranhamento e espanto na chamada cultura parental, ao mesmo tempo em que esta atitude os transformava em um grupo de consumo específico, reforçando de certa forma a cultura dominante.

Consideradas também centrais as relações de classe no âmbito da subcultura jovem onde o grafite pode ser incluído, as tensões entre pais e filhos, adultos e jovens podem agir como forças transversais configurando o campo de relações que engendrariam o grafite-pichação. Pois ao mesmo tempo em que denunciavam a fome e a miséria em seus desenhos, tê-los feito em muros alheios carregavam a simbologia e a real atitude de infração dos direitos de propriedade, colocando em cheque os limites entre o público e o privado.

Com isso, percebemos que o estudo do grafite-pichação ainda é um desafio em suas dinâmicas atuais. Seus pontos de intercessão, suas curvas e retas não possuem um sentido definido como a engenharia de trânsito estipulada para o tráfego na *urbe*. Aonde chegará pode ser impossível de vislumbrar, mas seu rumo, ou melhor, seus rumos atuais merecem ser no mínimo apresentados.

2 ... E O SISTEMA ARTÍSTICO ABSORVE O GRAFITE

Não é surpresa, que uma pichação, seja ela qual for, constitua um incômodo e um perigo - não por seu conteúdo (muitas vezes situacionista ou inofensivo), mas por sua forma anárquica de expressão - para a tranqüilidade do poder instituído. (LEIRNER, 1991, p.130)

É importante para a busca da compreensão do fenômeno cultural contemporâneo que é o grafite-pichação, a noção da complexidade de forças e interesses que os regem, pois é a partir daí que conseguiremos criar alguns caminhos para análise do produto final que tanto incomoda alguns e fascina outros.

Inicialmente é difícil imaginar que alguém vá se esforçar para reunir meios de escrever, desenhar ou pintar paredes públicas, monumentos, fachadas de prédios particulares sem ter noção completa de que será um ato, no mínimo, desaprovado pela sociedade, pois se não houvesse tal consciência não procuraria os horários de menor movimentação para a realização de seu ato. As motivações que impelem os indivíduos a picharem e grafitarem são variadas. Pode ser o desafio pela adrenalina que se sente ao temer ser pego em flagrante, podem ser palavras de protesto contra um governo ou autoridade, pode ser que alguém queira provar que seu amor não tem limites tornando público seu sentimento e demonstrando o risco pelo qual passou para realizar tal declaração, ou até mesmo provar aos amigos a sua grande coragem, mas seja qual for a motivação, as pessoas que chegam a de fato grafitar e/ou pichar possuem em menor ou maior grau um certo desafio à autoridade vigente, uma necessidade de testá-la a seu modo e de colocar à prova os valores que lhe são passados pela família, pela mídia e pela comunidade em que vivem. Também seria uma maneira de perceber até onde essas pessoas consideram a opinião de seu círculo de amizades e familiares nos seus atos individuais, assim experimentando uma faceta na qual acreditem ser indomável.

O impacto que o grafiteiro e o pichador poderiam causar em suas cidades, seria pequeno e reversível caso não houvesse nota alguma no jornal, e caso ninguém se importasse com alguma inscrição em sua parede. Entretanto, as reações inflamadas sobre o combate às pichações acabam por transformar este ato em algo destacável, colocando o indivíduo que pichou e o resultado da sua ação no centro das discussões e criando estímulo para o surgimento de muitos outros grafiteiros e pichadores.

A proliferação de atores do grafite-pichação ao redor do mundo significaria de alguma forma que as autoridades não estariam conseguindo uma maneira eficaz de erradicar algo que

consideram nocivo à sociedade que administram e esta seria uma maneira direta de provar a fragilidade de seu sistema e possíveis pontos delicados que podem levar a questionamentos maiores sobre seus modelos governamentais.

Esta ótica poderia nos levar a crença de que não conseguindo eliminar completamente a incômoda pichação esta continuaria a existir devido a subterfúgios consistentes que a permitem permanecer frente à desaprovação de uma grande parcela da sociedade e das autoridades competentes. Entretanto, percebemos que isto não tem ocorrido ao longo do tempo.

Uma das tentativas de alguns governos foi estipular locais específicos em que seria permitido grafitar e pichar e com isso, imaginavam que os atores deste fenômeno contemporâneo desistiriam de intervir em outros espaços. Entretanto, o resultado deste aparato não foi satisfatório, pois os grafiteiros e pichadores acabaram por utilizar o espaço cedido, e não abriram mão de agir nos que ainda eram proibidos.

Outra batalha que se desenvolve de maneira extremamente complexa diz respeito a questões que permearam as discussões sobre o popular e o acadêmico. Afinal, em algum momento um destes elementos visuais que eram encarados como sujeira repulsiva ganhou o status de arte. Dizer que determinada coisa é arte implica necessariamente em uma ressignificação extrema que irá causar mudanças intensas no âmbito social, ou seja, irá ditar novas maneiras no trato com o objeto e seus atores, ampliando e diversificando pontos de vista e de conduta.

Explicitar a quem beneficia esta nova postura com relação ao grafite não é uma tarefa simples, é necessário permitir diversas perspectivas e admitir que na realidade elas nunca se esgotarão e sim ajudarão cada vez mais no exercício da compreensão desta manifestação cultural. Afinal, poderíamos dizer que o beneficiado com o apelo artístico da grafite seria o próprio ator do processo pois, com isso, ele poderia entrar em um mercado lucrativo que faria com que ele pudesse viver de sua paixão. Contudo poderíamos também afirmar que o grande perdedor desta rede de relacionamentos seriam os próprios grafiteiros, pois a sua inserção neste novo sistema, acabaria por limitá-los em como eles devem desenvolver sua expressão e em que locais elas deveriam aparecer delegando o seu caráter anárquico aos confins de um passado do qual possa ser conveniente lembrá-lo ou esquecê-lo.

Outra leitura poderia nos fazer perceber que o grande ganhador deste processo seria a sociedade e suas autoridades que obteriam para seu próprio deleite obras de arte, e que desta

maneira conseguiriam estipular os locais em que o grafite poderiam aparecer se livrando do engodo de ter seu próprio muro como alvo de intervenções não desejadas. Indo mais além, poderíamos vislumbrar como perdedores desta relação à sociedade e suas autoridades que, designando algumas intervenções como arte, estariam admitindo a sua total incapacidade de exterminar o grafite-pichação.

Daí percebemos que a dialética perdedores e ganhadores não sustentaria a análise desta questão. Os interesses e percepções envolvidos oferecem vantagens e desvantagens para todas as partes e o quadro que se evidencia é o de negociações permanentes que engendrariam ganhos e concessões em toda sua área.

Designar algo como arte e seu ator como artista implica não somente em uma ressignificação como também em uma reavaliação. O objeto artístico é convencionalmente digno de contemplação, estudo e análise, diferentemente daquilo sobre o qual, de tão repulsivo ainda não se parou para pensar. Por mais que a arte contemporânea abarque uma variedade de expressões que podem muitas vezes passar pelo repulsivo, este caráter fica diferenciado, transformando-se em um tipo de “repulsivo artístico”, algo que foi pensado para ser repulsivo e que faz com que sejamos obrigados a pensar a respeito.

Podemos perceber este aspecto de maneira mais clara em algumas produções de Joseph Beuys, que utilizava gordura animal, animais mortos ou vivos, em suas instalações e performances. O artista elaborava um ambiente hostil ao visitante, criando uma oposição ao prazer e a beleza que eram, até então, unidas diretamente à idéia de arte.



Figura 6: Como explicar desenhos a uma lebre morta. (Joseph Beuys, 1965). Disponível em: http://ehlt.flinders.edu.au/screen/guests/stelarc/students/amira.h/Joseph_Beuys.jpg

Temos como exemplo a obra “Como explicar desenhos a uma lebre morta” (figura 6). Nela o rosto de Beuys foi coberto de mel e ouro conferindo certa preciosidade que parecia remeter a molduras e móveis do século XIX, que eram revestidos deste metal que lhes garantiam a nobre suntuosidade. Tais molduras continham pinturas definidas como obras de arte devido à elaboração extremamente técnica dos desenhos e seus pigmentos. Parece-nos que a intenção Beuys era trazer as seguintes indagações: depois de duas guerras, reconstruções e misérias, diante da mudança paradigmática da arte, que pretende extrapolar os limites da pintura, do que adianta falar de desenhos a uma lebre morta? Do que adianta

falar de pintura a um conceito de arte já superado? E do que adianta falar de sutilezas depois de tantas vidas perdidas pela guerra?

Confrontando as discussões em pauta no meio artístico, Beuys fez do repulsivo uma obra de arte.

Desta maneira, o sistema artístico desenvolve bases teóricas estruturais para justificar também a presença do inusitado grafite-pichação em seu meio indiscutivelmente seletivo como, por exemplo, atribuindo-lhe caráter democrático de vanguarda:

A pichação como arte tem seu lugar bastante definido dentro das chamadas artes plásticas, sempre em direção a um objetivo democrático e, simultaneamente, à desmaterialização do objeto. E não é anacrônica. A participação do espectador, os *happenings*, eventos, ações de arte na rua, jornais murais, pinturas murais comunitárias, os próprios graffiti – com raízes profundas na Bauhaus, construtivismo, arte cinética, arte social, ambiental, cívica, pública etc.- continuam a representar o mesmo pluralismo e a interdisciplinaridade que caracterizam todas as formas ainda contemporâneas de arte. Hoje a pichação faz parte da mixagem de estilos, pensamentos, atitudes e idéias artísticas e, da mesma forma que as outras atividades (desenho, pintura, música, teatro etc.), junta-se e extravasa-se rompendo com os limites da arte monolítica tradicional. (LERNER, 1991, p. 132)

O sistema de artes possui seus aparatos característicos e elementos constitutivos. A combinação destes itens aliados aos processos histórico culturais mais amplos irá determinar o que é ou não arte como afirma Grossman (2005, p. XIV): “A arte necessita sempre aferir e calibrar seus valores com o mundo que a abriga e a inspira”. Coli também irá evidenciar a relação que a arte tem com o mundo que a rodeia, reconhecer que ela possui instrumentos próprios e destacar um elemento atualmente bastante central deste complexo que seria a chamada galeria de artes.

A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc. (...) esses instrumentos permitem a manifestação do objeto artístico ou, mais ainda, dão ao objeto o estatuto de arte: a galeria permite que o pintor, exponha seus quadros (isto é, que “manifeste” sua arte) e, além disso, determina escolhendo um tipo de objeto dentre os inúmeros que nos rodeiam, que ele seja “artístico”. (COLI, 1995, p. 12)

As galerias exercem papéis predominantes no mundo da arte principalmente por representarem o caráter mercadológico do complexo artístico. Vivemos em um mundo em que o mercado e a economia são praticamente centrais, afinal é por esta ótica que o planeta se intitula “globalizado”, ou seja, é mais pelo sentido de compra e venda, demanda e procura do que propriamente pelo caráter de união dos povos e livre trânsito humano pelas diversas localidades. Podemos dimensionar desta maneira a relevância do papel da galeria dentro do universo da arte contemporânea, ou melhor, isso significa que o mundo da arte está completamente inserida no mundo mais amplo estabelecendo trocas diretas, e pontos de interseção.

De maneira geral as galerias são a porta de entrada para um artista no seletivo mercado de artes. No momento em que este artista encontra alguma galeria que tenha alguma credibilidade e que possa investir em seu trabalho, sua obra passará por um processo de valoração monetária e, dependendo da administração do relacionamento entre galeria, artistas, compradores e o sistema cultural mais amplo, este valor poderá crescer ou decrescer ao longo do tempo.

Entretanto pode-se perceber que o valor atribuído à obra e ao artista acaba por não se restringir apenas à questão monetária de compra e venda, este valor poderá influenciar opiniões, pensamentos e análises acerca dos trabalhos evidenciando sua representatividade cultural e sua conseqüente posição hierárquica no mundo dos objetos gerais e até mesmo artísticos. É importante destacarmos que o percurso neste sistema não é uma via de mão única. Por muitas vezes o valor conceitual atribuído por meio de opiniões e análises influenciará o valor de mercado da obra. Segundo Thornton (2008, p. XII) devemos ter em mente que

o mundo da arte é muito mais amplo que o mercado de arte. O mercado diz respeito a pessoas que compram e vendem trabalhos (que são os negociantes, os colecionadores e os leiloeiros) mas muito participantes do mundo da arte (os críticos, curadores e os próprios artistas) não são diretamente envolvidos na base desta atividade comercial. O mundo da arte é uma esfera onde muitas pessoas não apenas trabalham, como residem em tempo integral. É uma 'economia simbólica' onde as pessoas trocam pensamentos, onde o valor cultural é debatido e não determinado pela prosperidade irracional.

Ainda explicitando os mecanismos de funcionamento do sistema artístico, Coli afirma que os instrumentos utilizados no sistema de artes

não se limitam a traçar uma linha divisória separando os objetos artísticos e os não artísticos; não se contentam em criar uma "reserva" de arte. Eles intervêm, por assim dizer, na disposição relativa dos objetos artísticos pretendem ensinar-nos que tal obra tem mais interesse do que outra, que tal livro ou filme é melhor que outro, que tal sinfonia é mais admirável que outra: isto é cria uma hierarquia dos objetos artísticos. (Idem, (1995, p. 13)

O que tentamos evidenciar é que realmente a arte detém um valor monetário em que interesses deste gênero são altamente presentes. Por outro lado percebemos algo que vai além do valor de mercado, que é o valor atribuído culturalmente por este sistema, que existe numa disputa conceitual que, não necessariamente, estará ligada a um valor mercadológico.

Voltando ao papel da galeria, não podemos deixar de destacar que o processo que levará um trabalho até ela, ou melhor, o que despertará no galerista o vislumbre do sucesso de seu lançamento mercadológico, não é tão simples quanto parece. Não seria o fato singelo de expor qualquer coisa dentro de uma galeria que faria dela um objeto artístico. É preciso que ela seja "credenciada" e isso significa que o artista e seu trabalho já deve ter passado por alguns locais

específicos, isto é, alguns circuitos artísticos onde circulam as vozes do sistema. Se não houver passado por todos os *points* artísticos deve no mínimo ser apresentado ao galerista por alguém com discurso já reconhecido no meio.

Os espaços legitimadores e as vozes do sistema possuem notável importância. Expor em determinada galeria, museu ou centro cultural já possui por si só um grande apelo. Sabemos que nos anos 60 a questão do suporte e do espaço como elementos determinantes do objeto artístico fora fortemente questionada e experimentada por aquela geração. Um dos grandes feitos na contestação do espaço legitimador naquela época foi idealizado pelo belga Broodthaers; e seu “Departamento das Águias”.

Broodthaers não conseguia mais desempenhar a tarefa do materialista histórico vestido de contratipo de colecionador. Em vez disso, comemorou o abandono dessa figura ultrapassada assumindo outra aparência - a de ‘contratipo’ do diretor de museu. Começando com a Section XIXème siècle, Broodthaers fundou o seu Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, “sob pressão da perspicácia política de seu tempo” – “esta invenção, que era uma mistura de nada, partilhava o caráter ligado aos acontecimentos de 1968, ou seja, um tipo de acontecimento político por que todos os países passaram”. O ‘museu’ foi inaugurado poucos meses depois de maio de 1968, ocasião em que, juntamente com artistas, estudantes e ativistas políticos colegas seus, Broodthaers participara da ocupação do Palais des Beux Arts de Bruxelas. Agindo em solidariedade com as manifestações que tinham lugar em toda Europa e Estados Unidos, os ocupantes declararam que a tomada do museu era um protesto contra o controle que a cultura belga sofria da parte das instituições oficiais, bem como a condenação a um sistema que só conseguia conceber a cultura como mais uma forma de consumo capitalista. (CRIMP, 2005, p.182)

O que se buscava naquele tempo era uma libertação dos valores e regras culturais impostas à arte ao longo do século XIX que se materializava sobre a estrutura arquitetônica e institucional dos grandes museus e dos cerceamentos políticos. Como afirma Crimp (2005, p. 168): “O dilema da arte contemporânea no final da década de 1960 – enquanto tentava escapar da asfixia imposta pelo museu e pelo mercado e se envolver nas lutas políticas do seu tempo – tinha raízes no século XIX”.

Tal busca pela liberdade criativa, política e institucional alimentou nos artistas e pensadores, a busca pelas experimentações plásticas das mais variadas, que procuravam fugir não apenas dos espaços museológicos como também do suporte clássico das telas. Segundo Crimp (2005, p.85) embora a “morte da pintura” já houvesse sido experimentada desde meados do século XIX, com a frase “A partir de hoje a pintura está morta”, atribuída a Paul Delaroche, foi na década de 60 que esta sentença pareceu ter sido alcançada, Crimp comenta a partir da sentença de Delaroche que:

Durante a década de 1960, entretanto, parecia que, por fim, era impossível ignorar o estado terminal da pintura. Os sintomas estavam por toda parte: na obra dos próprios pintores, todos dando a impressão de reiterar a declaração de Ad Reinhardt de que ele estava ‘simplesmente

fazendo as últimas pinturas que alguém seria capaz de fazer', ou permitindo que suas pinturas fossem contaminadas por elementos tão estranhos como as imagens fotográficas; na escultura minimalista, que apresentou uma ruptura definitiva dos laços incontornáveis da pintura com um idealismo que vinha de séculos; em todos os outros meios para os quais os artistas se voltavam à medida que, um após o outro, abandonavam a pintura. (2005, p.85)

Já em 1917, a obra “A Fonte” de Marcel Duchamp, estabelece um símbolo irrevogável da postura que existiria dali por diante, como afirma Tassinari:

Os objetos que Duchamp apresentou como seus *ready mades* puderam engendrar uma tensão entre a arte e a não arte porque o fez numa data em que o conceito de arte e não arte começava a dilacerar-se no antagonismo em que se embrenhou: a especialização progressiva de sua esfera lado a lado com um conceito que perdia os seus limites. (TASSINARI, 2001, p. 36)

Desta maneira, os desafios conceituais e formais que a arte se propunha a enfrentar na década de 60, absorveram fazeres que anteriormente não seriam reconhecidos como arte e o grafite, com seu caráter anárquico experimentando outros suportes, definindo seu lugar com o “fora”, que seria as ruas, em oposição ao “dentro”, considerado enclausurante, das galerias e museus, acaba por ser absorvido pelo sistema artístico, como afirma Goldstein (2009, p 2)

O graffiti se integrou em uma ofensiva mais vasta, visando deslocar as fronteiras da cultura oficial. Ele se infiltrou no mercado da arte em um momento em que os códigos da “verdadeira” pintura eram amplamente questionados. Os artistas queriam mostrar que a arte formatada para as galerias era o reflexo dos interesses comerciais e servia aos interesses de classe.²⁶

Entretanto esta fase de negação ao espaço instituído da arte, trouxe a tona outras perspectivas, no final do século XX e início do XXI. O estímulo das pluralidades em coexistência. A substituição do radicalismo, necessário em um momento de ruptura, por um tempo em que as diversas realidades possam coexistir, faz com que os museus e as galerias retomassem seu caráter relevante em uma época que se sabe não serem eles os únicos lugares da arte.

Podemos dizer que o sistema artístico possui seus próprios mecanismos de legitimação, os quais não são e não podem ser congelados no tempo e no espaço, se ressignificando ao longo de sua trajetória histórico-cultural onde as vozes e os espaços atuantes podem ser sobrepostos e reinterpretados.

Sobre as vozes que participam deste sistema Thorton (2008) identifica seis papéis fundamentais: o artista, o negociante, o curador, o crítico, o colecionador e o leiloeiro.

²⁶ *Le graffiti s'intégrait dans une offensive plus vaste visant à déplacer les frontières de la culture officielle. Il a infiltré le marché de l'art à un moment où les codes de la "vraie" peinture étaient largement remis en question. Les artistes souhaitaient montrer que l'art formaté à destination des galeries était le reflet d'intérêts commerciaux et servait des intérêts de classe.*

Percebemos, entretanto a falta de algo que seria o sétimo papel, o do expectador ou público. Nos pareceu bastante curiosa a não citação deste papel dentro do sistema artístico. É provável que não tenha sido um simples esquecimento da autora, historiadora da arte, que desenvolveu uma pesquisa dentro deste campo. Nos parece que esta seja a constatação da relevância do público no sistema artístico, ou melhor, demonstra que o papel do expectador de arte não influencia diretamente no funcionamento do seu sistema.

Observemos por exemplo, o funcionamento de obras televisivas que visam justamente atingir grandes públicos. Neste sistema o público detém poder ativo no funcionamento de sua lógica. Caso alguma novela seja pouco assistida, muda-se o destino de alguns personagens e logo a obra foi alterada para satisfazer seu público. Se o telejornal não agrada e percebem que o telespectador anseia por uma função mais social deste tipo de atração, a estrutura do programa é alterada para fazer denúncias da ordem dos problemas sociais.

No sistema artístico, as vozes que impulsionarão mudanças em sua estrutura serão as dos seis primeiros papéis destacados por Thornton (2008).

Ainda assim, podemos ressaltar que o sistema artístico detém um ciclo retroalimentativo que possui fluxos complexos, afinal a arte não é exterior a cultura. Coli argumenta, a luz dos pensamentos de André Malraux, que o objeto artístico não possui uma imanência, ou seja, ele não tem um poder em si, somos nós que conferimos a ele suas qualidades transformando-o numa projeção de nossas interpretações estabelecendo, portanto, uma projeção cultural. Nas palavras do autor:

A noção de arte que hoje possuímos - leiga, enciclopédica - não teria sentido para o artesão-artista que esculpia os portais românicos ou fabricava os vitrais góticos. Nem para o escultor que realizava Apolo no mármore ou Poseidon no bronze. Nem para o pintor de que decorava as grutas de Altamira e Lascaux.

O 'em si' da obra de arte, [...] não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o "em si" da arte, aquilo que nos objetos é, para nós arte. André Malraux, pensador francês contemporâneo que muito se preocupou com os problemas artísticos, construiu suas reflexões nas fronteiras desse 'em si' e desse 'para nós'. Ele concebeu a idéia de um 'museu imaginário', que seria a reunião de obras cujas afinidades não procedem da história, mas de uma subjetividade: um museu da subjetividade analógica. Nesse sentido, Malraux ilustra o ponto extremo a que chegou a idéia de arte "para nós": trata-se de uma seleção intuitiva, de obras que não possuem relações evidentes entre si, que se encontram separadas no tempo e no espaço. (COLI, 1995, p. 64)

Não seria o caso dizer que a arte seria um processo unicamente subjetivo. O museu imaginário que se localiza no interior de cada um irá mediar seu relacionamento com os objetos exteriores e o que esta pessoa considerará arte será um processo individual, porém isto não é o

bastante para designar um objeto como sendo artístico ou não, no chamado mundo da arte. Para tal, será preciso o consenso de certas vozes.

Mesmo sabendo que as vozes consideradas pelo sistema para legitimar-lhe sejam compostas por “museus imaginários individuais”, estes deverão unir-se. Digamos que não é um “museu imaginário qualquer” ou que apenas um “museu imaginário” é o responsável por decidir o que é ou não arte. De acordo com Tassinari:

Mesmo solitária uma subjetividade poderá reconhecer na sua inspeção do mundo os traços de outros sujeitos. Nada de seu é tão seu que um dia não tenha sido individuado por sua convivência com os outros. O espaço não é espaço só de alguém, ou o espaço só de sua visão, se mesmo sozinho, for tomado como um espaço inter-subjetivo aberto à participação dos outros. (TASSINARI, 2001, p. 44)

A concepção de que tal obra possui uma essência artística é algo cultural, como reforça Coli (1995, p. 66): “A idéia de transcendência cultural e histórica da arte é nossa; sem nós, ela não existe. Criamos a perenidade, a eternidade, o ‘em si’ da arte, que são apenas instrumentos com os quais dispomos, para nós mesmos, uma configuração do objeto.” Ou seja, para o autor, “O absoluto da arte é relativo a nossa cultura.”

É curioso percebermos como o sistema artístico que está inserido no tempo e no espaço cultural seja atualmente composto por um grupo relativamente pequeno e que crie ferramentas que o torna ininteligível a grande maioria da população. Tassinari destaca que os questionamentos conceituais da esfera artística fizeram com que ela criasse um mundo próprio que justificasse sua existência:

Acantonada em sua esfera autônoma, mas socialmente desvalorizando-se, a arte não podia mais atingir a sociedade numericamente, mas, de maneira heterônoma, apenas alargar seu conceito para além de suas fronteiras. A recompensa pela manobra conceitual existiu. O público sentiu-se tocado, quando não chocado - mas sobretudo o público que passou a fazer parte de que se convencionou chamar de “o mundo da arte”. (TASSINARI, 2001, p. 36)

Neste sentido, Becker cria o conceito de “mundo da arte”, que se constitui de todos os aparatos humanos e físicos que se articulam para justificar a existência da arte e definir seus limites, ou seja, dizer o que pertence ou não a esfera artística. Tal processo ocorreria informalmente, ou seja, não existe um encontro específico delimitado no tempo e no espaço em que pessoas se reúnam para decidir quais elementos serão arte e quais não serão. Becker argumenta que o título “arte” é um recurso ao mesmo tempo indispensável e desnecessário aos produtores dos trabalhos em questão:

É indispensável porque se você acredita que a arte é melhor, mais bonita e mais expressiva que a nãoarte, se você então decide fazer arte e quer que aquilo que você fez seja reconhecido como arte, de modo que você possa ganhar os recursos e vantagens destinados à arte, então você não poderá cumprir seu plano se o sistema estético corrente e aqueles que o aplicam e explicam

negarem-lhe o título. É desnecessário porque mesmo que estas pessoas digam que o que você está fazendo não é arte, você pode continuar fazendo o mesmo trabalho com um nome diferente e com apoio de um outro mundo cooperativo.²⁷ (BECKER, 1984, p. 133)

Ou seja, o mundo da arte acaba por definir o que nele pode entrar e aquilo que dele está excluído. O mundo daquilo que não é arte, o universo da plasticidade que não foi aceita cujos atores e produtos não possuem o aval do sistema artístico.

Utilizando o conceito de mundo da arte, Mascelani amplia a noção criada por Howard Becker e afirma:

Aceitar que a definição de arte não se apóia na existência de fronteiras fixas e, pelo contrário, varia de um caso ao outro, seria aparentemente mais simples para aqueles que estão inseridos diretamente no que acreditam ser um processo artístico do que para os demais. Entretanto, como diz Becker, são justamente estes últimos que se importam em decidir se uma certa produção é realmente arte ou se é artesanato, ou trabalho comercial, ou, talvez, expressão folclórica, ou, apenas, os sintomas de um lunático. (MASCELANI, 2002, p. 22)

Entretanto, um outro processo foi responsável por criar um mundo que não é o da arte e nem da nãoarte, que seria o “mundo da arte popular”. Este último surgiu do movimento empregado em introduzir alguns fazeres do cotidiano das camadas populares no mundo da arte. Muitos dos produtos elaborados por pessoas e grupos que anteriormente eram considerados como artesanato e arte utilitária, possuem atualmente, segundo Mascelani, o status de arte. Ela conta o princípio deste processo:

Inicialmente, são intelectuais e artistas dos grandes centros urbanos que reconhecem valores artísticos nas pequenas esculturas de barro que exibem o cotidiano rural, eventualmente comercializadas nas feiras do interior do Brasil como um produto secundário em relação ao artesanato utilitário. Num segundo momento, seus atores se apropriam da noção de arte, reestruturam suas identidades, valorizando a expressão individual e, gradualmente, alteram a quantidade de tempo dedicado à agricultura, à criação de animais e ao artesanato utilitário, passando a dar prioridade ao artesanato artístico e à “arte do barro”. [...]Ao contrário do que estabelece o senso comum - fascinado pelo desejo de identificar (e personalizar) quem “descobre” quem ou o quê - muitas pessoas, animadas por diferentes perspectivas teóricas, tomaram parte ativa nesse processo. Foi preciso que uma verdadeira rede se formasse que um número expressivo de pessoas e grupos agissem- cada qual movido por interesses próprios - no sentido de legitimar esse tipo de produção como arte. (IDEM, 2002, p. 23)

²⁷ *It is indispensable because, if you believe art is better, more beautiful, and more expressive than nonart, if you therefore intend to make art and want what you make recognized as art so that you can demand the resources and advantages available to art- than you cannot fulfill your plan if the current aesthetic system and those who explicate and apply it deny you the title. It is unnecessary because even if these people to tell you that what you are doing is not art, you can usually do the same work under a different name and with the support of a different cooperative world.*

É possível percebermos que embora tenha havido o esforço de várias pessoas e meios para a legitimação dos produtos populares como arte, o que parece ter ocorrido, na verdade, foi a criação de um outro mundo, o da arte popular, resultado de um desenvolvimento dinâmico e fluído por meio de interesses específicos de variados atores ao longo do tempo.

Pois bem, designar um objeto como arte popular e chamar seu elaborador de artista popular, redimensiona o fazer deste artista e a sua relação com o mundo. O objeto, que anteriormente freqüentava apenas feiras de artesanato, pode ser exposto em alguma galeria, ser estudado por acadêmicos e ter o seu fazer influenciado pelo que dizem dele, ou não. Entretanto, o seu sistema é o da arte popular. Se faz necessária a utilização deste termo “popular” como elemento característico e que irá direcionar os olhares dirigidos àquele objeto artístico popular.

A sua galeria será “de arte popular”, seu mercado o “de arte popular”, seus apreciadores, os “de arte popular”. Este mundo da arte popular acaba por não penetrar no mundo artístico, ao menos não de maneira total.²⁸

Ao tentar atribuir o status de arte a certos objetos produzidos pelas classes populares, ocorreu a criação de um outro mundo, talvez isso seja efeito de tensões existentes num campo além do artístico, a tensão entre a classe dominante e a classe dominada, evidenciada por Taylor:

Da forma como é vivenciada na sociedade contemporânea, a arte é uma forma de vida, um sistema conceitual, vivido dentro da estrutura burguesa. É dessa estrutura que emana o processo de arte, e sua característica de algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social. Existem tentativas institucionais de envolver outros segmentos da sociedade nessa forma de vida, mas há uma resistência a elas, que pode ser interpretada como resistência proletária. (TAYLOR, 2005, p. 65)

Taylor utiliza os termos burguesia e proletariado para seu argumento, mas para este trabalho consideraremos classe dominante ou dominada, ou até mesmo os termos elite e popular, que encaramos como sendo mais abrangentes. Afinal, alguém da classe dominada não é necessariamente um proletário. Entretanto em termos de análise o conceito desenvolvido por Taylor pode servir de ferramenta para o que propomos como hipótese para o fato de que a tentativa da incursão de certos fazeres das classes populares no “mundo da arte”, acabou por resultar no “mundo da arte popular” brasileira.

Ainda argumentando sobre os dizeres de Taylor, há um ponto do qual discordamos quando o autor afirma que “sua característica como algo que eleva a vida não vai muito além dos

²⁸ É curioso notarmos que embora os dois mundos possuam suas ferramentas e atores próprios, há algumas interseções, certo espaço-tempo em que circulam objetos e artistas incluídos no mundo da arte popular e no mundo da arte, como por exemplo o caso de Mestre Vitalino que transita nos dois ambientes.

interesses dessa classe social”, pois acreditamos que embora o interesse da elite seja o de impor uma estrutura cultural, as classes populares não são tão passivas com relação a isso. Seus interesses serão negociados com a elite em contrapartida e desta negociação nasceu o “mundo da arte popular brasileira”. Podemos dizer que Vitalino não precisou trocar o barro pelo acrílico translúcido, elementos do cotidiano por questões filosóficas, para penetrar no “mundo da arte”.

Teremos como norte também o conceito de “hibridismo” de Nestor Canclini, em que o contato direto entre culturas diferentes acaba por desencadear processos em que idéias, conceitos e modos de convivência sejam compartilhados e ressignificados. Como afirma Canclini (1997, p. 221): “É possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.”

O mundo da arte popular e o mundo da arte contemporânea retratam um processo bastante complexo no que diz respeito às negociações inerentes ao processo hegemônico da cultura. A partir do momento em que um grupo se predispõe a criar mecanismos que proporcionem sua hegemonia ideológica e cultural sobre um grupo maior, tais negociações representam a não aceitação passiva da estrutura proposta pela cultura hegemônica, pois neste contexto ambas as partes acabam cedendo em certos aspectos. Bennett (1998, p.220), a luz do conceito de hegemonia de Gramsci explica que:

O conceito gramsciano de hegemonia se refere ao processo através do qual a classe dominante procura negociar contrapondo as culturas de classes dentro de um terreno cultural e ideológico ganhando com isso uma posição de liderança. É também verdade que o que é consentido é a versão negociada da cultura e ideologia da classe dominante.²⁹

Um grande exemplo destas negociações na cultura popular brasileira foi o caso do carnaval. A elite carioca impulsionada pelas reformas urbanas que deram a cidade um ar mais civilizado e parisiense, começa a se incomodar com a maneira como a população comemorava o carnaval, que segundo eles era desorganizada e caótica. Neste sentido, se inicia um processo de repressão policial a tudo que não era considerado um “bom carnaval” é pejorativamente chamado de entrudo.

Entretanto, a repressão não foi o bastante para conter as diversas manifestações festivas populares que tomavam conta da cidade nos quatro dias de folia. A população acabava arranjando algum meio de prosseguir com o festejo a seu modo. Aos poucos, vários instrumentos foram

²⁹ *Gramscian concept of hegemony refers to the processes through which the ruling class seeks to negotiate opposing class cultures as to a cultural and ideological terrain which wins for it a position of leadership, it is also true that what is thereby consented to is negotiated version of ruling-class culture and ideology.*

sendo articulados em processos culturais complexos, para que, não sendo possível a repressão total dos entrudos, estes fossem ao menos, de certa forma, organizados. Algumas ferramentas foram surgindo como elementos institucionais do carnaval carioca, como a promoção de concursos de blocos e a paulatina classificação das diversas formas de se brincar o carnaval, como os termos ranchos e cordões, por exemplo.

Ao longo do tempo tais ferramentas construíram um sistema carnavalesco, no qual os que se encaixaram conseguiram permanecer e os que não se enquadraram acabaram por se dispersar na “bagunça” de tudo aquilo que não era carnaval.

O fato é que, de alguma forma, tal enquadramento no sistema teve de ser também atraente para a população foliã, pois, caso contrário, ela continuaria da maneira que era. Ou seja, para obter um carnaval mais civilizado a elite teve de conceder em certos aspectos e a consequência disto foi um carnaval bem diferente daquele em estilo europeu tão almejado pela classe dominante e bem diferente do que a população realizava anteriormente. Como afirma Ferreira

o novo carnaval se estabelece, desse modo, não como uma simples imposição da civilidade contra a barbárie, nem como uma reação popular a uma tentativa de invasão da elite, mas sim como uma festa negociada entre as partes, uma folia sob controle das elites mas que também refletia o gosto popular, desse modo, a festa carnavalesca que emergia das primeiras décadas do século XX não seria nem a brincadeira elegante e exclusivista da burguesia nem a esbórnia descontrolada do populacho, mas algo capaz de representar as forças e tensões da sociedade brasileira e de colaborar na elaboração de nossa identidade cultural como nação. (FERREIRA, 2004, p. 230)

Ou seja, as negociações e tensões entre elite e população fizeram do carnaval carioca um carnaval único.

Agora podemos expor a seguinte questão: O grafite e a pichação, onde se localizam? No primeiro capítulo trouxemos à tona o caráter popular do grafite-pichação, que surgiu no fazer cotidiano de alguns jovens no âmbito urbano. Agora como explicar o fato do grafite-pichação não estar no “mundo da arte popular” e estar no “mundo da arte”. Aprofundando ainda mais, como podemos entender que o grafite-pichação esteja em alguns casos no “mundo da arte” e em outros no mundo não-arte.

Inicialmente podemos perceber que o grafite-pichação não está no “mundo da arte popular”, muito provavelmente, porque este mundo possui um sistema próprio como já mencionamos anteriormente.

Percebe-se que algumas características são recorrentes no mundo que estamos tratando. Quando alguma exposição é designada como arte popular brasileira imagina-se que a pessoa vai

encontrar objetos feitos por populações mais pobres, rurais e com materiais rústicos como, barro e madeira (figura 7). Presume-se também que nesta exposição hipotética, as técnicas desenvolvidas tenham sido passadas de pai para filho em um tipo de fazer que não é apreendido em instituições oficiais de ensino.



Figura 7: Caçador. (Noemisa Batista dos Santos). Disponível em:
<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.iande.art.br/>

Desta maneira, o aspecto grafite-pichação não se enquadra na idéia construída de arte popular brasileira, afinal, é um tipo de manifestação com a essência do urbano, que trabalha com os materiais sintéticos, utilizando a estrutura da urbe como suporte, num tipo de técnica que é

passada de geração para geração de jovens e não de pai para filho, ou seja, não existe uma rede familiar definidora.

Na arte popular brasileira presume-se um saber local, algo característico deste ou daquele espaço. O grafite-pichação reside na proporção do urbano, o que significa dizer, tomando-se como referência o final do século XX e início do XXI, que ocupa um lugar onde está a grande maioria da população mundial.

A grafite-pichação surgiu e cresceu na metrópole assim como o carnaval carioca, entretanto, o carnaval carioca penetrou no mundo da arte popular. Talvez por reunir aspectos característicos de populações de outras regiões do país, como Minas Gerais, Ceará e Bahia, por exemplo, devido a grande concentração de migrantes, ou ainda por ter se tornado uma festa abrangente no aspecto regional e social, salvo as tensões existentes, como afirma Ferreira.

O importante a destacar, desse modo, é que o Carnaval resultante das tensões ocorridas nos trinta primeiros anos do século XX não pode ser creditado com uma “vitória” deste ou daquele grupo social, sendo na verdade o resultado da mistura de diferentes pontos de vista, desejos e ações- em termos locais, nacionais e globais- articulados de uma forma particular e única no e pelo espaço urbano carioca. Essa festa, nascida na cidade do Rio de Janeiro, não representa, desse modo, os interesses exclusivos dos habitantes da cidade, mas expressa questões de âmbito nacional e, por essa razão, acabará por se apresentar como legítima representante da brasilidade buscada pela nação naquele momento. (FERREIRA, 2004, p. 248)

Já o grafite-pichação se caracteriza principalmente por existir em meio a jovens do sexo masculino³⁰, que pode ser de qualquer cidade ou região do globo. Seria uma restrição em termos de idade e sexo e uma abrangência absurda em termos de territorialidade. Podemos perceber a dimensão da tensão existente, uma parcela muito específica da população mundial, que ainda está sob tutela ou dependência financeira dos pais, em grande maioria, desafia em escala mundial o espaço compartilhado com todo o resto de categorias, mulheres, crianças, adultos e idosos, além dos jovens do sexo masculino que também não se interessam em grafitar e pichar.

Com relação à capacidade e a necessidade de expansão do grafite-pichação de não se manter em um território específico Macdonald comenta a respeito dos *writers* americanos e britânicos:

Os *writers* americanos e britânicos também estão pintando trens de carga ou de passageiros, mandando seus trabalhos para diferentes regiões e áreas de seus respectivos países. Eu cheguei a ver *writers* colocando seu *tag* em notas de dinheiro – uma garantia que seus nomes estarão circulando!³¹ (MACDONALD, 2005, p. 83)

³⁰ Existem algumas mulheres que atuam no grafite-pichação.

³¹ *American and British writers are also painting overground freight or passenger trains, sending their work to different regions and areas of their respective countries. I have even seen writers tagging on money bills- a sure guarantee their names are going to get around!*

O grafiteiro e o pichador não se atêm necessariamente a um local específico, eles podem atuar em espaços sem limites, ou melhor, seu desejo é ver seus desenhos e escrituras no máximo de lugares possível, sua identidade enquanto grafiteiro e/ou pichador, não é com a família, e sim com seus pares do grafite-pichação e o desafio que estes rapazes propõem seria não apenas às autoridades governamentais e civis, mas à autoridade parental e ao mesmo tempo a reafirmação destes laços, pois como afirma Storey (2003, p. 134), as subculturas jovens representam: “uma solução compromissada com duas necessidades contraditórias: a necessidade de criar e expressar autonomia e diferença dos pais [...], e a necessidade de manter [...] as identificações parentais.”³²

Desta maneira, o grafite-pichação ocupa em larga escala o espaço e o cotidiano urbano, que proporcionam a dinâmica desta manifestação cultural e ao mesmo tempo procuram defini-la de alguma maneira. Neste espaço-tempo em processo, o grafite-pichação possui alguns de seus atores e obras absorvidos pelo mundo da arte e outros flutuando em tudo que não é arte onde podemos destacar o crime e o vandalismo.

A impressão que temos é que o senso comum tem muito claro em sua mente o que é ou não é grafite, afinal o contato direto com esta manifestação se dá normalmente através de sua visualização em muros das cidades e dos artigos de jornais e revistas que trazem matérias com conceitos que parecem bem definidos como: grafite é arte e pichação é vandalismo.

Mas ao adentrarmos o mundo da arte percebemos que definir o que é ou não é arte, não dependerá de regras definidas em estatuto e sim de mecanismos próprios que se transformam ao longo do tempo e que estipular o que é ou não vandalismo também dependerá dos trâmites sociais também mutantes, que nos revelam a complexidade do objeto e a sua dinâmica.

³² *a compromise solution to two contradictory needs: the need to create and express autonomy and difference from parents [...] and the need to maintain [...] parental identifications.*

3 DOS RECURSOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO: O GRAFITE PALATÁVEL

Desde os protestos ocorridos em Paris em 68, passando pela explosão das tags e as intervenções nos vagões dos trens de Nova Iorque no início da década de 70, o grafite tem sido combatido por meios que vão muito além da repressão policial. Sua paulatina absorção pelo sistema artístico acaba apontando para meios que moldam os aspectos aceitos ou não, por este sistema, além de aspectos aceitos ou não, pela sociedade contemporânea.

Pretendemos neste capítulo evidenciar alguns dos recursos empregados neste sentido, que variam de exposições artísticas, matérias jornalísticas, mesas de debate, até tramitações legislativas demonstrando a preocupação político-administrativa que atinge o âmbito do grafite e da pichação.

Basicamente a origem do grafite constitui um momento de rompimento com o sistema da arte, mesmo se posteriormente a força, o poder e as seduições deste ultimo terminarão por absorver o significado do rito metropolitano, separando as combinações coletivas e privilegiando os êxitos e as expressões individuais dos artistas, arrastando-os às galerias e museus e em todas as maneiras decretando a conclusão da parábola artística do fenômeno.³³ (MERCURIO e PANEPINTO, 1997, p.1 1)

Esta citação foi retirada do catálogo da exposição “American Graffiti” realizada em Nápoli, Itália, trazendo consigo algumas questões que merecem ser analisadas. Podemos perceber a consciência dos curadores da exposição de que embora o grafite tenha surgido de maneira espontânea e anárquica contra o sistema de arte, suas dinâmicas no meio urbano acabaram por ter alguns de seus aspectos cooptados por este mesmo sistema artístico e que este último seria tão sedutor, que logo o arrastou para galerias e museus “decretando o fim da parábola artística”, ou o encerramento de uma proposta inquisitiva de postura opositiva.

Entendemos que o ato de se opor a determinada coisa, neste caso ao sistema de artes, já é reconhecer a sua existência, e que de fato esta já seria uma existência preponderante, pois é tal preponderância presente e não satisfatória que impulsiona determinado grupo ou pessoas a tentativa de negação do dominante.

Pois bem, os trâmites neste sentido não ocorrem de maneira simples, os processos sociais que engendram estas tensões geram as negociações das quais já falamos no capítulo anterior, e a

³³ *In sostanza l'origine del graffismo costituisce un momento di rottura con il sistema dell'arte, anche se poi la forza, il potere e le seduzioni di quest'ultimo finiranno per assorbire il significato di rito metropolitano, separando le combinazioni collettive e privilegiando gli esiti e le espressioni individuali degli artisti, trascinandoli nelle gallerie e nei musei e in qualche modo decretando la conclusione della parábola artistica Del fenomeno*

rápida absorção do grafite, devido a dinâmicas aceleradas impulsionadas pela própria essência do urbano somado a ganhos e perdas para todos os envolvidos neste processo.

Os EUA são conhecidos como o berço do grafite e por isso foram escolhidos como tema para a exposição italiana. Os artistas mais destacados que fizeram o percurso muros-telas, ou ruas-galerias, foram Keith Haring e Michel Basquiat. Este último, principalmente, ganhou uma projeção meteórica no mundo da arte, realizando exposições e trabalhos junto a Andy Warhol em uma relação criativa que se iniciou da seguinte maneira, segundo Emmerling (figura 8):

Warhol, que outrora cumprimentara Basquiat com as palavras “Ainda vendes as tuas pinturas por um dólar?”, acordava agora para a realidade de que as obras de Basquiat se vendiam a mais de 20.000 dólares em Zurique e Dusseldorf, e que era a estrela em ascensão de um mundo da arte que estava a deixar Warhol para trás. Isso foi indubitavelmente essencial para a decisão de Warhol de iniciar uma colaboração artística com o jovem artista, seguido uma proposta que Bischofberger já tinha feito um ano antes. (EMMERLING, 2005, p. 57)

Basquiat foi um dos primeiros a serem absorvidos pelo sistema artístico por meio da visibilidade atraída pelo que realizou nas ruas, usava o pseudônimo Samo, que era também uma espécie de filosofia de vida, para questionar as relações sociais:

Na essência, a religião SAMO era uma contestação contra a forma como a sociedade usava seus valores e ideais, um produto artístico concebido para uma sociedade emproada. Ao mesmo tempo Basquiat não se intimidava e enfrentava frontalmente aqueles que ele queria contatar através de seus graffiti.; de fato, estes são os mesmos indivíduos que mais tarde comprariam as suas obras com os “dólares do papá” que ele tão claramente repreendia. A sua mensagem era dirigida aos *yuppies* da arte que percorriam as zonas das galerias nos seus descapotáveis; fascinados pelo “chique radical” do vanguardismo, começaram a explorá-lo, usando sua suposta causticidade erudita apenas como decoração para o seu tipo de vida. Em *village voice*, Basquiat queixa-se: “Esta cidade está pejada de emproados pseudos da classe média que tentam parecer como o dinheiro que não têm símbolo do *statu*. Dá cabo de mim. É como se passassem com etiquetas dos preços coladas à cabeça”. (EMMERLING, 2005, p. 12)

A rebeldia propositada de Basquiat aos poucos foi dando lugar a outros objetivos, colocando-o cada vez mais distante do movimento grafite:

Basquiat zangou-se com seu amigo Diaz em 1978, depois de Diaz concluir que a futura estrela estava a vender o movimento *graffiti* às mesmas instituições que antes insultava. Na realidade, Basquiat já se via distanciado do movimento graffiti, mesmo quando sua primeira exposição individual decorreu em Itália com o antigo pseudônimo de SAMO. A sua falta de interesse pela pintura com *spray* revela sua admirável percepção dos mecanismos da cena artística: primeiro seguindo a onda do movimento *graffiti*, depois distanciando-se dele quando o interesse do público acalmou e quando outras estratégias provaram ser mais eficazes. (Idem, ibidem)

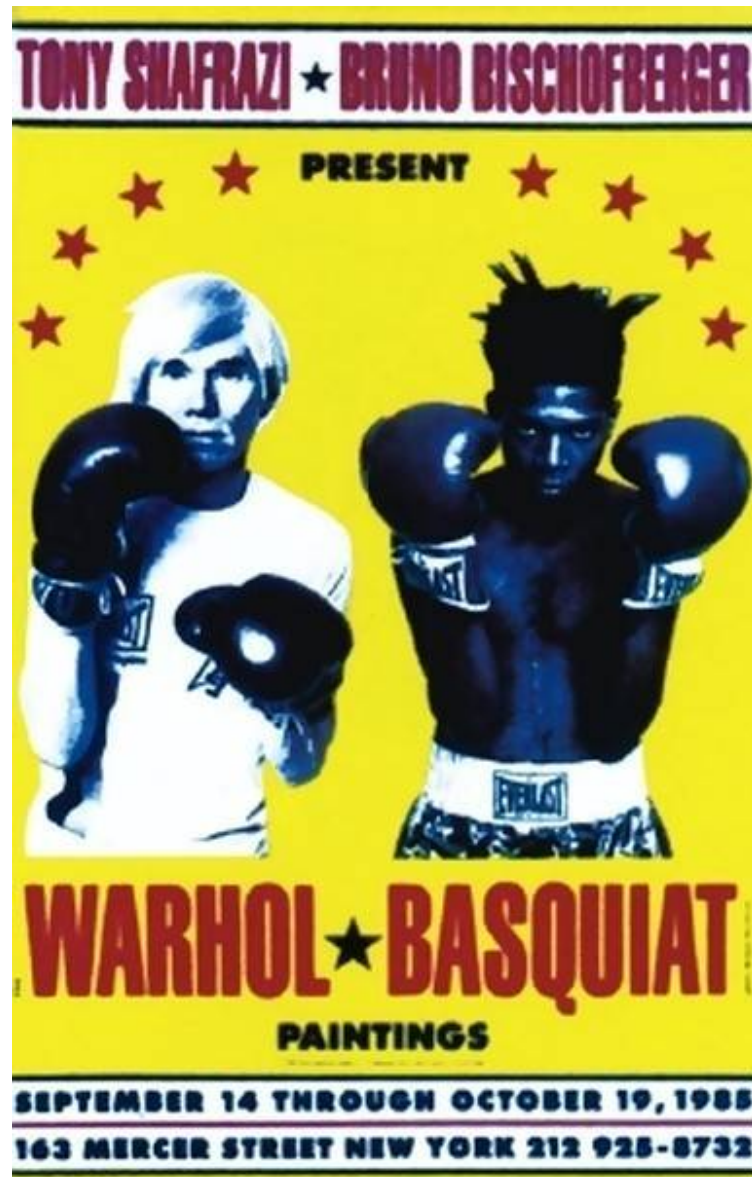


Figura 8: Cartaz de divulgação da exposição conjunta de Warhol e Basquiat.
Disponível em: <http://thrillainmanila.net/blog/BasquiatWarhol.jpg>

A obra de Basquiat passou a ser condensada em formas de expressão mais tradicionais e, ao longo deste caminho, foi perdendo intencionalmente a atividade esquiva e furtiva das ruas que lhes foram convenientes para introduzi-lo ao mundo da arte. Segundo Goldstein (2009, p. 2): “seduzidos pela visibilidade do graffiti, um grande número de jovens artistas começou a criar nas

ruas. Entre eles, alguns dos criadores americanos mais importantes nos anos 1970 e 1980, como Michel Basquiat que se assinava SAMO.”³⁴

As intervenções de Basquiat, anteriormente consideradas repulsivas, ao serem transferidas para o suporte convencional e reconhecido da tela passaram a ser domadas, aceitas e requisitadas.

No Brasil, os termos pichação e grafite têm aparecido freqüentemente na mídia impressa. Jornais como O Globo e Folha de São Paulo, por exemplo, estão freqüentemente tratando desse assunto sobre os mais diversos aspectos. Anunciando tintas antipichação, noticiando exposições de arte, comentando lançamento de livros que discorrem sobre grafite e pichação.

Realizamos um levantamento simples das matérias jornalísticas que estão catalogadas no site da Folha de São Paulo. Utilizamos como método de busca as palavras graffiti, grafite e pichação, sendo que algumas ocorrências continham os três termos e muitas outras continham graffiti e grafite utilizados como sinônimos.

A ocorrência de grafite no *site* foi muita extensa (2.948) sendo uma parte relevante da lista referente a um jogador de futebol apelidado de grafite. Já o termo pichação obteve (475) ocorrências, noticiando pichação contra determinado prefeito, pichação de torcidas reclamando de seus times, a pichação que determinado personagem novelístico fez para desmoralizar seu rival, a pichação com ketchup em uma escola na Zona Sul de São Paulo, pichações contra políticos ao redor do mundo e outros.

Pudemos perceber olhando superficialmente os resultados para a palavra “pichação” que este termo e este ato, fazem parte do cotidiano da cidade, ocorrendo em sessões distintas do jornal, como a parte dedicada ao resumo de novelas, à cronistas, e às notícias de destaque.

Exemplo 1: Caderno – Ilustrada – Novela Poder Paralelo (04/10/2009)

Sexta: Maura e Rafael transam. Leila mostra a Rude a foto de **pichação** na boate. Nícia e Domi transam. Neide mostra a Bruna o DVD em que Tavares e Santana o processam por fraude.

Exemplo 2: Caderno – Ilustrada – Ferreira Gullar, crônica: Uma voz muitas vozes. (18/10/2009)

Ainda que esperado, o golpe ao desabar na minha cabeça, deixou-me aturdido, mas decidido, mesmo porque o que não tem remédio remediado está. Pus meus poucos dólares sob a palmilha dos sapatos, calcei-os e saí ao encontro dos companheiros de exílio, conforme o combinado para aquela eventualidade. Não os encontrei. Horas depois, caminhava sozinho e aturdido por ruas enfeitadas de bandeiras que saudavam o golpe militar e a derrubada de Allende. Ao chegar, de volta ao apartamento, haviam **pichado** em minha porta “Fora Comunista” e mais o desenho da foice e o martelo. Apaguei a **pichação** e me preparei para o pior. Foi então que liguei o rádio e ouvi a voz de Mercedes Sosa cantando: “Gracias a la vida/ que me ha dado tanto/ Me ha dado la risa/ y me há dado el llanto.”

³⁴ *Séduits par la visibilité du graffiti, un grand nombre de jeunes artistes se sont mis à créer dans les rues. On compte parmi eux certains des plus importants créateurs américains des années 1970 e 1980, dont Tean-Michel Basquiat, que signait SAMO, (...)*

Exemplo 3: Caderno – Cotidiano – “Justiça condena pichadora da Bienal”

Carolina Pivetta, que participou no ano passado de uma invasão do pavilhão da Bienal de São Paulo foi condenada ontem a quatro anos de prisão, em regime semi-aberto, por formação de quadrilha e destruição do bem protegido por lei. O advogado Augusto de Arruda Botelho, que defende Caroline, afirma que vai recorrer. (...) Botelho diz que a jovem sempre admitiu que pichou os espaços da Bienal e que a pena para este crime é de até 6 meses de prisão.

O termo graffiti nos ofereceu uma amostragem menor, 110 ocorrências, dentre elas alguns escândalos políticos que envolviam uma empresa chamada Graffiti e Participações, além de notícias e anúncios relacionadas a outras empresas com este nome. Entretanto conseguimos perceber que destas 110 um total de apenas 34, tratavam especificamente do tema de nosso interesse. Excluímos também, notas de anúncios sobre quando e onde passariam filmes como “American Graffiti” e “Graffiti Bridge”, pois embora sejam películas relacionadas ao tema, as matérias em questão eram apenas citações na lista das programações televisivas, muito embora, o fato desses filmes terem sido citados várias vezes significa a sua pertinência atual no apelo da audiência.

Dentre as matérias jornalísticas arquivadas pela Folha de São Paulo encontramos as primeiras ocorrências dos termos grafite e graffiti, em 1994. Entretanto, o termo grafite é utilizado em um tom pejorativo na seguinte ocorrência:

Coluna Opinião – “Onde a lei é respeitada” - Quem dos meus queridos leitores já deparou com um grafiteiro? Como o grafite é muito caro e o emporcalhamento da cidade é feito pela madrugada a dentro, acho que essa classe deve ser de gente com poder econômico e que não trabalha. Depois de uma madrugada de vandalismo ninguém está disposto a levantar cedo no dia seguinte.

Já na ocorrência graffiti, o que encontramos já uma exposição organizada em galeria de arte em São Paulo: “Grafiteiros pintam a galeria da Consolação - 26/3/1994. 25 metros de extensão da parede de exposições da galeria. O motivo é a comemoração do Dia Nacional do Graffiti.”³⁵

O fato de haver um dia regulamentado como sendo o oficial do grafite, traz a tona ainda mais um indício da repercussão do grafite no Brasil em direção a institucionalizá-lo como arte.

Tais notícias apontam para o fato de que década de 90 havia alguma movimentação da institucionalização do grafite no Brasil, enquanto por outro lado, os termos pichação, grafite e vandalismo continuavam a permear as notícias sem maiores critérios. O projeto de valorização do grafite encontra neste país uma data própria: 27 de março para homenagear Alex Vallauri que é considerado por Gitahy (1999) e Manco (2005) um dos precursores do grafite brasileiro.

³⁵ O dia do grafite é comemorado no dia 27 de março, dia em que Alex Vallauri, considerado como precursor do grafite no Brasil, faleceu.

Alguns exemplos de publicações que citam o grafite: Marie Claire (2006), Veja Rio (2006), Domingo (2007), e Zupi (2008), sendo que a primeira é uma revista feminina, a segunda é uma revista regional (Rio de Janeiro) anexa a revista de notícias Veja, a terceira é revista encartada no Jornal do Brasil (Rio de Janeiro) e a última é especializada em design gráfico. O que notamos também nesta outra mídia impressa é a necessidade atual de se falar e discutir grafite nos âmbitos mais variados.

O grafite que já foi um ambiente essencialmente masculino, mas que ao longo do tempo foi adquirindo algumas adeptas, foi noticiado na revista especializada no universo feminino. A reportagem “A força do novo grafite” (figura 9), que vem comentando sobre o fazer de grafiteiros paulistas, se preocupando obviamente em mostrar também algumas meninas que participam deste âmbito cultural.

Uma reportagem como esta, presente neste tipo de segmento, pode ter significados mais amplos do que simples intenção de informar. Nos parece querer atender algumas das necessidades da mulher contemporânea como a de garantir que elas são capazes de desenvolver as mesmas atividades que os homens e que o grafite tem acompanhado seu tempo não é mais tão machista.

Já a revista Veja Rio com a reportagem “A arte que saiu do muro” (figura 10) além de pretender demonstrar a penetração do grafite no mundo da arte, focaliza seu texto nos grafiteiros cariocas e na tentativa de traçar o histórico do grafite na cidade do Rio de Janeiro. A revista Zupi mostra imagens de criações de “Os gêmeos” (figuras 11 e 12) nas ruas junto a de outros desenhistas, privilegiando mais a imagem do que textos, que apareciam recortados e resumidos.

O grafite parece ter conseguido atender a exigências informativas de segmentos variados, o feminino, o regional e o técnico, nestes exemplos obtidos.

A reportagem “A arte que saiu do muro” procura além do enfoque regional, falar sobre a absorção do grafite nos ambientes de decoração. Nesta matéria encontramos frases como “Grafite Décor: spray com luxo em projeto de Geraldo Lamego” (figura 13), ou “Sonho de consumo: João Victor ganhou a pintura de presente dos pais”, (figura 14).

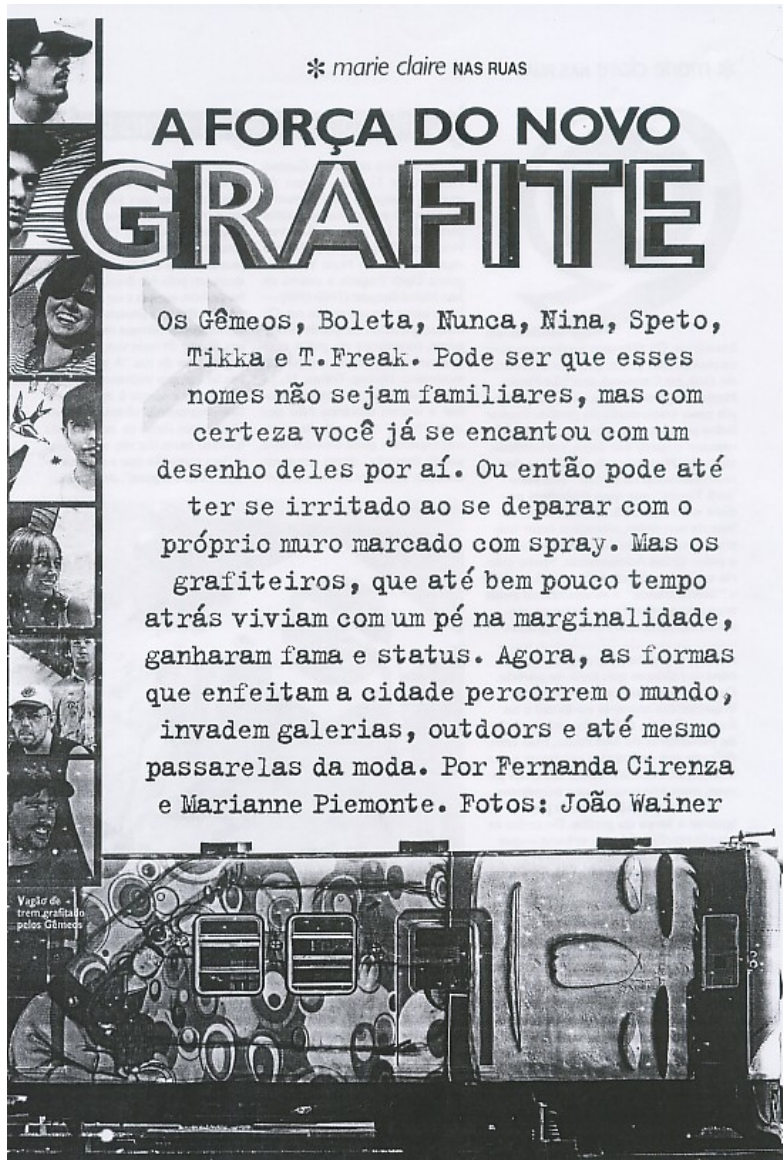


Figura 9: Capa da revista Marie Claire. Revista Marie Claire, Edição 181, abril de 2006.



Figura 10: Capa da edição número 18, de 10 de maio de 2006, da Revista Veja Rio.



Figura 11: Capa da revista Zupi. (São Paulo ano 03, reedição 01, de setembro de 2008)



Figura 12: matéria sobre os gêmeos (revista ZUPI. São Paulo ano 03, reedição 01, de setembro de 2008)



Figura 13: Spray em projeto de Geraldo Lamego. (da edição número 18, de 10 de maio de 2006, da Revista Veja Rio.)



Figura 14: Quarto de menino decorado com desenho de grafiteiros. (da edição número 18, de 10 de maio de 2006, da Revista Veja Rio.)Veja Rio- A arte que saiu dos muros, 10 mai. 2006)

Lançando um olhar mais crítico sobre esses textos que se referem às imagens, surge a seguinte questão. Porque este quadro no fundo da sala é grafite décor? Aliás, não encontramos referência a esse termo em nenhum material analisado. O porquê do décor é claro, afinal o quadro faz parte do projeto decorativo de um apartamento, mas este termo grafite logo após, significa o que propriamente?

Se o desenho não está sobre os muros externos da cidade, mas num ambiente particular, restrito, como uma pintura normal, para que chamá-la de grafite? Talvez porque a pessoa que o desenhou ou pintou é grafiteira ou por que utilizou spray? Vale notar que muitos dos grafites não são feitos necessariamente com spray, mas com tinta e pincel. Há ainda outros objetos comercializados sob o rótulo de grafite (figura 15). Podemos perceber que atualmente, dizer que determinada coisa é ligada ao grafite agrega um tipo de valor, relacionada com modernidade, atualidade, contemporaneidade e juventude.

Mas trazer a estética grafite para suportes comerciais, particulares e internos descaracteriza tanto este fenômeno cultural, que acaba por transformá-lo em outra coisa, em algo de difícil definição, pois o caráter transgressor é abolido, eliminando uma característica fundamental para o grafite, como destaca Ramos.

Pichadores e grafiteiros, ao ocuparem os espaços sacralizados pela cultura, estão transgredindo as convenções e colocando em crise os aparatos da cultura. Ambas, como linguagens de transgressão, são movimentos de contracultura e têm seu processo centrado no ritual de risco, pois violam as expectativas da cultura pré-determinada (RAMOS, 1994, p. 44).

Arce (1999, p. 128) acredita que para os jovens grafiteiros “o mural é a arte do engenho, uma arte gráfica que ninguém lhes ensina, que se aprende na escola da rua. Além disso, reconhece-se o risco daqueles que os elaboram e por isso os grafites são realizados onde menos se pode supor (muros, pontes, *freeways*, torres, etc)”.

Ramos (1994) utiliza o termo transgressão para descrever as atitudes grafiteiras e Arce (1999) assinala o caráter inusitado do suporte do grafite destacando o risco deste fazer. Poderíamos dizer que estas informações fazem parte de um entendimento do estudo sobre grafite nos anos 90, mas obtivemos em Goldstein (2009, p.3) a seguinte explicação:

Além de seus aspectos antissociais, o graffiti foge do comércio de massa. Assim, não podemos especular sobre seu valor como arte oficial. Ele está fora do mercado de arte, do mesmo modo como escapa da cultura das mídias e do consumo. Em consequência disto, ele conserva seu potencial original de verdade contida na assinatura - a verdade da inventividade, da transgressão, do eu criador. E é desta verdade que ele fala ao poder.³⁶

³⁶ *De par ses aspects antisociaux, le graffiti se dérobe au commerce de masse. De même, on ne peut pas spéculer sur sa valeur, comme l'art officiel. Il est en dehors du marché de l'art, tout comme il échappe à la*

Spray fashion

BERMUDA DE SURFE da marca Lost (R\$ 129,00). Mormaii, Galeria River, lojas 6 e 7, Arpoador, ☎ 2513-4725.

GUARDA-CHUVA (R\$ 349,00) e **VESTIDO** (R\$ 2.499,00) de Adriana Bara com estampa de Mateu Velasco Clube Chocolate. Fashion Mall, 2º piso, São Conrado, ☎ 3322-3733.

CAMISETA DE MALHA da grife americana Tribal (R\$ 120,00). Junkz, Rua Francisco Sá, 95, loja 1, Copacabana, ☎ 2525-6774.

TÊNIS All Star personalizados pela equipe de grafiteiros da Addict (R\$ 140,00 o par). Addict, Rua Dias Ferreira, 417, sala 405, Leblon, ☎ 2239-9710.

BONÉS da Flesh Beck Crew com ilustrações do personagem BB Batman e de letras da grife (R\$ 75,00 cada um). **CAIXA DE PAPELÃO** com desenho do artista BR (R\$ 150,00). Flesh Beck Clothing, Galeria River, loja 20, Arpoador, ☎ 2513-1383.

TERNÔ riscado-de-giz com pintura em dourado da grife Manifesto 33 1/3, do músico Marcelo D2 (R\$ 1.200,00). Perfit, Rio Sul, 3º piso, Botafogo, ☎ 2275-9747.

CAMISETA FEMININA criada por Maira Botelho, a Ira, da TPM Crew (R\$ 30,00). ☎ 9118-0375.

FOTOS: FELIPE VIANEZA/ISTAGRAMA

VEJA RIO 10 de maio, 2006 19

Figura 15: Produtos ditos grafitados . (da edição número 18, de 10 de maio de 2006, da Revista Veja Rio.)

O autor do texto do catálogo da exposição *Né dans la rue*, realizada em 2009 na Fundação Cartier para Arte Contemporânea, em Paris, considera como grafite as realizações no âmbito das ruas, ligadas à realidade transgressora e por isso ele afirma com tanta propriedade que ele não penetrou dos mercado de arte, diferentemente do que é retratado na matéria “A arte que saiu dos muros”.

culture des médias et de la consommation. En conséquence de quoi, il conserve son potentiel original de vérité contenue dans la signature – la vérité de l’inventivité, de la transgression, du moi créé et créatif. Et c’est cette vérité dont il parle au pouvoir.

A temática dos grafites é tão latente que acaba se tornando um meio em que manobras discursivas são utilizadas de acordo com os interesses de cada setor. O meio acadêmico considera a característica transgressora e a mídia reflete inúmeros pontos de vista sendo que do início do ano 2000 para cá, tem predominado a intenção de mostrar que grafite é arte, que não é pichação e que pichação é vandalismo.

Há ainda quem prefira atribuir nomes ao que foi absorvido pelo mercado, como é o caso de Gándara (2002, p. 42):

Para dar conta dos casos particulares, como o do “graffiti arte” e outras inscrições que se encontram em um terreno intermediário entre o graffiti e o pôster, Armando Silva (1987) introduz a noção de texto intermediário, seguindo uma sugestão de Christian Metz. Esta noção é bastante operacional para distinguir as mensagens que claramente pertencem ao mundo do graffiti, das que guardam somente alguma similaridade formal, como o uso da tipografia grafiteira em material publicitário. Silva inclui nesta categoria o contra-poster-graffiti, que é a forma como denomina o pôster “modificado” mediante ao agregado de elementos grafitados (chifres de diabo, bigodes, palavras aglutinadas ou deformadas, etc.)³⁷

Já Ramos não comenta a face publicitária do grafite mas chama de pseudo-grafites ou pseudo-muralismo aqueles realizados em muros estipulados ou aqueles em que as pessoas são pagas para pintar, pois segundo a autora:

Grafites e pichações , são intervenções autônomas, discursos próprios de seus praticantes que se apropriam do espaço urbano como suporte de expressão. Os trabalhos nunca são encomendados ou pagos; a contratação do serviço descaracteriza qualquer tipo de contravenção, surpresa, anonimato, gratuidade e transgressão, e coloca seu praticante sujeito às regras de quem o contrata. (RAMOS, 1994. p. 59)

Tais questões nos levam a crer que chamar algo de grafite-décor, ou chamar de grafite um desenho feito com spray dentro de uma sala, representa a necessidade de agregar valor àquela decoração retratada, pois de outro modo, colocaria esta decoração no lugar comum, não estimulando a contratação deste tipo de serviço.

Ainda discutindo a construção de uma instituição do grafite encontramos o artifício das exposições, como a exposição “Toz entre nós” realizada na galeria Movimento, localizada no Shopping Cassino Atlântico, em Copacabana, bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro. Ela figura como uma dos principais elementos de institucionalização do grafite, além de representar sua

³⁷ Para dar cuenta de los casos particulares, como el Del “graffiti arte” y otras inscripciones que se encuentran en un terreno intermedio entre graffiti y cartel, Amando Silva (1987) introduce la noción de texto intermediario, siguiendo una sugerencia de Christian Metz. Esta noción resulta bastante operativa para distinguir a aquellos mensajes que claramente pertenecen al género , dos que sólo guardan alguna similitud formal, com el uso de tipografía graffitera em material publicitário. Silva incluye en esta categoria el contra-cartel-graffiti, que es la forma con la que denomina al cartel “modificado” mediante el agregado de elementos graffiteados (cuernitos de diabo, bigotes, palabras agregadas o deformadas, etc.)

inclusão no mercado, valorando-o como objeto artístico e transformando-o em algo adquirível mediante pagamento. O interior do shopping, além de abrigar um sofisticado hotel, possui quatro andares de lojas das quais oitenta por cento são antiquários e galerias de artes. As pessoas que circulam em seus corredores são, segundo a home page do shopping: “executivos, intelectuais, estudantes, donas de casa, turistas, apreciadores de arte e antiguidades”.³⁸

No dia primeiro de outubro de 2008 durante o Colóquio de História da Arte que se realizava no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro fomos convidados para o *vernissage* de um grafiteiro nesta galeria. Lá chegando, fomos apresentados a seu dono, um jovem por volta dos 30 anos cuja família já possui tradição em galerias e comércio de artes. Ao comentar com ele sobre o grafite, movimento que ele pretende inserir no mercado de artes carioca, recebemos em retorno um olhar quase simpático com a resposta evasiva.

Permanecemos no local, observando os quadros em exposição. Alguns dos personagens ali desenhados podem ser facilmente vistos em muros da zona sul e do centro da cidade. Outras telas possuíam molduras de madeiras talhadas e folheadas de dourado. Perguntamos se era proposital colocar desenhos tão reconhecidos nas ruas em telas com molduras que costumam comportar quadros mais clássicos. Fomos informados de que a moldura estava sobrando na galeria ao lado, dirigida à um público mais “tradicional”, tendo sido aproveitada a exposição de grafite.

Na parte externa da galeria, bem nos corredores do shopping ficavam os convidados, em sua maioria homens na base dos vinte a trinta anos, vestindo roupas largas, bonés e tatuagens. As poucas mulheres no local eram acompanhantes destes rapazes, mas estavam maquiadas e de salto alto.

Pouco depois aparece Thomaz (Toz), grafiteiro do grupo conhecido como Flesh Beck Crew. Ele chega acompanhado de sua esposa, jogadora de vôlei de praia. Sua atenção foi muito solicitada neste dia, pois a exposição consistia apenas de seus trabalhos. Pedimos ao nosso contato que nos apresentasse a ele. Explicamos o motivo da abordagem e o tipo de pesquisa que estávamos desenvolvendo, perguntamos se haveria a possibilidade de realizar entrevista em outro momento. Ele foi solícito nos fornecendo seu e-mail, celular e telefone fixo. Minutos mais tarde nosso contato decidiu nos apresentar a Petite Poupée, pseudônimo da grafiteira Daniele. “Ela

³⁸ SHOPPING CASSINO ATLÂNTICO. Histórico. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.shoppingcassinoatlantico.com.br/histo.asp>. Acesso em: 09.jan,2008.

também é grafiteira daqui da galeria e faz aquela bonecas lindas que mostrei a você antes.” Falou a intermediadora. Petit Poupée é uma mulata com os cabelos lisos em corte moderno, trajando um elegante vestido, impecavelmente maquiada, indo totalmente de encontro à imagem de bermudão, tênis e boné de algumas meninas do grafite com as quais nos deparamos nas matérias dos jornais. Ela estava acompanhada de seu namorado, um artista plástico francês. Conversamos durante uns 30 minutos.

Este evento se apresentou de maneira insólita para nós. Observamos na cena um vernissage como outro qualquer, com coquetel, garçons servindo drinks a possíveis compradores, quadros de cinco a dez mil reais além de uma caixa de papelão pintada que custava oitocentos reais.

Quem imaginou que encontraria nesta ocasião algum elemento fora dos padrões tradicionais de um vernissage, uma atitude mais despojada de seus participantes ou alguma atitude irreverente, mesmo que fosse um DJ de hiphop movimento do qual o grafite brasileiro também se apoiou, não teve suas expectativas atingidas. Ao menos em nosso caso. Afinal lendo e relendo diversas fontes que discursam sobre tema, alimentamos conceitos prévios que nos acompanhavam quando chegamos a campo.

O quadro de Toz emoldurado em talha dourada, não seria um mero acaso, ele representava esta estética contemporânea, enquadrada, embrulhada e depois vendida, para quem quiser decorar a sua casa com temas coloridos e ao mesmo tempo exibir um ar transgressor, alternativo de algo que acredita ser grafite.

O outro evento que gostaria de destacar foi o vernissage dos criadores mundialmente conhecidos como “Os gêmeos” no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, um dos mais importantes e visitados da cidade.

Mais uma vez precisei da interferência de uma amiga para penetrar no campo de estudo. Os convites eram limitados e ela teve que interceder não só por nós também pelos grafiteiros da galeria em que trabalha, que não haviam sido convidados para a exposição.

Os gêmeos ocuparam três salas do CCBB utilizando-se de vários recursos visuais, onde se destacavam quadros com cores vibrantes de técnica mista, ou seja, não utilizavam necessariamente a tinta spray (figura 16). Havia também instalações multimídia e uma pintura mural (figura 17) realizada diretamente numa das paredes da sala de exposição. As obras

expostas nos satisfizeram esteticamente, os desenhos no olhar subjetivo da pesquisadora eram belos, no sentido mais simples que este adjetivo possa significar.



Figura 16: Exposição Vertigem . (Os Gêmeos, CCBB - RJ. Acervo Pessoal -foto tirada pela autora- 24 mar. 2009)

Em termos de quebras de paradigmas artísticos pareceu um retorno a certa época anterior ao modernismo, com seu ponto de fuga definido, cores manipuladas para darem a impressão de profundidades e o uso da figuração. Havia desenhos bem pintados, além de alguns objetos tridimensionais que seguiam a mesma linha e algumas instalações.

Mais uma vez tivemos de reconsiderar nossas expectativas sobre o que seria uma exposição de grafiteiros. Imaginava-se que eles fariam intervenções com tinta *spray* nas paredes das salas e nos deparamos com inúmeros quadros e instalações, recursos estes habituais em qualquer exposição de arte contemporânea.



Figura 17: Pintura Mural. Exposição Vertigem - Os Gêmeos - CCBB-Rio de Janeiro - Acervo Pessoal- foto tirada pela autora, 24 mar. 2009)

No texto introdutório exposto na parede do saguão principal encontramos os seguintes dizeres:

A exposição Vertigem retrata um mergulho profundo nos sentimentos desse universo criado pelos irmãos. Plasmando idéias cotidianas e criando cenas reconhecíveis através de uma mistura harmônica com o abstrato. As instalações, assim como todo o espaço criado pela dupla, sugerem uma divertida comunicação que explora os sentidos visuais, auditivos e táteis. A música, porta de entrada essencial para o mundo fantástico dos artistas, realiza uma interação individual e coletiva, colocando nas mãos de cada um o poder das palavras e dos sons. Tudo para que se possa entrar em uma viagem em busca de si mesmo, da luz e da sombra que existem dentro de cada um de nós. Uma experiência que nos faz submergir em todas as formas de um mundo mágico paralelo e condizente com a realidade. (RALSTSON, 2009)

Podemos observar que o texto se preocupou exclusivamente com a introdução à poética das obras em exposição e à temática por ela apresentada. A palavra grafite é mencionada apenas uma vez na seguinte passagem:

Com a exposição OSGEMEOS - *Vertigem*, o Banco do Brasil tem o prazer de apresentar a arte contemporânea brasileira que surgiu nas ruas de grande metrópole do país e se espalhou pelo mundo. Nascidos na região central de São Paulo, os artistas Gustavo e Otávio Pandolfo estão entre os pioneiros na cena nacional do grafite.

Ao que parece, esta exposição evitou assumidamente a discussão sobre se o que nela é apresentado seria ou não grafite. Evitou chamar os irmãos de grafiteiros conferindo a eles a designação de artistas, definindo o material apresentado como arte contemporânea que surgiu nas ruas, ou melhor, desdefinindo, pois ao dizer: “a arte contemporânea brasileira que surgiu nas ruas”, aparece logo a questão: que arte é esta que surgiu nas ruas? Seria o grafite? Mas ao entrar nas galerias ganha o nome de “a arte brasileira que surgiu nas ruas”.

Basquiat em sua época de atuação se distanciou do grafite para investir na sua faceta “artística”. Os grafiteiros atuais tentam conciliar as duas atividades. Alguns dizem que continuam a escrever e desenhar nas ruas por prazer, outros afirmam que o fazem porque devem à rua o seu sucesso. Aliás, atualmente, não convém perder o vínculo com as paredes, pois com isso perde-se a designação de grafiteiro e todo aglomerado de significações inerentes a este termo. Seriam os monstros de Toz tão badalados se ele não se intitulasse grafiteiro, se ele não tivesse utilizado a rua como suporte de sua exposição?

Aos poucos a estética rebelde foi elevada ao status de arte, tornando-se pseudo rebelde, penetrando no mercado e transformando o grafite em algo palatável: “No começo, eu via o grafitti como ideologia, nem dar entrevista eu aceitava. Hoje aprendi a viver com o grafite”³⁹ diz Eco.

Neste sentido, o objetivo do movimento de contestar o sistema econômico vigente denunciando a injustiça e a marginalidade de sua lógica excludente, se transforma em outra coisa, sendo incorporado por este mesmo sistema. O grafite se torna sinônimo de jovialidade, uma espécie de rebeldia dosada que pode ser adquirida em qualquer lugar.

A Fundação Nacional de Artes (Funart), um órgão público da promoção da arte nacional, realizou no emblemático edifício Gustavo Capanema a seguinte mesa de discussões; “Da rua: que pintura é essa?” composta por diferentes atores do grafite, como donos de galerias, pesquisadores e artistas dentre os quais figuravam pessoas que se consideravam, ou não, grafiteiras. O objetivo era discutir sobre a arte feita nas ruas constituindo um aparato de extensão da exposição de mesmo nome. Entre as questões arduamente discutidas pudemos sentir as tensões sobre o grafite que percorrem todo este trabalho, só que elas estavam materializadas em discussões inflamadas.

³⁹ Depoimento do grafiteiro carioca Eco (Jornal do Brasil, out 2007, p. 23)

Uma delas, por exemplo, foi a declaração de Marinho, artista carioca que participava da exposição, e que hora se dizia pichador, ora se dizia artista e ora se dizia grafiteiro, no final concluiu que era tudo a mesma coisa e que ele fazia arte para tentar viver do que gosta, coisa que não conseguiria com a pichação. A confusão de Marinho não parece ser um fato isolado. Ela representa as tensões reais do que se procura entender por grafite e pichação. O criador não conseguiu concatenar o fato de que foi pichador a vida inteira, da maneira proibida, e que agora seus desenhos podem estar em uma galeria.

Mesmo utilizando o pincel, ao observarmos o processo criativo de Marinho, temos a impressão de que as letras utilizadas na pichação se transformam em figuras. (figura 18)



Figura 18: Marinho criando. (Acervo Pessoal - foto tirada pela autora, 21 mai.2009)

Neste sentido Marinho utiliza a experiência formal que adquiriu em suas incursões marginalizadas como pichador em um outro tipo de visualidade, esta sim, palatável ao sistema de artes atual.

Dentre os outros artistas que compunham a discussão, os integrantes do Grupo Ácido não se definiam como grafiteiros e sim como artistas plásticos, já que já eram formados em faculdade

de design e passaram a pintar nas ruas devido à projeção que os desenhos tomavam ao serem feitos em espaços públicos.

Outro caso curioso seria o de Derlon Almeida (Recife-PE). Ele utiliza imagens que remetem às xilogravuras da literatura de cordel (figura 19) em suas experimentações dentro e fora das ruas, utilizando referências da arte popular nordestina, embora não seja considerado artista popular pelo mundo da arte popular. No caso em questão a arte popular é utilizada como recurso estético para um resultado visual que será interpretado nas ruas como grafite e conseqüentemente pertencente ao Mundo da Arte.



Figura 19: Derlon Almeida acertando os últimos detalhes de sua obra . (Acervo Pessoal- foto tirada pela autora, 21 mai. 2009).

Outra situação que gerou bastante polêmica foi o papel da galeria como preponderante no sistema artístico e sua articulação com o grafite-pichação. Inicialmente foi dada a palavra ao dono da Galeria de Artes Choque Cultural, muito famosa no eixo Rio-São Paulo por investir em grafiteiros, sendo uma das pioneiras na promoção do grafite como arte.

O galerista comentou que seu objetivo foi favorecer a nova geração do grafite que, segundo ele, tem intervenções mais localizadas e pontuais, que também utilizam adesivos (*stickers*) e cartazes. Ele afirmou também que o mundo privado viabiliza profissionalmente o artista já que, em sua opinião, depender da esfera pública não é um caminho seguro devido às mudanças constantes de ideologias de acordo com cada governo e por último comentou que um de seus principais objetivos seria favorecer jovens colecionadores, assim como buscar popularizar o ato de colecionar obras de arte e conclui afirmando que é possível popularizar enriquecendo.

Discutimos a afirmativa de que o âmbito privado pode ser mais seguro do que o público, pois se as ideologias políticas mudam ao longo tempo as ideologias culturais e sociais também, e com elas as ideologias do sistema de artes. Ou seja, os dois caminhos são inseguros para os artistas de maneira geral. Quanto a favorecer jovens colecionadores, que logicamente serão jovens da classe social dos antigos colecionadores, pois o preço inicial das primeiras peças grafitadas não se compara aos atuais, em que há quadros feitos por grafiteiros custando cinco mil reais.

Isso ocorreu porque a lógica do mercado de artes organiza-se a partir do momento que se passa a investir em um artista, buscando-se sua valorização. Por isso a lógica de que é possível enriquecer popularizando é no mínimo ambígua, pois se enriquece popularizando apenas produzindo a mesma coisa em larga escala, o que não corresponde ao mercado de artes em que as peças são únicas ou pouco copiadas.

Mas a discussão intensa ocorreu por outro motivo. Um rapaz que assistia a mesa disse que era pichador e cobrou a opinião do galerista sobre o seguinte fato:

Um grupo de pichadores invadiu, no último sábado, a Galeria Choque Cultural, no bairro de Pinheiros (zona oeste de São Paulo), e danificou 20 obras de arte expostas no local. A galeria é voltada à divulgação e à venda de trabalhos de arte underground, como grafite e design gráfico. A ação foi organizada pelo artista Rafael Guedes Augustaitiz, o Rafael Pixobomb, que foi expulso do Centro Universitário Belas Artes em julho deste ano, por organizar uma pichação no prédio da faculdade. Os pichadores fazem parte do movimento intitulado "PiXação: Arte Ataque Protesto", que tem como meta protestar contra a comercialização da arte de rua. De acordo com o grupo, a galeria não representa a cultura urbana, e seus criadores não fazem parte do movimento de rua. Entre as obras danificadas estão quadros de Gerald Laing, referência inglesa da pop art, e do artista de rua brasileiro Daniel Melim.

A galeria estava em funcionamento quando o grupo de cerca de 30 pessoas, segundo informações do boletim de ocorrência, invadiu o local e pichou paredes, quadros e outros objetos em exposição. A ação durou aproximadamente cinco minutos. O grupo foi chamado a fazer a pichação por meio de um "convite" enviado por e-mail, que dizia o seguinte: "Evadiremos com nossa arte protesto uma "bosta" de galeria de arte segundo sua ideologia abriga artista do movimento underground. Então é tudo nosso [sic]". Procurado pela Folha, Augustaitiz não quis

comentar a pichação e disse que "a ação falava por si mesma". Baixo Ribeiro, um dos proprietários da Choque Cultural, afirmou que o evento teve "pouca importância" e não quis falar mais sobre a invasão ocorrida. Na tarde de ontem, um boletim de ocorrência foi registrado no 14º Distrito Policial de São Paulo. Segundo o DP, o proprietário já foi notificado para fazer representação contra o grupo, condição para abertura de inquérito no caso de um crime de natureza privada. O caso foi classificado como dano ao patrimônio. (MERCIER, 2008)

O dono da galeria disse que manteria o processo contra os pichadores e que não acha certo que pessoas danifiquem obras de outros artistas, por questão ética e pelo fato das obras custarem caro para a galeria e para os próprios artistas.

A situação é bastante complexa, afinal a galeria é conhecida pela mídia e por seus frequentadores como um espaço de arte *underground*, mas a própria galeria se define como um espaço que aproxima o jovem do mundo das artes estimulando o colecionador desta faixa etária:

Dizem que a Choque é uma galeria alternativa, *underground*, de Street Art, de arte urbana, de arte jovem e às vezes dizem que somos uma galeria de arte contemporânea. Na verdade, já ouvimos muitos outros termos além desses, mas nenhum consegue descrever ao certo o que nós realmente somos. Isso faz sentido, pois nós não estamos nos baseando em nenhum modelo pré existente... estamos criando nosso próprio jeito de fazer o que queremos. [...] A sua principal missão é aproximar o público jovem das artes plásticas, incentivando o colecionismo, produzindo conhecimento e promovendo intercâmbios.

(Website da Galeria Choque Cultural Disponível em: <http://choquecultural.com.br/blogs/about/>
Acesso em : 27 dez. 2009)

Por mais que a galeria não se auto defina como *underground* ou ligada à *street art*, ao lidar com a arte jovem ela é obrigada a assumir por estes aspectos e a dialogar com o seu público. Enfim, os pichadores fazem parte deste processo e não estão nas galerias. O fato fica ainda mais complexo se considerarmos na matéria acima que as motivações dos pichadores também são paradoxais.

O líder dos pichadores diz protestar contra a galeria, pois o que há nela não representa a cultura de rua, embora a proposta da galeria seja atrair jovens colecionadores e não explicitamente promover a arte de rua, outro fato é que se eles são contra a comercialização da arte de rua por que se preocuparem com uma galeria que segundo os próprios pichadores não representa esta arte, assim como uma galeria de pinturas do século XIX também não representa a arte de rua contemporânea.

A galeria talvez devesse lidar com seu público e seus constituintes, sendo eles marginalizados ou não, e os pichadores talvez precisassem, neste caso, de argumentos mais consistentes. A questão é que esta conjuntura também faz parte do processo do grafite brasileiro contemporâneo.

Um outro tipo de recurso que visa promover o grafite como arte surgiu recentemente na cidade de São Paulo, consistindo em um pacote turístico para conhecer os grafites *in loco*, ou seja, caminhando pelas ruas do qual participamos. A empresa Soul Sampa oferece essa atração com um custo de R\$ 150,00 e se o passeio for individual e R\$ 80,00 em um grupo de no mínimo três pessoas.

O pacote temático Arte de Rua se trata de uma caminhada de aproximadamente cinco quilômetros da estação de metrô do Sumaré até a de Vila Madalena, além de um workshop dirigido pela guia do passeio, a grafiteira Yá.

Este projeto ainda recente apresentou certas características. Inicialmente, fechar este passeio formando um grupo de no mínimo três pessoas para um sábado, não foi fácil. Tivemos o passeio cancelado por vários finais de semana seguidos devido à falta de interessados. Neste processo perdemos dois meses consecutivos de sábados não preenchidos, optando então, por realizar o passeio individual.

O encontro na estação do Sumaré fora marcado para as 11:30 da manhã, entretanto a guia chegou 30 minutos mais tarde, depois de uma ligação que efetuamos para o coordenador da Soul Sampa, que afirmou que a moça estava no trânsito. Mas ao chegar, ela comentou que pensou que o passeio havia sido cancelado por causa da chuva. Chuva esta para a qual ela não havia levado guarda-chuva, sendo assim, o percurso foi realizado com ela andando junto a mim para dividir o meu. Ainda assim, ocorreu um outro fato, o programa na Internet afirmava que o passeio seria fotografado pela guia e que depois estas fotos seriam enviadas, entretanto não havia no momento máquina alguma com a guia.

Durante a caminhada o visitante passa a conhecer os grafites e pichações dos grafiteiros e pichadores mais famosos de São Paulo, como Zezão, Os Gêmeos e Binho no primeiro caso e o grupo Susto no segundo. Nesta situação também nos são apresentados às técnicas diferentes de grafite, e enquanto a guia aponta os exemplos na rua, podemos acompanhar as explicações no material que nos forneceram, indicando os que para eles são os pioneiros do grafite no estilo hiphop: Robô, Zezão, Rooney, Os Gêmeos, Delkid, Kase, Jair, Guerra de Cores além de Tinho, Binho e Speto.

Quanto o vocabulário utilizado seguiam os verbetes:

Tag – Assinatura, Pixação

Crew – Grupo de escritores de graffiti, bboys e bgirls

Throw-up – “Vomitar”, pintar em qualquer superfície algo rápido, e mais simples, com duas ou três cores.

Piece – Uma pequena área bem pintada com boa elaboração, contexto e visualidade.
Piece book – Cadernos, Agendas com esboços, desenhos e assinaturas
Silver Piece – Graffiti feito com tinta cromada
Writer – O escritor de graffiti
Bite – Escritor de graffiti que copia o estilo do outro escritor, não tem idéias originais.
Cap – Bicos de spray
Toy – “Brinquedo”, coisa falsa, “Bafo”, o cara que se mete a ser escritor de graffiti e não sabe o contexto da cultura graffiti, não pinta nada e diz que faz, não respeita novos escritores, e velhos escritores. “Caras falsos”
Wild style – Letras complicadas, entrelaçadas, formas mais agressivas
Kill– quem está sempre por cima, sempre bombardeando
King – O melhor dos melhores
Oldschool – Membros que pertencem a velha escola da cultura graffiti
Newschool- Membros que pertencem a nova geração
Top to botton – Quando um carro ou trem é pintado de cima a baixo.
Whole car- Um lado do trem pintado por inteiro
All city – Que escreve pela cidade inteira. (PANDOLFO. 2009, p.1)

A caminhada passava também pela Rua Cardeal Arcoverde em Pinheiros, que detinha uma profusão de desenhos e escrituras em paredes e janelas (figura 20), além da escadaria inteiramente tomada por intervenções (figura 21) e depois no bairro de Vila Madalena, o chamado “Beco do Batman” (figura 22) se configura como um espaço inteiramente grafitado, que serve de cenário para vídeos de algumas propagandas publicitárias.



Figura 20. Prédio na Rua Cardeal Arcoverde, São Paulo, SP. (Acervo pessoal. Foto tirada pela autora, out. 2009)



Figura 21: Escada na Rua Cardeal Arcoverde, São Paulo, SP.(Acervo pessoal, foto tirada pela autora, out 2009)

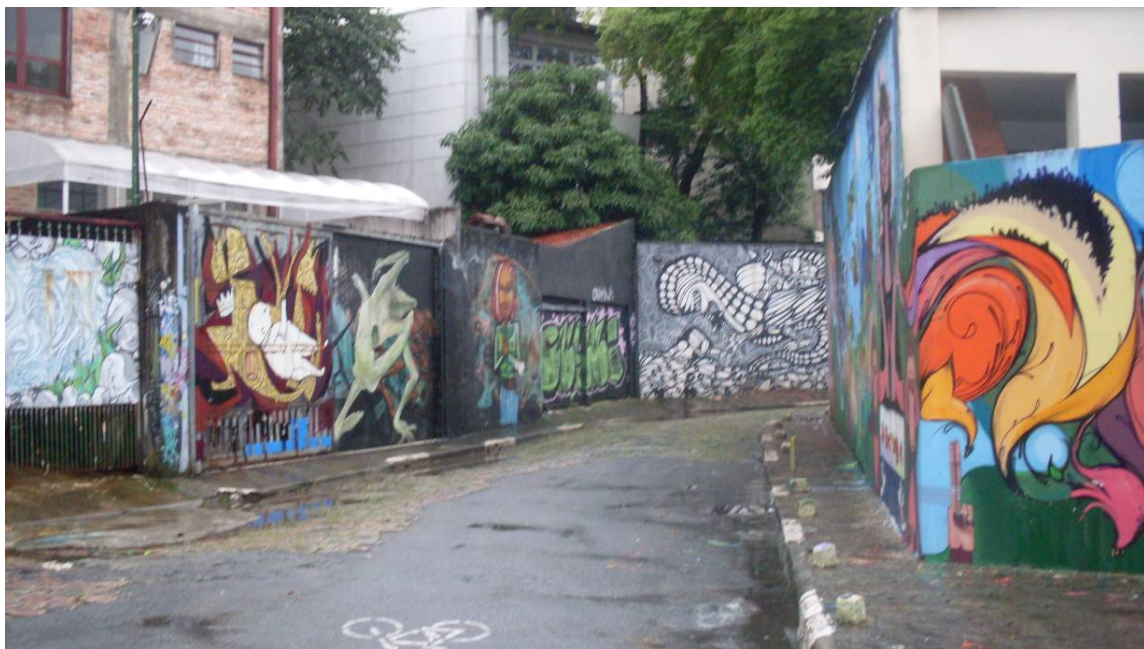


Figura 22: Beco do Batman, São Paulo, SP. (Acervo pessoal, foto tirada pela autora, out. 2009)

A caminhada turística é realmente muito instigante, mas não podemos deixar de criticar alguns aspectos. Inicialmente, a dificuldade existente para fechar um grupo de três pessoas dispostas a fazer percurso em um sábado. Isso provavelmente ocorre devido ao custo elevado do pacote turístico. Afinal, para observar alguns desenhos que já estão na rua de graça é preciso pagar um valor quase oito vezes maior do que a entrada da Pinacoteca de São Paulo ou que a entrada no Museu da Língua Portuguesa, localizadas na mesma cidade, por exemplo.

A idéia do grafite é expor em lugares inusitados suas idéias e contravenções. Cobrar para observar isso, principalmente na rua, parece um contra-senso. Pudemos averiguar, conforme nos foi informado pela guia, que a maioria do público que fecha este tipo de pacote é formado por estrangeiros, que conhecem a fama do grafite brasileiro, e publicitários, que procuram locações grafitadas para suas campanhas. A oportunidade de ter alguém que os leve diretamente nos pontos mais conhecidos parece atrair este tipo de público.

Compreendemos que um roteiro fechado pode ter suas vantagens e desvantagens. Uma destas seria o fato de ter um direcionamento para conhecer desenhos de grafiteiros e pichadores famosos, sabendo um pouco do contexto de cada um. Sabemos, entretanto, que um roteiro seria um recorte de realidade, uma leitura subjetiva que acabaria por limitar a visão do visitante com relação a ocupação do grafite e da pichação na cidade.

Outra questão ainda relevante seria a falta de organização e comunicação dos coordenadores, afinal o valor empreendido por um visitante no passeio não é baixo e o serviço foi amplamente divulgado na mídia. Prometeram fotos que não ocorreram, a guia chegou atrasada e sem guarda-chuva. O que nos leva a pensar que como o grafite está em alta nos meios de comunicação, qualquer serviço ou evento que esteja relacionado a ele será divulgado com uma aura de vanguarda e certa dose de fetichismo como observamos na matéria jornalística que motivou esta ida a campo:

Dégradé, jogos de luz e sombra. A guia turística aponta para as pinturas, chama atenção para assinaturas e técnicas. Não estamos num museu, muito menos vendo quadros. São grafites na avenida Doutor Arnaldo, Zona Oeste de São Paulo.

Entre buzinas e ônibus barulhentos, o grupo de dez turistas atravessa a pé o bairro de Pinheiros, em direção à Vila Madalena, caçando desenhos com ajuda da guia Yara Amaral, 26, mais conhecida como Yá!, grafiteira a seis anos e ex-aluna de artistas famosos do movimento, como Zezão e Boleta.

“A idéia é sensibilizar o olhar para a cidade”, explica Leandro Herrera, sócio-fundador da Soul Sampa, agência de turismo que organiza passeios temáticos pela cidade e, desde abril, começou a explorar a fama do grafite paulistano, assim como outras duas empresas. (EZABELLA, 2009, p. E8)

A quase onipresença do grafite e da pichação nas cidades causa processos que se estendem por vários campos da vida social urbana, inclusive o campo legislativo. Evidenciaremos, por exemplo, a proposta de emenda para o “Decreto nº 2848 de 7/12 de 1940- Código Penal para introduzir o crime de pichação e dá outras providências”, que declara: “Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação, monumento, construção, muro, parede, placa, sinal ou bens assemelhados, públicos ou privados: pena- detenção, de três meses a um ano de multa”.

Seguida da lei aparece a seguinte justificativa:

Nossas cidades vem padecendo de um mal que aparentemente não tem encontrado solução, seja na via legislativa, seja através de programas educativos. Basta sairmos de casa para perceber a poluição visual causada por pichações, fruto da ação de gangues de jovens e adolescentes que disputam entre si os espaços ainda incólumes de nossos prédios e monumentos, não importando se públicos ou privados. Na ânsia de alcançar os pontos virgens, normalmente os mais inacessíveis, jovens arriscam as próprias vidas, pendurando-se nas marquises dos prédios mais altos, no parapeito de viadutos, no alto de postes fixadores de placas rodoviárias. A despeito do trabalho educativo que pode e deve ser realizado, cremos que a ausência de firmeza de alguns operadores do direito tem favorecido e até estimulado a ação dessas pessoas, transformando nossas cidades em “telas em branco” para demonstrações nada artísticas, cenário de exposições de muito mau gosto. Ressalte-se que não nos reportamos apenas aos prédios e monumentos públicos, nem tampouco aos muros e cartazes privados. A ação destes jovens não respeita nem se quer as placas e sinais de trânsito, impedindo sua perfeita identificação por motoristas e pedestres, ensejando a ocorrência de graves acidentes.⁴⁰

No que se refere à proposta de lei não importa muito se o ato é classificado de pichação ou grafite ambos terão de ser punidos. Fica clara também a maneira como a postura governamental encara a pichação ou grafite considerando-os um crime vândalo com pena a ser cumprida na cadeia, se necessário. Na justificativa da lei em questão destacamos a expressão “poluição visual” conferindo caráter pejorativo a estas expressões parietais.

Outra questão a ser levantada diz respeito ao seguinte trecho da justificativa: “até estimulando a ação dessas pessoas, transformando nossas cidades em ‘telas em branco’ para demonstrações nada artísticas, cenário de exposições de muito mau gosto”. Podemos nos perguntar em que juízo de valor esta justificativa se baseou? Pesquisas entre amostragem significativa da população? Atores que constituem o universo da arte e seus estudos? Ou teria sido um argumento puramente individual? Utilizar o bom e o mau gostos para subsidiar uma proposta de lei nos parece um argumento empírico.

³⁷ BRASIL, Projeto de lei nº 378 de 2003. Altera o Decreto-Lei nº 2.848 de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, para introduzir o crime de pichação e dá outras providências. Diário do Senado Federal, Brasília, DF, 10 set. 2003.

Ainda na esfera legislativa foi possível encontrar uma proposta de lei de combate ao grafite e a pichação de março de 2009 que complementa a de 1998. Afinal, apenas conferir uma pena mais rigorosa aos que praticam o crime de grafitar ou pichar, não seria o suficiente para conter tais atitudes, pois não é exatamente fácil pegar o pichador ou grafiteiro no flagrante de seu ato. Com isso, a proposta de regulamentação na restrição da venda de *sprays* se justifica não apenas por estes produtos conterem elementos tóxicos em seus componentes químicos, mas principalmente para dificultar seu acesso por jovens que o utilizam para pichar e grafitar:

O Congresso Nacional Decreta:

Art 1. Esta lei disciplina a comercialização de tintas em embalagens providas do dispositivo de spray.

Art 2. A comercialização de tintas embaladas em recipiente fechado capaz de emitir spray será feita somente a maiores de 18 (dezoito) anos devidamente identificados em formulário próprio.

Seguindo a proposta do projeto de lei apresenta-se a justificativa abaixo:

Embora sejam tidas como evolução no campo da embalagem de diversos produtos, as latas de spray, ou outro material correlato com dispositivo para emitir spray, são hoje uma dor de cabeça para diversos segmentos da sociedade organizada. Além de conterem certo perigo, principalmente para as crianças, uma vez que se tornam explosivas quando submetidas à fogo intenso, estes tipos de embalagem foram fator determinante no surgimento da grafiteagem, uma das mais repugnantes atividades marginais hoje existentes não só no Brasil, mas em todo o mundo. Todas as nossas cidades, sem nenhuma exceção, estão emporcalhadas por desenhos de grafiteiros, cuja distração predileta é sujar aquilo que está limpo e bem cuidado, não se importando se são prédios públicos, monumentos históricos, ou mesmo uma simples parede de um particular. Fiscalização e repressão sobre os grafiteiros já se mostraram sem efeito, pois a cada dia surgem novos grupos voltados para sujar o que lhe é alheio, sob o signo de se viver uma aventura e deixar a sua marca para ser admirada pela ousadas e coragem. Entendo que a forma mais simples de se resolver este problema generalizado está na proibição a fabricação e da comercialização de embalagens, notadamente de tintas, que possam emitir spray. Lembro-me de que antes delas existirem não tínhamos este tipo de problema e creio que a atividade dos profissionais da pintura em nada será afetada pela medida, uma vez que os mesmos, para produzir spray em seus trabalhos utilizam-se de compressores próprios. Grafiteiro com compressor seria inadmissível e complicaria muito qualquer tipo de pichação. Pequenos trabalhos caseiros poderiam ser afetados pela proibição. Entretanto, creio, também, que a relação custo benefício vale à pena e que a medida será entendida por toda a sociedade em geral, que já não agüenta mais a sujeira, a poluição visual e o desrespeito produzido pelos grafites em spray.⁴¹

É possível perceber nesta justificativa que os termos grafiteagem, grafite e pichação são utilizados como sinônimos. Mais uma vez termos como “marginais” e “poluição visual” são detectados. Desta maneira, fica evidente o repúdio ao ato de grafitar ou pichar dos governantes brasileiros, que de certa forma pode refletir, ou ao menos deveria, a vontade da população nacional.

⁴¹ BRASIL, Projeto de lei da Câmara nº 20 de 2009. Disciplina a comercialização de tintas embaladas em recipiente fechado capaz de emitir spray. Diário do Senado Federal, Brasília, DF, 24 mar. 2009.

Entretanto devemos salientar que há um verdadeiro abismo entre as leis e a execução delas. Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, a idéia de que grafite é arte e pichação é vandalismo permite que a argumentação seja uma importante arma contra a prisão, pois estes conceitos podem ser altamente subjetivos.

Devido a isso em dezembro de 2009 podemos perceber um projeto para alteração da redação da lei nº 9605, de 12 de fevereiro de 1998:

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.”⁴²

Ou seja, a proposta é que a explicação acima siga o texto original do artigo que diz : “Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.” A idéia parece ser regulamentar o que pode ou não ser considerado crime de depredação conferindo ao termo grafitar o valor artístico e o caráter de se realizar apenas em locais previamente negociados, mas por outro aspecto, mantendo o sentido de vandalismo do termo pichação.

O Deputado Federal Geraldo Magela autor da emenda na lei declara no debate promovido em Ceilândia, no Distrito Federal pelo evento “100 muros 1000 cores”: “Pra mim, o grafite é uma das coisas mais bonitas do mundo. Temos que conscientizar os pichadores e trazê-los para o lado do grafite”.

É possível perceber que os termos grafite e pichação antes utilizados como sinônimos possuem para os governantes atuais significados distintos. O primeiro é designado como pertencente ao campo artístico, sendo que ao segundo é atribuído o estigma de depredador do patrimônio público. A proposta é garantir aos que realizam suas intervenções dentro da lei o status de grafiteiros e de artistas, salvando-os da prisão, conferindo aos que burlam as leis instituídas pelo legislativo as penalidades estipuladas. Por isso, o deputado deseja que os pichadores se tornem grafiteiros, ou melhor, seu desejo é que os fora da lei comecem a respeitar às regras que eles não têm acatado a mais de 25 anos.

⁴² BRASIL, Projeto de lei da Câmara nº 20 de 2009. Disciplina a comercialização de tintas embaladas em recipiente fechado capaz de emitir spray. Diário do Senado Federal, Brasília, DF, 24 mar. 2009. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/sf/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=90005> Acesso em: jun.2009

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, discutimos o panorama de surgimento do fenômeno grafite, analisamos sua postura na aproximação com o mundo da arte e evidenciamos ferramentas que possibilitaram esta aproximação. Durante todo o processo investigativo e reflexivo, nos deparamos com inconsistências conceituais, tratadas exaustivamente no que consensualmente parecia ser tão simples.

Por diversas fontes consultadas a afirmação de que grafite é arte e pichação é vandalismo nos colocava em uma posição confortável, em que os enfrentamentos e tensões pertinentes a este meio acabavam passando despercebidos, para deixar no silêncio certos aspectos da vida em sociedade das metrópoles contemporâneas.

A confusão conceitual favorece a quem exatamente? Tais indefinições impedem um apanhamento mais efetivo deste fenômeno cultural, colocando-o no campo da verdade de quem discursa sobre ele.

O grafite aparece de maneira anárquica desafiando a moralidade vigente, colocando à prova as autoridades reguladoras e com isso trazendo à tona diversas questões, como a noção de propriedade e patrimônio em que as pessoas sentem seu direito violado quando alguém intervém em seu imóvel, ou na praça de seu bairro. O incômodo instaurado por estas atitudes anti-sociais geram conflitos e discussões inflamadas que cobram alguma atitude coercitiva dos governos com relação ao grafite, que apareceu sem ser convidado.

Medidas foram tomadas para a extinção do grafite, por força policial e também no âmbito legislativo, mas o anonimato favorecido pelas grandes aglomerações humanas, somado ao gosto da adrenalina do proibido, se espalhou por jovens de todo o mundo e o grafite teimou em existir e cismou de ficar. A convivência da população com o grafite acaba perdurando e tal persistência faz com que surjam processos que tentam cooptar o grafite para torná-lo palatável. Afirmar que o quadro pintado por um grafiteiro é grafite-décor e que o mural encomendado para enfeitar algum muro é grafite, é um discurso que favorece aqueles que não querem tratar da questão da posse e daqueles que não pretendem encarar os motivos pessoais e sociológicos que impulsionam os jovens que fazem parte deste universo.

Nesta rede complexa, o mundo seletivo da arte contemporânea e sua expansão conceitual adquirida com o tempo, pretende absorver o grafite, mas evita suas tensões, que parecem não ser convenientes a este meio. Este mundo em especial se aproveita da desenvoltura e do

enfrentamento gerado pelo grafite para preencher seus vazios conceituais, mas não pretende lidar com suas conseqüências, pois ele não o captura por inteiro, ele define algumas condições moldando o grafite em algo que já não é mais grafite.

Tais abordagens limitadas da relação da arte com o grafite puderam ser completamente sentidas em acontecimentos da Bienal de Artes realizada em São Paulo em 2008, conforme o noticiado:

Neste domingo, às 19h35, primeiro dia de visitação aberta ao público da 28.^a Bienal de São Paulo, um grupo formado por cerca de 40 pichadores invadiu o pavilhão no Parque do Ibirapuera e pichou parte de seu segundo andar, durante o visitação. Nesta edição da mostra, o segundo piso do prédio foi mantido propositalmente vazio e mesmo antes da inauguração ganhou o apelido de Bienal do Vazio. Os pichadores aproveitaram-se desse fato para no local fazer seu protesto, preenchendo as paredes com frases do tipo: “Isso que   arte.” “Abaixa a ditadura.” “Fora Serra.” Além dos nomes das gangues, como eles mesmo se denominam, Susto, 4 e Secretos. Dos cerca de 40 pichadores, apenas uma jovem de 23 anos foi detida. Ela foi levada para o 36.^o DP, na Rua Tutóia. Houve tumulto no prédio. A a o já estava prevista pela Curadoria e organização do evento, que disseram anteriormente terem tomado providências para que a pichação não ocorresse no prédio. “Entramos pela porta. Normal. Conseguimos. A segurança   merda”, disse a menina detida que não quis se identificar. “  o protesto da arte secreta.” Segundo ela, vários grupos estavam envolvidos na invasão e esta foi uma continuidade das a es de protesto que ocorreram neste ano na Faculdade de Belas Artes e na Galeria Choque Cultural, lideradas pelo artista Rafael Guedes Augustaitiz, o PixoBomb. (MOLINA)⁴³

A curadoria da exposi o optou por um andar vazio, escolheu uma espécie de nada onipresente em um dos patamares da bienal e não permitiu qualquer preenchimento deste espaço, mesmo que isso pudesse revelar mais as tensões profundas do mundo artístico do que o ato de se omitir em ocupar um espaço. No mundo da arte que se abriu para diversas maneiras de relacionamento com ele, causando desde satisfa o e prazer nos envolvidos nos processos artísticos até o estranhamento por resultados est ticos e conceituais inusitados, preferiu o vazio autoritário ao preenchimento em virtude de um processo contestatório de suas diretrizes atuais e satisfez o contentamento padrão, apoiando a prisão dos que se manifestaram contra seus interesses.

Os limites são definidos. Se a pessoa intervier em um espaço autorizado será grafiteira, artista, poderá vender sua obra e ter seu material discutido dentro dos parâmetros aceitos por este mundo. Se a pessoa preferir o outro lado e continuar intervindo sem convite, caso seja considerado bonito em seu sentido mais simples, poderá talvez , também ser considerada artista,

⁴³ MOLINA, Camila. Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura. Estad o Online, São Paulo, 26 out de 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070,0.htm>

mas se o que tiver realizado for encarado como esteticamente pobre, formalmente medíocre ou simplesmente feio, será pichação e seu elaborador um pichador, vândalo, marginal, que não respeita a arte dos outros, um criminoso que deve pagar por este ato repellido socialmente.

A falta de conceituação existente no grafite brasileiro permite espaço para manobras, para uma absorção moldada e parcial, conforme as conveniências. Retrata os pontos em aberto da sociedade contemporânea e ganha aspectos imprevisíveis. Se o grafite deixará de existir sendo completamente cooptado por espaços que o limitam, se o grafite voltará a ser completamente anárquico tornando obsoleta a designação pichação, não é possível prever. Mas admitir seus paradoxos e pontos obtusos, já seria trazer uma nova consciência pro fenômeno do grafite na contemporaneidade e um comportamento mais crítico e menos displicente para com este fenômeno cultural urbano.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Livia de; SÁ, Fátima. A arte que saiu do muro. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 18, p. 16-22, mai. 2006.
- ARCE, José Manuel Valenzuela. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e graffiti*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999. p. 122-41
- BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer*. Rizoma.net, 2002. Disponível em: <<http://www.calameo.com/books/00001548796dfefafacfc>>. Acesso em: 10 fev. 2008.
- BECKER, Howard S. Art worlds and collective activity. In: _____. *Art worlds*. Berkley, Los Angeles and London: Ed. University of California Press, 1982. p. 1-39.
- BENNETT, Tony. Popular culture and the turn to Gramsci. In: STOREY, John (ed.). *Cultural theory and popular culture: a reader*. Essex, England: Pearson Educational, 1998. p. 217-24.
- BERGAMO, Mônica. Justiça de São Paulo condena pichadora da bienal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 set. 2009. Cotidiano. p.C6.
- BRASIL, Projeto de lei nº 138 de 2008. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, dispondo sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, e dá outras providências. Diário do Senado Federal, Brasília, DF, 09 set. 2008. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/sf/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=87260>. Acesso em: 09 jan. 2009.
- BRASIL, Projeto de lei nº 378 de 2003. Altera o Decreto-Lei nº 2.848 de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, para introduzir o crime de pichação e dá outras providências. Diário do Senado Federal, Brasília, DF, 10 set. 2003. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/sf/atividade/materia/detalhes.asp?p_cod_mate=61351>. Acesso em: jan. 2009.
- BRAILE, Ana Carolina. Tempo de Graffiti. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 31, n.1641, p. 22-27, out. 2007.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ed. USP, 1997. p. 205-54.
- CIRENZA, Fernanda; PIEMONTE, Marianne. A força do novo grafite. *Marie Claire*. Rio de Janeiro, edição 181, p. 45-50, abr. 2006.
- COHN, Paula. Os gêmeos. *Zupi*. São Paulo, ano 03, reedição 01, p. 10-23, set. 2008.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

- CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 41-123
- EMMERLING, Leothard. *Jean- Michel Basquiat 1960-1988*. Köln: Ed. Taschen, 2005. 96 p.
- EZABELLA, Fernanda. Turistas exploram grafites de São Paulo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 jun. 2009. Ilustrada. p. E8.
- FAHLBUSCH, Patrícia. Moradores flagram pichadores em prédio. *O Jornal da Tijuca*. Rio de Janeiro, abril, 2008. Denúncia. p. 5.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005. 357 p.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2004. p. 226-307.
- GALERIA MOVIMENTO. Novo conceito, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.galeriamovimento.com/pt/index.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2008.
- GOLDSTEIN, Richard. *Street and self: les origines du Graffiti*. In: Fondation Cartier pour l'art contemporain (org). *Né dans la rue*. [catálogo]. Paris: Fundação Cartier pour l'art contemporain, 2009. 3 p.
- GÁNDARA, Leila. *Graffiti*. Buenos Aires: Ed. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2003. 127 p.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. 83 p.
- GROSSMANN, Martin. Isso não é uma galeria de arte. In: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 1-3.
- GULLAR, Ferreira. Uma voz, muitas vozes. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 2009. Ilustrada. p. E10.
- KILGANNON, Corey. Making a Name for Himself, With Just 3 Letters. *The New York Times*, New York, 08 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2009/12/09/nyregion/09bne.html>>. Acesso em: 10 jan. 2008.
- KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org). *Raízes e Rumos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. 334-353 p.
- LEIRNER, Sheila. Pichação. E o respeito ao homem? In: _____. *Arte e seu tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. p. 129-135.
- MACDONALD, Nancy. *The Graffiti Subculture*. New York: Palgrave, 2001. 256 p.

- MANCO, Tristan; ART, Lost; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. London: Thames Hudson, 2005. 128 p.
- MARTINS, Luciano. A “geração AI-5” e Maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Livraria Argumento, 2004. 167 p.
- MASCELANI, Ângela. *O mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/ Mauad Ed. Ltda, 2002. 143 p.
- MERCIER, Daniela. *Cerca de 30 pichadores invadem galeria de arte e danificam as obras expostas*. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 set 2008. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001820>>. Acesso em: 09 set. 2008.
- MERCURIO, Giani; PANEPINTO, Mirella. Apresentação. In: _____ (org). *American Graffiti*. Itália, Roma: Electa Napoli, 1997. 9-20 p.
- MININNO, Alessandro. *Graffiti Writing: origini, significati, tecniche e protagonisti in Itália*. Milano: Mondadori Arte, 2008. 240 p.
- MOLINA, Camila. Bial sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura. Estadão Online, São Paulo, 26 out de 2008. Disponível em: < <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,bial-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070,0.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2009.
- MORAES, Antonio Ermínio. Onde a lei é respeitada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 06 nov. 1994. p.A6.
- PODER paralelo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 out. 2009. Ilustrada. p. E6.
- PANDOLFO, Gustavo; PANDOLFO, Otávio. *Material de oficina de graffiti*. São Paulo, 2009. 1 folder.
- RALSTON, Ana Carolina. *Os Gêmeos*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2009. 1 folder.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994. 174 p.
- RIBEIRO, Julia. Condomínios ocupam o muro com arte para combater o vandalismo. 19 set, 2005. Disponível em: < <http://www.donajulha.com.br/?p=20>>. Acesso em: 10 mar. 2009.
- RUIZ, Maximilano. *Graffiti Argentina*. London: Thames & Hudson, 2008. 151 p.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979 [1903]. p.11-25.
- RUY, Carolina. Clandestinade sob o tacaõ militar. Vermelho Online, 2007. Disponível em: < <http://www.vermelho.org.br/base.asp?texto=19840>>. Acesso em: 22 mar. 2009.

SHOPPING CASSINO ATLÂNTICO. Histórico. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.shoppingcassinoatlantico.com.br/histo.asp>>. Acesso em: 09 jan. 2008.

SOBRE a Choque. Choque Cultural, São Paulo, 27 dez. 2009. Disponível em: <http://choquecultural.com.br/blogs/about/>. Acesso em: 27 dez. 2009.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. 2007. 123 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

STOREY, John. *Inventing popular culture*. Oxford: Blackwell Publishing 2003.

“Taki 183” Spawns Pens Pawls. The New York Times, New York, 21 jul. 1971. Disponível em <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=FB0E17FE355B1A7493C3AB178CD85F458785F9&scp=2&sq=TAKI%20183&st=cse> Acesso em: 27 dez. 2009.

TAYLOR, Roger L. *Arte, inimiga do povo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005. 207 p.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naif, 2001. 159 p.

THORTON, Sarah. *Seven days in the art world*. London: W. W. Norton & Company, 2008. 287 p.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979 [1903]. p. 91-113.