

“As prostitutas envelhecidas, na Londres do século XIX, que restringiam seu lugar de trabalho aos parques escuros a fim de que seus rostos não diminuíssem o atrativo para o público, estavam praticando uma estratégia ainda mais antiga que a sua profissão”¹.

4

Capital Visual

4.1

O Cristo pixado

No dia 16 de abril de 2010, a peça de imaginária urbana tida como a mais representativa da cidade do Rio de Janeiro, o monumento do Cristo Redentor, amanhece com dizeres riscados a spray em toda sua extensão. A ação, então não-identificada, atinge o símbolo da cidade em um momento de crise pública. Observaremos agora uma série de reportagens que antecedem e procedem ao incidente, procurando analisar a repercussão pública do episódio.

Iniciaremos essa história seis semanas antes, no dia 6 de março, quando o jornal O Globo anuncia a reforma pela qual a estátua passaria. “Nos próximos três meses, o Cristo receberá novas pastilhas de pedra-sabão e correções nas cabeças e nas mãos, desgastadas por raios e pela erosão (...) As obras incluem ainda impermeabilização, substituição de estruturas oxidadas e reparo de rachaduras e infiltrações”². Na reportagem é publicada uma foto da estátua ainda parcialmente coberta pela estrutura de andaimes que a esconderia durante todo o período da obra (fig. 4.1).

Um mês depois, as obras de reforma do monumento seriam suspensas devido às violentas chuvas que atingiram a cidade no começo de abril – que levaram o prefeito a instituir estado de calamidade pública no município durante cinco dias e o jornal O Globo a iniciar a série de reportagens “O RIO EM COLAPSO” – e que causaram, entre outros danos, as quedas de barreiras que interditaram o acesso ao monumento (fig. 4.2).

“Os temporais que castigaram o Rio na semana passada não pouparam nem mesmo o principal símbolo da cidade”. “Uma das sete novas maravilhas do mundo moderno, o monumento do Cristo Redentor está isolado – assim como todo o Parque Nacional da Tijuca”, anuncia o jornal, no dia 13 de abril de 2010, sob a manchete: “Mesmo isolado, olhai por nós”. “Pela primeira vez na história do monumento, que completa 80 anos em 2011, o santuário do Cristo Redentor fica completamente isolado em decorrência de chuvas”. “É uma calamidade”, diz o diretor do Trem do Corcovado, Sávio Neves, que teve que contratar uma empresa para limpar os trilhos que tiveram oito bloqueios ao longo dos quatro quilômetros que levam à estátua. “Nosso prejuízo será de R\$ 2 milhões, contando o que estamos deixando de faturar”³.

¹ GOFFMAN, Erwin, *A Representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 203

² *Melhorias à vista no alto do Corcovado*, O GLOBO, 6 de março de 2010. p. 18.

³ *Mesmo isolado, olhai por nós*, O GLOBO, 13 de abril de 2010. p. 14

No dia 15 de abril, seguindo a série de reportagens “O RIO EM COLAPSO”, O Globo publica em sua primeira página, “A solidão no Cristo”, uma foto da estátua na qual, sob as nuvens que ainda encobriam a cidade e os andaimes que a cercavam, apenas seu vulto podia ser vislumbrado – e os banners das empresas de engenharia responsáveis pela realização da reforma, Cone Engenharia e Alfa (fig. 4.3 e 4.4). “De braços abertos, mas sozinho”, diz um Box no interior do jornal: “Sem os milhares de turistas que o visitam há quase 80 anos, cercado de andaimes e tapumes e envolto nas nuvens, o Cristo abre os braços para a cidade, mas está só. O vazio por toda a parte enche os olhos”. “Chegar ao Cristo depois de uma semana de isolamento não foi fácil”, relata a matéria. “Para chegar até o monumento do Cristo, que continua fechado, repórteres do GLOBO passaram por 25 barreiras nas estradas do Redentor e do Corcovado”. Seria o mesmo caminho que fariam os autores das inscrições na estátua naquela madrugada.

“Isolado, ninguém olhou por ele: Cristo é pichado”, diz a manchete do dia 16 de abril⁴ (fig. 4.5 e 4.6). Como relata o jornal,

“os pichadores usaram os andaimes que cercam a estátua para obras de reforma e circularam o Cristo fazendo as inscrições, que tinham cunho de protesto e lembravam recentes casos de violência, como o sumiço da engenheira Patrícia Amieiro, na Barra; e da irmã do lutador Victor Belford, Priscila Belford, cujo corpo nunca foi localizado. O pichador fez ainda referência ao desaparecimento de uma menina, identificada apenas como Gisele, que teria sumido na Maré. ‘Quando os gatos saem, os ratos fazem a festa’, ‘Reage Rio’, ‘Cadê a engenheira Patrícia?’ e ‘Cadê Priscila Belford?’ eram algumas das frases”.

“As pichações aconteceram *num momento de fragilidade do parque*, que está fechado há mais de uma semana por causa de 283 quedas de barreira”, relata o jornal.

“*Vândalos* se aproveitam do isolamento do Cristo Redentor, em decorrência dos deslizamentos de encostas em seus acessos para invadir o Parque Nacional da Tijuca e pichar a estátua, símbolo da cidade internacionalmente reconhecido”⁵. “*Vândalos* aproveitaram troca de turno de guardas e câmeras de vigilância inoperantes desde os temporais da semana passada”. “*Irritado*, o prefeito Eduardo Paes determinou à Comlurb que ajude a empresa que faz a reforma da estátua a limpar as pichações. Paes garantiu que a prefeitura vai se empenhar em descobrir os culpados: – Nós vamos reforçar a proteção ao Cristo. Esses *marginais* vão responder por seus atos, serão presos. Isso é caso de lesa-pátria”.

“Só espero que, presos, não sejam contemplados com penas alternativas. Tem que ser cadeia mesmo, são *bandidos*”, escreveria um leitor, no box “O Leitor Opina”, publicado 5 dias depois. Então, enquanto as inscrições estavam já completamente removidas da estátua e o caminho até o monumento, desobstruído, reabrindo-o à visita ainda que limitada e supervisionada, o jornal

⁴ *Isolado, ninguém olhou por ele: Cristo é pichado*, O GLOBO, 16 de abril de 2010. p. 18

⁵ Os grifos são meus.

divulga fotografias dos suspeitos da ação. “Policiais se infiltraram em reuniões de *vândalos* para obter nomes”⁶.

“A investigação para se chegar aos suspeitos seguiu três linhas: o depoimento de uma testemunha, informações ao Disque-Denúncia e a infiltração de dois policiais – um homem e uma mulher de aparência jovem – em três encontros de gangues de pichadores. Sem se identificar, o policial que se infiltrou contou que duas dessas reuniões aconteceram em Bangu, na Zona Oeste, e a outra, numa praça em Coelho Neto, na Zona Norte”.

“Nesses encontros, eles assinam uma lista, como se fosse uma ata de reunião, em que registram a marca com a qual fazem suas pixações. Eles só falam das pichações e das alturas alcançadas – relatou o policial”. “Ao descrever o último encontro, o policial contou que ouviu dois nomes, já então suspeitos de terem pichado o Cristo – Zabo e Aids (este teria Paulo como primeiro nome) –, sendo elogiados por terem alcançado a face da estátua do Cristo”. “O policial infiltrado acrescentou que, no encontro, não houve consumo de droga e não viu ninguém armado”.

Por fim, o jornal anuncia que o Disque-Denúncia oferecia R\$ 5 mil a quem desse informações que resultassem na captura dos pichadores do monumento.

22 de abril de 2010. Um dos suspeitos, Paulo dos Santos, confessa a autoria da ação, sendo apresentando à imprensa por um pastor evangélico e prometendo entregar-se⁷. Segundo a reportagem, “a decisão de se apresentar foi tomada depois de consultar amigos, que o aconselharam a buscar a ajuda do pastor Marcos Pereira”. “Ele veio até nós indicado por amigos. Explicamos que o que ele fez foi grave e que deveria se apresentar à polícia, revelar seus motivos. É um rapaz bom, casado, tem um filho e trabalha. Não tem ficha na polícia. Ele assumiu seu ato e agora vai responder pelo que fez, com nosso apoio jurídico – disse o pastor”. “O que fiz foi um protesto e não um ato terrorista de bandido, como alguns chegaram a dizer”, diz o pintor. “Os dois responderão por injúria e por discriminação, com pena de um a três anos de prisão; e crime ambiental, com pena de seis meses a um ano” (fig. 4.7 e 4.8).

“Sujou, limpou”, anuncia categoricamente a manchete de primeira página veiculada pelo O Globo, no dia 1 de maio de 2010⁸ (fig. 4.9 e 4.10). Na fotografia vemos Paulo dos Santos e Edmar Carvalho, autores das inscrições no monumento do Cristo Redentor, trajados de avental e luvas azuis e óculos de proteção, trabalhando na remoção das pixações no muro de entrada do túnel, em Botafogo. “*Pichadores* ajudarão a limpar monumentos”, diz a manchete da notícia⁹. “Os pichadores que *sujam* monumentos e muros da cidade serão alvo, a partir deste mês, de um choque de ordem da prefeitura. As operações para identificar e reprimir os *porcalhões*, fazem parte do programa anti-pichação, iniciado ontem, com a limpeza do pórtico de entrada do Túnel Novo, em Botafogo”. Na foto, vemos Paulo e Edmar esfregando o muro, cercados por repórteres com suas câmeras e transeuntes e observados pelo prefeito Eduardo Paes, de camisa dobrada e braços cruzados. Embora tenha alegado que sua

⁶ *O Cristo sai da clausura*, O GLOBO, 21 de abril de 2010. p. 15.

⁷ *Pichador do Cristo promete se entregar hoje*, O GLOBO, 22 de abril de 2010. p. 18.

⁸ *Sujo, limpou*, O GLOBO, 1 de maio de 2010. p. 1.

⁹ *Pichadores ajudarão a limpar monumentos* O GLOBO, 1 de maio de 2010. p. 18.

intenção era “fazer um protesto”, “chamar a atenção da sociedade para o desaparecimento de pessoas no Rio”, os termos grifados por nós, utilizados nas matérias – “vândalos”, “marginais”, “pichadores”, “bandidos” – apontam para a negatividade absoluta com que a ação foi recebida, sugerindo a maneira unívoca com o que evento foi interpretado publicamente.

A fotografia publicada traduz perfeitamente o tom de punição exemplar da operação. “Equipados com avental, luvas e óculos especiais, Paulo e Edmar perceberam que não é fácil limpar a tinta grudada na parede e voltaram a pedir desculpas pelas pichações feitas no Cristo”. Segundo Paulo, “a prefeitura chamou e achamos importante participar, para mostrar que não somos marginais, que estamos arrependidos e vamos colaborar”.

4.2

A Bienal pixada e o pixo na Bienal

Um ano e meio antes ao incidente no mais representativo monumento da cidade do Rio de Janeiro, no dia 26 de outubro de 2008, durante a abertura da 28ª Bienal de Artes de São Paulo, um grupo de pixadores, numa ação coordenada, entrou no pavilhão da exposição e, em meio ao público, iniciou um ataque em massa, ocupando as paredes, pilares e parapeitos de todo aquele andar que havia sido intencionalmente deixado vazio pela curadoria do evento (fig. 4.11).

Da mesma forma que no caso do Cristo pixado, grande parte das reportagens e matérias divulgadas sobre a ação no mais conhecido evento artístico da cidade de São Paulo e a própria maneira como as autoridades legais e a organização da Bienal lidaram com o evento deixaram muito pouca margem para uma relativização do fenômeno, que procurasse compreender a pixação como uma prática significativa na visualidade contemporânea e não como um ato simplesmente ilegal¹⁰. No entanto, as imagens da ação na Bienal repercutiram por toda a mídia, tendo sido registradas não apenas pelas câmeras internas de segurança e pelas agências de notícias que cobriam o evento, mas também pelas centenas de câmeras portáteis pessoais que o público possuía. Imediatamente, cada visitante tornou-se documentarista. Postadas na rede, estes registros multiplicaram a enunciação da narrativa do evento, rompendo com a unicidade discursiva¹¹, ampliando a complexidade da discussão e possibilitando outras interpretações.

Com efeito, a edição seguinte do evento, realizada em 2010, propondo “que é impossível separar arte e política”, traz a pixação para dentro da mostra e das discussões culturais. Atenta ao risco de *violência cultural* em que poderia incorrer, a comissão curadora desta 29ª Bienal, juntamente com o grupo de pixadores que organizou a incursão à edição anterior, agora no papel de

¹⁰ <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/multi/2008/10/28/04023560E4A12326.ihtm?metropolis--pixacao-na-bienal-de-sao-paulo-04023560E4A12326>

¹¹ <http://www.youtube.com/watch?v=uz0ttx7mcKw>

<http://www.youtube.com/watch?v=72Enm63yLcK&feature=related>

representantes dessa prática cultural, problematizou desde o início essa inserção (fig. 4.12). De acordo com as legendas apresentadas,

“a pixação de São Paulo está presente na Bienal por meio de fotografias e vídeos que documentam ações na cidade, e também por coleção de tags, assinaturas com que cada pixador identifica sua presença em edifícios e muros. Grafados sobre folhas de papel, esses tags são ainda trocados entre pixadores em encontros e festas como modo de reconhecimento mútuo e de respeito pela ação do outro”

“São estratégias de documentação que não se confundem com a pixação propriamente dita, mas que ajudam a compreender sua inscrição física e simbólica em ambientes de disputa, além de lembrar que nem tudo que é arte o campo institucional pode abrigar com certeza”¹².

A preocupação em manter a integridade do significado cultural da pixação mesmo arrastando-a para dentro de um evento artístico foi simbolizada na adoção da grafia com “x”, oriunda do termo “pixo”, com que os pixadores paulistanos denominam sua prática. Segundo Moacir dos Anjos, um dos curadores da 29ª Bienal, em entrevista realizada ao site da Folha de São Paulo, em 15 de abril de 2010¹³,

"Em primeiro lugar, é preciso deixar claro que nosso intuito não é incluir 'os pixadores da 28ª edição'. Não se trata de um pedido de desculpas ou de um confronto com a edição anterior do evento. O que realmente queremos incluir na presente edição da Bienal é a pixação, ou simplesmente o pixo, com 'x' mesmo, grafia usada por seus praticantes para diferenciar o que fazem hoje em São Paulo das pixações político-partidárias, religiosas, musicais, ou mesmo ligadas à propaganda que há vários anos enchem os muros e paredes da cidade, a despeito do quão 'limpa' ela queira apresentar-se. E queremos incluí-lo porque achamos que o pixo borra e questiona os limites usuais que separam o que é arte e o que é política. E essa é uma questão que interessa muito ao projeto curatorial da 29ª Bienal.

Lembro que política é aqui entendida não como espaço de apaziguamento de diferenças, mas justamente o contrário. Ou seja, como o espaço formado pelos atos, gestos, falas ou movimentos que abrem fissuras nas convenções e nos consensos que organizam a vida comum. Ou seja, como bem coloca o filósofo francês Jacques Rancière, política entendida como esfera do "desentendimento".

Essa é uma questão que, evidentemente, envolve uma série de dificuldades para que essa aproximação não se dê somente na superfície e, portanto, escamoteando as diferenças existentes, situação que não interessaria nem a nós nem aos pixadores. A nossa aposta é em descobrir formas novas de tratar do

¹² Legendas apresentadas pela curadoria da 29ª Bienal de artes de São Paulo.

¹³ ANJOS, Moacir dos. Entrevista ao site de entretenimento UOL.

assunto com integridade de ambas as partes, sem que instituição e pixadores cedam completamente ao universo da outra. (...)

Se o resultado da participação do pixo na Bienal de São Paulo for reforçar essa passagem "da rua para as galerias", teremos fracassado inteiramente em nosso intento. Não é isso que queremos, ainda que fazer essa travessia possa melhorar materialmente a vida dos pixadores que a façam. Mas então o que se fará não será mais pixo, mas apenas uma representação gráfica do pixo. Aqui, como em tudo na vida, é preciso fazer escolhas. E escolhas têm consequências. Por isso que não queremos impor aos pixadores formas de participação do pixo na Bienal. Queremos construir juntos essas formas de participação. Mas de antemão já sabemos, curadores e pixadores, que trazer o pixo como mera expressão gráfica que se vale de um suporte bidimensional para dentro do prédio da Bienal não interessa, não resolve coisa alguma. Esse seria o caminho mais curto para destituir o pixo de sua força transgressora e de sua originalidade. Interessa-nos mais descobrir formas de compreender e de ativar, a partir da Bienal, os significados do pixo na cidade de São Paulo. Para tanto pretendemos fazer uso de estratégias diversas de documentação (fotografias, vídeos, coleções de tags) e de discussão. Estratégias que não se confundam com o pixo propriamente dito, já que esse só existe como tal nas ruas, mas que evoquem, desde o interior do mundo da arte, o fato de que nem tudo que é arte a Bienal é capaz de abrigar ou de entender plenamente”.

4.3

Um pixador para Cristo

A série de reportagens que relatam as inscrições no monumento do Cristo Redentor pode ser entendida como um objeto discursivo. Ela depõe uma narrativa e uma interpretação particulares do incidente – uma história que, como contamos, começa semanas antes, quando se iniciam a reforma da estátua que a deixaria cercada por andaimes metálicos durante cerca de cinco meses, e é pontuada pelas violentas chuvas de abril, que levaram à interdição do Parque Nacional da Tijuca. A reportagem que mostra o monumento com dizeres inscritos em toda sua extensão coroa uma série de matérias em que a cidade, através do seu “maior símbolo”, era descrita como “fragilizada”, pelas chuvas que a deixaram “em colapso”. Quando ocorre o incidente, uma espécie de sentimento de indignação é evocado pelas reportagens, como se dissessem: “Como, justamente num momento em que a cidade mais precisa de apoio para se reerguer, alguém se atreve a realizar uma covardia dessas?”. Mais do que o monumento, mais do que a cidade nele simbolizada, a própria imagem de Cristo é colocada como alvo de sacrilégio. “Pichando o Cristo, vão receber um castigo divino. Aqui se faz, aqui se paga”, comenta um leitor, no dia 21 de abril.

Num livro chamado *Outsiders*, o sociólogo Howard Becker estuda o fenômeno do desvio social, analisando o processo com que determinadas práticas sociais, em determinados momentos, são rotuladas como “desviantes”. Segundo esse autor, as teorias e posturas que tradicionalmente abordaram a questão do desvio não questionam estes rótulos: aceitam um padrão como norma, procurando saber por que os desviantes transgridem as regras e aceitando a premissa do censo comum segundo a qual há algo inerentemente desviante em atos que infringem regras sociais e que tal ato ocorre porque alguma característica da pessoa que o comete (ou do contexto social,

econômico ou cultural em que essa pessoa se insere) torna necessário ou inevitável o desvio. Para Becker, essas teorias aceitam os valores do grupo que está formulando o julgamento, não conseguindo alcançar a profundidade da questão.

Retornando a questão do desvio ao momento de rotulação, ele aponta para a possibilidade de diferentes grupos sociais considerarem diferentes coisas desviantes, levantando a hipótese de que atos infratores de regras não sejam necessariamente desviantes.

“Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como ‘certas’ e proibindo outras como ‘erradas’. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um outsider.

Mas a pessoa assim rotulada pode ter uma opinião diferente sobre a questão. Pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar aqueles que a julgam competentes ou legitimamente autorizados a fazê-lo. Por conseguinte, emerge um segundo significado do termo: aquele que infringe a regra pode considerar que seu juízes são outsiders”¹⁴.

O autor ressalta que, naquelas teorias, uma variável importante é deixada de lado: o processo de rotulação e julgamento. “Diferentes grupos consideram diferentes coisas desviantes”. Assim, é preciso considerar que “a pessoa que faz o julgamento do desvio e o processo pelo qual se chega ao julgamento e à situação em que ele é feito possam estar envolvidos no fenômeno”¹⁵. É preciso considerar que o desvio é *criado pela sociedade*:

“Grupos sociais criam o desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio *não* é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um ‘infrator’. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal”¹⁶.

Para Becker, portanto, o desvio é um termo ambíguo. Analisá-lo acarreta em considerar “a situação de transgressão da regra”, bem como a de “imposição da regra”; em outras palavras, “os processos pelos quais algumas pessoas vêm a infringir as regras, e outras a impô-las”¹⁷.

¹⁴ BECKER, Howard, *Outsiders: Estudos da sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 15.

¹⁵ BECKER, Howard S., *Outsiders*. P. 17.

¹⁶ BECKER, Howard S., *Outsiders*. Ps. 21 – 22.

¹⁷ BECKER, Howard S., *Outsiders*. , p 15.

“O desvio não é uma qualidade simples, presente em alguns tipos de comportamentos e ausente em outros. É antes o produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento. O mesmo comportamento pode ser uma infração das regras num momento e não em outro; pode ser uma infração quando cometido por uma pessoa, mas não quando cometido por outra; algumas regras são infringidas com impunidade e outras não. Em suma, se um dado ato é desviante ou não, depende em parte da natureza do ato (isto é, se ele viola ou não alguma regra) e em parte do que as outras pessoas fazem acerca dele”¹⁸.

No incidente que relatamos, não apenas os autores das inscrições no monumento do Cristo Redentor sofreram uma rotulação automática e não relativizada pela opinião pública; a partir do incidente, a própria prática da pixação passa a constar entre aquelas combatidas pelo programa de Choque de Ordem, com a criação do “programa anti-pixação”. Este se inicia justamente promovendo, numa manobra espetacular, a limpeza dos pórticos do Túnel Novo, em Botafogo, patrocinada pelo Shopping Rio Sul.

Segundo a reportagem do site de entretenimento UOL¹⁹,

“Paulo e Edmar trabalham duro na limpeza desse túnel, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Foi a forma que encontraram para *expor publicamente o arrependimento*, após a pixação do Cristo Redentor, há duas semanas. Eles foram indiciados por crime ambiental. Agora, querem dar a volta por cima, fazendo parte do programa anti-pixação da prefeitura, lançado nesta sexta feira”.

“Estamos fazendo uma ação aqui para mostrar que nós estamos arrependidos e dispostos a colaborar com a limpeza do Rio de Janeiro”, depõe Paulo. De acordo com a reportagem, “Paulo e Edmar se apresentaram voluntariamente para participar do programa. Com a ajuda deles, a prefeitura espera sensibilizar outros pichadores, e diminuir sensivelmente o número de monumentos atacados”. O secretário de Conservação, Carlos Osório, diz:

“Esperamos que isso *sirva de exemplo* para outros, mostrando que o Rio de Janeiro não comporta mais esse tipo de *auto-flagelo*. Nós cariocas temos que zelar pela nossa cidade e não *emporcalhá-la*. Acho que a mensagem dos pichadores do Cristo com esse arrependimento e o trabalho voluntário é nesse sentido”. “O programa prevê a limpeza de outros pontos da cidade *atacados* pelos pichadores. A prefeitura promete intensificar a *repressão contra os vândalos*”.

¹⁸ BECKER, Howard S., *Outsiders.*, p. 26.

¹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=5-vUnkrcMLQ>

4.4

Um monumento ao grafite

A exemplaridade com que a operação anti-pixação foi articulada valeu-se de uma dupla estratégia: por um lado, como vimos, a repressão à pixação, rotulada como uma prática ilegal e marginal, e por outro, a eleição do grafite como uma “forma artística”, capaz de apresentar uma solução ao problema do vandalismo urbano.

“Projeto da prefeitura reúne grafiteiros para a criação de um painel na Lapa”, diz a matéria do dia 25 de setembro de 2010, que anuncia o início da pintura na lateral de um sobrado na Rua Cardeal Câmara, próximo à Fundação Progresso²⁰ (fig. 4.13). “A iniciativa, fruto de uma parceria público-privada, é uma nova ação de um programa anti-pixação da prefeitura”. De acordo com Carlos Roberto Osório, secretário de Conservação e Serviços Públicos,

“A ideia é mostrar que a Lapa não é só boemia, mas o berço do grafite também. Queremos valorizar a arte de rua e com ela combater a pixação. Começamos pela Lapa, mas já temos planos de revitalizar muitos outros lugares e também de levar o projeto para Santa Teresa”.

A idealização do painel articulou a recém formulada operação anti-pixação a uma série de intervenções que vinham sendo realizadas pela prefeitura no bairro da Lapa, entre as quais, o fechamento de ruas nas noites em que o bairro fica mais movimentado e a restauração do antigo aqueduto, o monumento símbolo do bairro²¹ (fig. 4.14). De acordo com Alex Costa, da Secretária Especial de Ordem Pública,

“A prefeitura iniciou um trabalho de revitalização da Lapa. Nesse sentido, o ordenamento, com o fechamento de três ruas, em junho, e uma série de outras intervenções para retirar o que fosse ilegal do bairro, foi fundamental para a valorização da área. E o grafite é a arte de rua, tem a cara da Lapa e vai deixar o bairro ainda mais bonito”.

Realizado pela prefeitura em parceria com a cervejaria Antártica, o painel reuniu 15 grafiteiros da cidade, “nomes conhecidos no meio”, como coloca Andre Bretas, do Instituto Rua, que produziu a articulação entre os artistas e a Secretaria de Conservação e Serviços Públicos²².

²⁰ *Projeto da prefeitura reúne grafiteiros para a criação de um painel na Lapa*, O GLOBO, 25 de setembro de 2010, p. 27.

²¹ *O novo perfil da lapa que surge à luz do dia*, O GLOBO, 18 de abril de 2010, p. 24.

O lado sombrio de um bairro efervescente, O GLOBO, 9 de maio de 2010, p. 19.

Reforma para dar vida nova aos Arcos da Lapa, O GLOBO, 26 de maio de 2010, p. 22.

²² Em outubro de 2011, o Instituto Rua realizaria, novamente em parceria com a prefeitura a mostra ART RUA, em cartaz paralelamente com a primeira edição da feira de arte ArtRio, na região portuária. A mostra paralela, reuniu diversos artistas do meio de arte de rua da cidade (entre os quais o grupo

De grandes proporções (a reportagem anunciava que seriam usados “600 latas de spray, 120 litros de tinta látex e três andares de andaimes”), a pintura se colocou com uma iniciativa inédita e agiu como um mecanismo *legitimador*, não apenas para cada um dos grafiteiros envolvidos – consagrados como representantes desta prática – mas para o próprio grafite e, como desdobramento, para a arte de rua como um todo (fig. 4.15 e 4.16).

“Quando a gente pintou esse muro da Lapa, a gente estava se lembrando, de um dia quando a gente pintava dentro de um bar, no escuro, com uma Colorgin tosca que cada um levou... A parada totalmente underground, totalmente fodida. E dez anos depois, a gente estava pintando com estrutura, com mídia, todo mundo comentando, a prefeitura colocou luz em cima do painel, como se fosse uma obra de arte... Eu particularmente, quando estava naquele lugar toscão pintando, nunca imaginava que a galera ia chegar nesse ponto que chegou. E não foi há muito tempo atrás”²³.

O relato demonstra também o sucesso da manobra pretendida pela administração municipal ao acenar com reconhecimento a uma prática em vias de consagração. Como conta o mesmo entrevistado,

“O trabalho com a prefeitura veio através de uns caras que conhecem nosso trabalho há um tempo. Nós já pintamos em festas que eles organizaram. São caras bem nascidos, que têm um escritório de produção e são bem articulados com o pessoal da Secretaria de Conservação. Eles são colegas do Joaquim Monteiro de Carvalho, que além de sub-secretário é Monteiro de Carvalho, ou seja, os caras brincam direito. Então juntou esses caras que gostam de grafite e sempre acompanharam a gente pintando na rua com a prefeitura que quer organizar a parada... E eu acho ótimo que tenha gente disposta a organizar isso. A cidade é irada, tem vários picos alucinantes, vários grafiteiros pintando coloridão por aí... Em Berlim, em Miami, em Paris, tem mapa dos lugares que têm grafite, com quem fez, etc., como se fosse uma galeria de arte, porque que no Rio não pode ser assim? É uma cidade foda, a prefeitura tem grana, a secretaria de Conservação tem um maior problema com os pixadores... ‘Vamos chamar o pixador pra pintar grafite...’.

O que a prefeitura quer? Quando os caras forem pegos pixando, ter uma comissão para agregá-los e botar os caras para trabalhar com a gente. Ajudando nas pinturas. Quer coisa mais revolucionária que isso? Você vai transformar uma coisa que era totalmente marginal”²⁴.

Percebemos como, em concordância com o projeto de ordenamento público levado adiante pela prefeitura, a iniciativa pública de realização do painel da Lapa mobilizou o grafite, e com ele, a arte de rua como um todo, como uma

Coletivo Gráfico, do qual faço parte), legitimando a ação destes. Em sua apresentação, lemos que “ART RUA é um movimento integrado de revitalização urbana através da arte, movimento que se propõe a fomentar, divulgar e valorizar a cultura urbana a partir da primeira grande exposição e intervenção artística nos arredores da zona portuária. Um dos pontos altos do ART RUA será o projeto Gamboa Bairro Arte, uma galeria a céu aberto com um time seletivo de artistas nacionais que pintarão painéis ao vivo no caminho entre o ArtRio e o ART RUA”.

²³ Tomaz Viana, entrevista realizada para este trabalho.

²⁴ Tomaz Viana, entrevista realizada para este trabalho.

prática contraposta à pixação. Como diria Carlos Roberto Osório, em uma reportagem saída três meses depois (que apresentava diversas outras vertentes da arte de rua além do já consagrado grafite²⁵), “manifestações culturais valorizam a paisagem, criam sinergia com a cidade. Mas é importante diferenciar o que é arte e o que é vandalismo”.

Se, no Rio, a pixação mantinha-se rotulada como ilegal, o grafite, sob o rótulo de “arte”, era incentivado e manipulado para se adequar ao discurso promovido pelo poder público.

4.5

Negociações culturais

Como colocamos em diversos momentos nesse trabalho, manifestações culturais estão sujeitas a mudanças em seu significado. Embora em um primeiro momento, como no Rio, a pixação da Bienal em São Paulo tenha sido recebida como uma ação inequivocadamente ilegal, sendo lidada simplesmente como um “caso de polícia”, como diz Moacir dos Anjos; dois anos depois, ela vem a ser discutida de forma mais complexa, como uma manifestação contundente para a cultura visual daquela cidade e como uma prática com a qual um determinado grupo social procura se fazer ver. Relembrando as palavras de Hall, “o significado de uma forma cultural e seu lugar ou posição no campo cultural não está inserido no interior de sua forma”²⁶.

Gostaríamos de sublinhar que, numa primeira camada, a mudança do enfoque direcionado à pixação em São Paulo, notavelmente articulada nas palavras de dos Anjos, traduz a procura por um entendimento “local” dessa manifestação, ou seja, um entendimento a partir de seus “significados locais”.

No texto “A arte como um sistema cultural”, o antropólogo Clifford Geertz alerta para o equívoco de se observar uma manifestação cultural qualquer sob o ponto de vista estritamente formal, chamando atenção para a necessidade de se procurar entendê-la a partir de seus significados locais. Antes de mais nada, coloca Geertz, devemos considerar que “a definição de arte nunca é totalmente intra-estética”²⁷. Em qualquer parte do mundo “outros tipos de discursos se congregam ao redor da arte para conectar suas energias específicas à dinâmica geral da experiência humana”.

²⁵ *Assim caminha a ‘street art’*, Revista O GLOBO, 2 de janeiro de 2011. Entre os entrevistados pela reportagem estamos: Rodrigo Pereira, designer formado pela PUC-Rio, que realiza intervenções em elementos do mobiliário urbano, como fradinhos, tampas de bueiro e caixas de luz, remetendo-os a elementos disparatados, como balas de revólver, cabeças de brinquedos, biscoitos e frutas; Tito, ilustrador, que constrói uma graphic novel que atravessa e costura pontos geográficos e socialmente distantes da cidade; Joana Cesar, que pinta nos muros signos de um alfabeto incógnito e Julio Ferretti, Eduardo Denne e eu. Como praticantes de intervenções a partir de cartazes colados em muros, diferentemente dos demais, nós somos apresentados representando, mais do que uma manifestação pessoal, uma prática específica, a pôster-arte.

²⁶ HALL, Stuart, *Notas sobre a Desconstrução do ‘popular’*, op. cit. p. 241 e 245.

²⁷ GEERTZ, Clifford, *A arte como um sistema cultural*, in *O Saber Local – novos ensaios em antropologia interpretativa*, Petropolis, RJ: Vozes, 2009.

“Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico (...) têm, como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação”²⁸.

Relacionar manifestações artísticas a outras formas de atividades sociais é atribuir aos objetos de arte um significado cultural. Como procura colocar Geertz, essa atribuição é sempre, “um processo local”:

“O que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência dessas qualidades) seja a mesma”²⁹.

A incapacidade de compreender o significado que manifestações artísticas adquirem localmente, para o grupo social que as produz ou no contexto cultural em que surgem, levou estudiosos da arte não-ocidental à conclusão de que esses grupos “não falam, ou falam pouco sobre arte”. No entanto, coloca Geertz,

“O que esses comentários, na verdade, querem dizer é que, a não ser de forma lacônica, ou críptica, como se tivessem muito pouca esperança de serem compreendidos, os povos que esses estudiosos observam não falam de arte como eles, estudiosos, falam, ou como gostariam que os objetos de seus estudos falassem”³⁰.

Estudar arte, afirma o autor, é explorar uma sensibilidade. Esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva. Todas as manifestações “artísticas”, “materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível”. Estão, portanto, profundamente relacionadas à realidade da sociedade, ou do grupo social, em que surgem. A compreensão disto torna-se necessária para se entender não apenas os produtos realizados por outros grupos sociais como também aqueles realizados em outras épocas³¹.

²⁸ GEERTZ, Clifford, *A arte como um sistema cultural*. p. 145.

²⁹ GEERTZ, Clifford, *A arte como um sistema cultural*. p. 146.

³⁰ GEERTZ, Clifford, *A arte como um sistema cultural* p. 146.

³¹ Citando o estudo de Michael Baxandall sobre a visualidade renascentista, Geertz destaca que uma pintura do *quattrocento* mobilizava uma série de habilidades visuais que tanto o público quanto o pintor da época dispunham (por exemplo, a capacidade de distinguir certas formas e certas relações entre formas ou de interpretar certas disposições corporais). Como destaca Geertz, estas não são habilidades inatas, “mas sim adquiridas através da experiência total de vida, neste caso, a de viver uma vida quattocentista, vendo o mundo de um modo também quattocentista” (165).

“Se é que existe algo em comum entre todas as artes em todos os locais onde as descobrimos (...) que justifique incluí-las sob uma única rubrica inventada no mundo ocidental, certamente não será o fato de que afetam algum sentido universal de beleza. (...)

Se é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as ideias são visíveis, audíveis e – será preciso inventar uma palavra – táctíveis; que podem ser contidas em formas que permitam aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva.

A variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na realidade, são uma única variedade”³².

“A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica”, diz Geertz.

As afirmações de Geertz são fundamentais para as questões que estamos problematizando aqui. Voltando ao episódio da Bienal de São Paulo, questionado se a pixação poderia, de alguma forma ser compreendida como “arte”, se ela não teria necessariamente um caráter de “vandalismo”, Moacir dos Anjos diz:

“De uma perspectiva meramente legalista, a resposta obviamente é sim. Porém, essa é uma maneira de ver a questão que mais esconde do que revela. Afinal, o grafite também ocupa espaços na cidade que não são propriedade dos grafiteiros, e nem por isso estes são criminalizados de modo tão inequívoco como os pixadores. Na verdade, como bem sabemos, muitos grafiteiros são hoje considerados artistas, tendo seus trabalhos expostos em museus e vendidos em galerias de arte. O que produz essa diferença de percepção? Arriscaria dizer que é a opacidade do pixo em relação à transparência do grafite. Ou seja, que é o incômodo causado por algo que não se deixa apreender por códigos conhecidos, quando comparado ao conforto sentido quando se depara com uma imagem reconhecível e produzida por uma prática autorizada, como é hoje a dos grafiteiros. (...)

O pixo é uma manifestação visual que traz, embutida nas práticas dos pixadores e nas imagens que eles criam sobre os muros e edifícios da cidade, uma visão de mundo que simplesmente não cabe nos acordos que regem e limitam a vida comum na cidade de São Paulo. E apesar disso o pixo está aí, cobrindo toda superfície de parede disponível, forçando sua passagem em um país cujas elites ainda preferem ignorar as graves fraturas sociais que existem. Dando visibilidade a algo que de outro modo não seria visto. E falando de algo que, não fosse justamente pela grafia aparentemente cifrada que os pixadores usam, dificilmente seria dito. Nesse sentido, pixo é política. E nesse sentido, é arte também”³³.

³² GEERTZ, Clifford, *A arte como um sistema cultural*. p. 180-181.

³³ ANJOS, Moacir dos, op. cit.

É a essa “opacidade”, referida por dos Anjos, que a busca pelos significados locais dessa manifestação quer transparecer. Mas se a participação da pixação na 29ª Bienal de Artes de São Paulo traduz essa procura, esse fato, por si só, não explica a diferença com que essa mesma manifestação acabou sendo trabalhada no cenário cultural de cada cidade. Numa segunda camada de leitura, podemos dizer que essa diferença encontra-se relacionada aos diferentes modos com que ela foi – ou pôde ser – *gerenciada* por aqueles a quem cabia representá-la. Os diferentes significados adquiridos pela pixação, assim como pelo grafite, nos incidentes relatados dizem respeito à maneira com que eles foram *recebidos* pelo público e essa recepção, por sua vez, está relacionada à maneira com que estas manifestações foram *negociadas* pelos produtores. Discutiremos agora alguns aspectos da negociação cultural realizada em torno das manifestações visuais que apresentamos e, por fim, apresentaremos a noção de “capital visual”, como um enfoque particular para os conflitos que vimos nesta pesquisa.

4.5.1

Instrumentalização da cultura

No livro, *A Conveniência da Cultura – usos da cultura na era Global*, George Yúdice propõe uma abordagem para o papel da cultura em nosso tempo que a considere como um “recurso” – reclamado, negociado e manipulado para diversos fins. Segundo este autor, as transformações políticas econômicas e sociais levadas adiante de uma maneira global desde os anos 1980, “têm operado uma mudança naquilo que entendemos por cultura e no que fazemos em seu nome”³⁴. Com a desmantelamento do bloco comunista e a emergência dos chamados “novos movimentos sociais”, ao mesmo tempo em que diversos novos conflitos foram trazidos à tona (o despertar de nacionalismos, as problemáticas pós-colonialistas, o redesenho de fronteiras geográficas, a emergência de fundamentalismos), “o campo de batalha passou da ideologia para a cultura”³⁵. A cultura expandiu-se como nunca para as esferas econômica e política, passando cada vez mais a desempenhar um papel de protagonismo como lugar de construção de identidades e de reivindicações de direitos. A esse processo Yúdice chama de “instrumentalização da cultura”. Em suas palavras,

“a cultura é hoje vista como algo em que se deve investir, distribuída nas mais diversas formas, utilizada como atração para o desenvolvimento econômico e turístico, como mola propulsora das indústrias culturais e como uma fonte inesgotável para novas indústrias que dependem da propriedade intelectual”³⁶.

O entendimento da cultura como recurso aponta para “um novo lugar para a cultura”, na medida em que absorve as distinções até então prevaletentes de “alta cultura”, de “cultura cotidiana” e de “cultura de massa”.

³⁴ YÚDICE, George, *A Conveniência da Cultura – usos da cultura na era Global*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 26.

³⁵ YÚDICE, George, op. cit. p. 124.

³⁶ YÚDICE, George, op. cit. p. 11.

“A alta cultura torna-se um recurso para o desenvolvimento urbano no museu contemporâneo (por exemplo, Guggenheim de o Bilbao). Rituais, práticas estéticas do dia-a-dia, tais como canções, lendas populares, culinária, costumes e outras práticas simbólicas também são mobilizados como recursos para o turismo e para a promoção das indústrias do patrimônio. As indústria da cultura de massa, em especial as indústrias do entretenimento e dos direitos autorais que vêm integrando cada vez mais a música, o filme, o vídeo, a televisão, as revistas, a difusão por satélite e a cabo, constituem os maiores contribuidores do produto interno nacional bruto”³⁷.

Assim, contra o desejo nostálgico ou reacionário de “restabelecer um pedestal para as artes ou a cultura”, de experimentá-la, valorizá-la ou compreendê-la como “transcendente”³⁸, está o caráter instrumentalista da política cultural atual – o fato de ela ser mobilizada como um recurso para diversos fins.

“À medida que compreensões anteriores acerca de cânones culturais de excelência artística – padrões simbólicos que dão coerência e, portanto, equipam um grupo de pessoas ou sociedade com valores humanos – perdem força, vemos aqui uma interação da conveniência da cultura. Nos nossos tempos, representações e reivindicações de diferença cultural são convenientes na condição de que elas multipliquem as mercadorias e confirmam direitos à comunidade”³⁹.

Para Yúdice, esta instrumentalização é um processo ambíguo. Por um lado, com a chamada “culturalização da economia”, ela aponta para a mercantilização das formas e das práticas culturais; para a manipulação da cultura como propulsora do desenvolvimento do capital (com o exemplo mais reproduzido do caso da indústria audiovisual americana, cujo capital de giro só perde para a indústria aeroespacial); para os acordos comerciais e de propriedade intelectual, que mantêm os direitos autorais nas mãos dos distribuidores (a saber, os grandes conglomerados de entretenimento) e que fazem dos “criadores”, “meros provedores de conteúdo”; e para uma “nova divisão do trabalho cultural”, que reafirma a lógica do monopólio dos direitos autorais e faz com que,

“hoje, um festival ou uma bienal de cinema ou de artes sejam tão internacionais quanto as roupas que vestimos ou os carros que dirigimos, com peças de aço produzidas em um país, os componentes eletrônicos em outro, e o couro e o plástico em um terceiro, sendo finalmente montados em outros países”⁴⁰.

³⁷ YÚDICE, George, op. cit. p. 11.

³⁸ YÚDICE, George, op. cit. p. 28.

³⁹ YÚDICE, George, op. cit. p. 46.

⁴⁰ YÚDICE, George, op. cit. p. 36.

Com isso, coloca o autor, para alguns a cultura vem perdendo sua especificidade e se transformando “na própria lógica do capitalismo contemporâneo”:

“De fato, quando instituições poderosas como a União Europeia, o Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), as maiores fundações internacionais, e assim por diante, começam a compreender a cultura como uma esfera crucial para investimentos, a cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso”⁴¹.

No entanto, a instrumentalização da cultura pode ser observada para além de sua exploração como capital por grandes corporações transnacionais. Como aponta Yúdice, atualmente, cada vez mais a cultura é disponibilizada por grupos sociais e manipulada como um recurso para a política, servindo de base “para fazer reivindicações de direitos no terreno público” e sendo “utilizada para resolver uma série de problemas para a comunidade, que parece só ser capaz de se reconhecer na cultura”⁴².

Esse processo deve ser compreendido dentro do contexto de “virada para a sociedade civil”, experimentado a partir da década de 1980, quando o socialismo “perde sua viabilidade como alternativa política” e a sociedade civil passa a ser encarada como um “conceito substituto”, passando a desempenhar um papel fundamental na “renegociação do compromisso convencional entre o Estado e os diversos setores da nação”⁴³. Essa renegociação, embalada pelos processos de globalização, é marcada pela sensação de deficiência do processo político institucionalizado e a conseqüente emergência dos novos movimentos sociais e das ONGs como atores mais propensos a determinar práticas estratégicas para ações políticas e sociais. Conforme o autor,

“Esses atores estimularam a cultura – definida de várias formas – na qualidade de um recurso para a exploração capitalista (por exemplo, na mídia, consumismo e turismo), e como uma fonte de resistência contra as investidas desse mesmo sistema econômico”⁴⁴.

Um dos pontos em que a cultura assume o lugar de reivindicação de direitos são as lutas em torno da “política de identidade” e da chamada “cidadania cultural”, que foram inicialmente travadas dentro do contexto específico da sociedade americana. Segundo Yúdice, nos Estados Unidos, num processo que remonta aos conflitos abolicionistas e que é hoje reproduzido em diversos níveis, as relações sociais passaram a ser compreendidas em torno de representações fortemente estabelecidas. De manifestações abertas de preconceito racial à reivindicações de direitos sexuais, dos embates políticos entre esquerdistas culturais e conservadores à elaborações de políticas públicas, dos programas de financiamento cultural às representações na mídia e projeções de mercado, etc., uma série de processos sociais passam a ser

⁴¹ YÚDICE, George, op. cit. p. 30.

⁴² YÚDICE, George, op. cit. p. 46.

⁴³ YÚDICE, George, op. cit. p. 121.

⁴⁴ YÚDICE, George, op. cit. p. 122.

articulados em torno de uma “fantasia pública” que polariza identidades fortemente marcadas. A encenação pública dessas representações é expressa no termo “performatividade”. Duas leituras dessa dinâmica são problematizadas pelo autor.

Por um lado, essa estrutura performativa, “sustentada por todos os tipos de contextos institucionais”, *prende* os sujeitos a uma “política de interpretação e reinterpretação”, os *obriga* “a atuar e ainda a imaginar sua ação dentro de uma estrutura fantasiosa”⁴⁵. Ela,

“pode *obrigar-nos* a ocupar a posição normativa, porém criticável, da classe média branca, a posição ‘alternativa’ institucionalmente sancionada (afro-americana ou latina), ou mesmo as instâncias opositoras (lésbicas), condicionadas pela mídia e pelo mercado, o que não significa que não existem opções ‘impensadas’ (...).

A fantasia social preponderante, que nos compele a representar a conformidade ou a rejeição de uma série de papéis e identidades que dão à política cultural dos Estados Unidos seu sabor especial, é o produto de uma conjuntura de condicionamentos da mídia, do mercado, do Estado do bem-estar social e dos sistemas político e jurídico. Sinergicamente, essa conjuntura *nos impõe* a representar aquilo que deve ser o homem, a mulher, branco, negro, de cor, hetero, gay etc.⁴⁶ (grifos meus).

Mas ao mesmo tempo, a performatividade, ao apontar para a mobilização dos indícios significativos característicos de determinado sujeito ou grupo social como um instrumento de diferenciação, se mostra como uma margem de manobra na qual direitos civis podem ser reclamados. Segundo Yúdice, os movimentos raciais foram os primeiros dos novos movimentos sociais a realizar suas declarações em nome de uma identidade comum. Através da conscientização dos aspectos particulares do grupo cobrou-se o acesso às mercadorias em serviços oferecidos pelo Estado do bem-estar social. Com o desenvolvimento de uma “consciência da identidade grupal subalterna”, outras minorias passaram a fazer reivindicações nesses termos, “e, ao longo do tempo, desenvolveu-se aí uma abordagem plural de etnias dessa política de acesso”⁴⁷. Em outras palavras, esses grupos passaram a pensar e a encenar o político em termos culturais.

“A cultura, compreendida não só afirmativamente, mas, ainda mais importante, como a diferença do grupo que consegue superar as normas totalizadoras, tornou-se a pedra de toque das reivindicações pelo reconhecimento e recursos. Sob essa perspectiva e enquanto se puder afirmar que se tem uma cultura (um conjunto diferenciado de crenças e práticas), também se tem os fundamentos legítimos para exigir a concessão de cidadania”⁴⁸.

⁴⁵ YÚDICE, George, op. cit. p. 77.

⁴⁶ YÚDICE, George, op. cit. p. 77-79.

⁴⁷ YÚDICE, George, op. cit. p. 86.

⁴⁸ YÚDICE, George, op. cit. p. 87.

Embora tenha sido desenvolvida no contexto específico dos Estados Unidos, a partir das décadas de 1980 e 1990 as noções de performatividade, de reconhecimento da identidade e de cidadania cultural são apropriadas pelos movimentos sociais de outras sociedades, como os países latino-americanos⁴⁹. Segundo Yúdice, no Brasil, após a ditadura militar, movimentos sociais passaram a incorporar as táticas e discursos performativos de reivindicação de direitos. Os direitos humanos forneceram “uma linguagem para a construção de uma cultura de direitos”⁵⁰ (111). Eles foram permeados por discursos internacionais sobre os direitos culturais, nos quais a identidade é o eixo das reivindicações, que foram mesclados à sua prática local de estabelecimento de redes pessoais de negociação.

4.5.2

Gerenciamento e agência cultural

“A noção da cultura como recurso pressupõe seu gerenciamento, uma perspectiva que não era característica nem da alta cultura nem da cultura cotidiana no sentido antropológico. E para complicar ainda mais a questão, a cultura como recurso circula globalmente, numa velocidade crescente. Consequentemente, seu gerenciamento, que por meio século foi dirigido em escala nacional na maioria dos países da Europa, da América latina e nos Estados Unidos (...) é agora coordenado tanto local quanto supranacionalmente por corporações e pelo setor não-governamental”⁵¹.

O gerenciamento cultural, da maneira colocada por Yúdice, refere-se às táticas performativas com as quais diferentes grupos publicizam suas características particulares em prol da reivindicação dos direitos. Ele pode ser compreendido a partir de outro conceito, o de agência cultural, trabalhado por Hall, ou seja, a capacidade de cada ator em guiar sua ação social de maneira autônoma e de acordo com seus pressupostos próprios, ou, em outras palavras, a capacidade de tomar para si o agenciamento de seu discurso e de sua imagem. Considerando que a agência cultural implica em uma apropriação enunciativa por parte do agente, podemos relacioná-la àquilo que Certeau denomina como a problemática do enunciado. Nos procedimentos enunciativos levantados por este autor, “a ordem reinante serve de suporte para produções inúmeras, ao passo que torna os seus proprietários cegos para essa criatividade”. Desta forma, eles tornam-se operações capazes de articular intervenções, seja no plano da língua, seja na rede das práticas sociais.

Mesmo não podendo controlar a forma com que seus produtos ou ações serão recebidos pelo público, os produtores culturais podem procurar de alguma maneira direcionar essa recepção, através da negociação, ou gerenciamento cultural. Após o episódio da pixação na 28ª Bienal de Artes de São Paulo, uma ação já elaborada coletivamente, e a consequente repercussão atingida, o grupo

⁴⁹ “A identidade cultural, em particular, foi disseminada por instituições americanas e europeias, inclusive a UNESCO, e ela é amplamente considerada como o eixo de uma nova espécie de cidadania, baseada no reconhecimento da diferença”. YÚDICE, George, op. cit. p. 117.

⁵⁰ YÚDICE, George, op. cit. p. 111.

⁵¹ YÚDICE, George, op. cit. p. 17.

de pixadores responsável pela sua coordenação viu-se chamado a assumir a enunciação de sua prática, a representar publicamente essa manifestação e a organizar-se em torno de sua ação e identidade cultural. E foi, com efeito, nestes termos que foi negociada, diretamente com a comissão curadora, sua participação na edição seguinte do evento. Diversas outras ações envolveram esse processo que podemos chamar de uma ressignificação daquele episódio: entrevistas dadas a revistas e jornais⁵²; participação em outras exposições e mostras de arte; veiculação de *teasers* nas redes sociais que divulgavam os pixadores em ação e a elaboração de documentários, como o *Pixo*, lançado em 2010, dirigido por Djan Ivson da Silva, o Cripta, em parceria com o fotógrafo e cinegrafista Choque. Tais iniciativas, ao proporcionarem uma outra interpretação da pixação que não aquela imediatamente feita após a ação de 2008, apontam para a possibilidade de *ativação* dessa manifestação visual.

A capacidade (ou oportunidade) que os pixadores de São Paulo tiveram de agenciar publicamente a sua imagem contrasta-se diametralmente com o desenrolar do episódio no monumento do Cristo Redentor. Como sublinha Yúdice, as lutas específicas em torno da cultura como recurso “tomam formas diferentes dependendo da sociedade – ou campos de força – no qual operam”⁵³. Localizados pela mídia e pelas autoridades legais, os autores das inscrições no Cristo foram levados a expor publicamente seu arrependimento como meio de atenuar sua condenação. Imobilizados para enunciar qualquer discurso próprio, tiveram, por assim dizer, sua imagem usurpada, como ilustra a fotografia publicada no dia 1º de maio de 2010, em que aparecem trajados de avental e luvas azuis limpando as pixações, sob o olhar e os braços cruzados do prefeito e a manchete: “Vândalos que sujaram estátua do Cristo Redentor participam de faxina de pórtico do Túnel Novo, em Botafogo”.

4.6

Capital visual

Os pixadores do monumento do Cristo Redentor, Paulo dos Santos e Edmar Carvalho, ao vencerem caminhando as barreiras que isolavam a estátua do Cristo Redentor e escalarem os andaimes que cobriam seus não sei quantos metros, inscrevendo a spray suas marcas e frases de cunho social, utilizaram os meios que lhes eram convenientes, os meios que dispunham para deixar registrada sua indignação: “primeiro pensei em confeccionar uma faixa e

⁵² “A arte da pichação”, Revista Megazine, 26 de agosto de 2009.

⁵³ Ele está, na verdade, chamando atenção para os riscos em se arrastar uma abordagem do papel específico que a performatividade desempenha na sociedade americana, onde identidades são nitidamente demarcadas, para outros contextos sociais. Para este autor, as formas diferentes com que a performatividade é compreendida e experimentada em sociedades diferentes não estão relacionadas com uma questão de “caráter nacional”: “tem mais a ver com um campo diferente de força gerado por relações dispostas diferentemente entre instituições estatais e a sociedade civil, o jurídico, a polícia, as escolas e universidades, a mídia, os mercados de consumo, etc.”. YÚDICE, op. cit. p. 69.

É interessante sublinhar que as distintas interpretações que os episódios envolvendo a pixação tiveram em São Paulo e no Rio de Janeiro estão relacionadas ao fato de naquela cidade ela ter sido inscrita em um evento, e um meio, cultural e na nossa, em meio a uma discussão moral e de ordenamento urbano.

pendurar no Cristo Redentor. Não deu tempo e resolvi pixar”, diz Paulo. Em outras palavras, estes lançaram mão de seu *capital visual*.

Aquilo que cada agente é capaz de trazer para o momento em que procura manifestar-se visualmente na cidade, aquilo que coloca em jogo na espécie de disputa territorial que estamos analisando, é o que estamos propondo como a noção de capital visual. Gostaríamos de reinterpretar os acontecimentos e conflitos visuais que apresentamos aqui nos termos de sua lógica.

Em primeiro lugar, essa noção absorve e interpreta em termos especificamente visuais a distinção traçada por Certeau entre estratégia e tática. Na reportagem publicada no dia 2 de maio de 2012, quando foi assinado o decreto que proibiu a publicidade em 22 bairros do Centro e da Zona Sul da cidade, Alex Costa, secretário Especial de Ordem Pública, diz que pelo menos 60 funcionários seriam mobilizados para a retirada dos aparatos publicitários. Segundo o secretário,

“Além dos funcionários da secretaria, contaremos com o apoio de homens da Defesa Civil, que dominam a técnica do rapel; da RioLuz, para desligar possíveis refletores, e da Secretaria de Obras, que podem ajudar a desmontar as estruturas. Também vão participar das operações fiscais da Coordenadoria de Licenciamento e Fiscalização da Prefeitura. Trata-se de um trabalho técnico, que deve ser feito com cautela”⁵⁴.

A grandiosidade da operação de identificação e retirada dos aparatos visuais considerados irregulares pela prefeitura é ostentada no discurso do secretário Especial de Ordem Pública. Considerando, como vimos na série de reportagens apresentada no segundo capítulo, que essa operação culmina um projeto mais amplo de regulamentação e mesmo monopolização da visualidade no espaço público, podemos dizer que ela aponta para um capital visual do tipo estratégico.

No Rio de Janeiro, o carnaval de 2012 teve o patrocínio oficial da marca de cerveja Antártica, que lançou mão de diversas estratégias para veicular sua imagem no espaço público. Já comentamos outras ações de marcação visual dessa empresa na cidade: o patrocínio dos murais da Copa do Mundo de 2010 junto com um grupo de grafiteiros, as polêmicas em torno dos galhardetes de sinalização/publicidade-irregular no carnaval de 2010 e a realização do painel do grafite na Lapa. Em 2012, ela reservou diversos outdoors e fechou uma parceria com a prefeitura, disponibilizando banheiros químicos e fachas de sinalização onde era veiculada a sua marca. Além disso outras formas de publicidade foram utilizadas: nos blocos de rua, por exemplo, como no desfile da Orquestra Voadora no Aterro do Flamengo, que reuniu cerca de 50 mil pessoas⁵⁵, jovens foram contratados para desfilar com estandartes azuis com as letras que juntas formavam o nome da cervejaria. Suas estratégias de visibilidade, algumas formais e outras informais, demonstram que ela dispõe de um capital visual próprio de um grande bloco de poder (fig. 4.17).

⁵⁴ *Outdoors: retirada já a partir de amanhã*, O GLOBO, 2 de maio de 2012. p. 18.

⁵⁵ <http://diversao.terra.com.br/carnaval/2012/noticias/0,,OI5625567-EI19419.00-Show+instrumental+da+Orquestra+Voadora+arrasta+mil+no+RJ.html>

Mas, como diz Certeau, “a fraqueza em meios de informação, em bens financeiros e em ‘seguranças’ de todo o tipo exige um acréscimo de astúcia, de sonho ou de senso de humor”⁵⁶. Diversos procedimentos são utilizados pelo fraco para tirar partido do forte. Para traçá-los, este autor utiliza o termo “trampolinagem”, que coloca a cultura como um lugar de resistência.

“O que aí se chama sabedoria, define-se como *trampolinagem*, palavra que o jogo de palavras associa à acrobacia do saltimbanco, e à sua arte de saltar do trampolim, e como *trapaçaria*, astúcia e esperteza no modo de utilizar ou de driblar os termos do contrato social. Mil maneiras de *jogar/desfazer o jogo do outro*, ou seja, o espaço instituído por outros, caracterizam a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas”⁵⁷.

De fato, as táticas visuais levadas adiante, por exemplo, por Baranda e pelo grupo de grafiteiros que ouvimos aqui mostram-se efetivamente poderosas.

Há alguns anos realizando autonomamente grafites na rua, tendo articulado as informações e os códigos apreendidos durante sua formação e atuação profissional, o grupo de designers-grafiteiros que entrevistamos conquistou para si uma visibilidade considerável. Quando um desses prepara seu portfólio para uma concorrência, quando apresenta-se ao cliente, quando está pintando na rua e mesmo quando é interpelado por alguém e indagado sobre a legitimidade de sua ação, coloca em movimento seu capital visual. Vejamos o que diz um desses agentes sobre o momento em que foi autuado em flagrante enquanto grafitava em um espaço sem autorização:

“Já fui levado para a delegacia. Estava pintando o muro do metrô, pelo lado de fora, na Rua Paulo VI. Não sei se era feriado. Aquela entrada estava fechada, mas os funcionários viram pela câmera e um deles me abordou: ‘Eu te conheço de vista, você mora por aqui, mas o chefe viu pela câmera e se você for embora vai sujar para a gente’. E não teve jeito, os caras me levaram para a delegacia. Chegando lá eu disse que na verdade eu estava fazendo uma recuperação, que como estava antes o muro é que era uma agressão e tal. E o cara datilografou aquilo ali e eu assinei aquele papel. Ele me disse que eu receberia uma intimação na minha casa... Eu fui a algumas audiências mas no final fui liberado porque reconheceram finalmente que aquilo não era um ato de vandalismo. Recentemente eu passei por lá e reformaram a região inteira mas deixaram o muro com a pintura”⁵⁸.

Analisando o caso desse grupo de agentes, percebemos que a noção de capital visual relaciona-se também ao processo de construção da identidade cultural e de reivindicação de direitos em nome dela. O poder de visualidade que o grafite vem conquistando está fundamentado não apenas na proximidade desta prática com a indústria cultural e com o mercado, mas também na possibilidade de agenciamento da imagem pública do grafiteiro como artista de rua.

⁵⁶ CERTEAU, Michel de op. cit. p. 44.

⁵⁷ CERTEAU, Michel de op. cit. p. 79.

⁵⁸ Duda Guimarães, entrevista realizada para esta pesquisa, 22/06/2010.

4.5.1

A manipulação da imagem de artista de rua como uma tática territorial.

No livro, *A representação do Eu na vida cotidiana*, escrito em 1956, o antropólogo Erving Goffman propõe um modelo de interpretação das interações sociais baseado em um ponto de vista dramático⁵⁹. Apropriando-se de aspectos intrínsecos da representação teatral, o autor estabelece um quadro referencial que permite interpretar os meios pelos quais cada indivíduo ou grupo de indivíduos, como atores, busca dirigir e regulamentar a impressão que os outros, a plateia, têm a seu respeito, bem como as estratégias levadas adiante pelos atores, assim como pela própria plateia, para proteger o espetáculo, ou seja, para manter a impressão de realidade da “encenação” que se procura fazer. O autor chega assim ao conceito de *representação*, que diz respeito a “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por uma presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência”⁶⁰.

Segundo Goffman, quando um indivíduo chega à presença de outros, estes procuram obter informações a seu respeito ou lançam mão das informações que já possuem para, a partir delas, “planejar linhas de ação, em resposta”⁶¹. Os dados significativos que o indivíduo expressa atuam como “veículos de indícios”. As informações que a plateia *inicialmente* possui ou adquire em relação ao indivíduo têm uma importância fundamental para uma “definição da situação”, pois tendem a fornecer o plano de ação da atividade cooperativa que se seguirá.

“A sociedade está organizada tendo por base o princípio de que qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada. (...) Quando um indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar”⁶².

É, portanto, do interesse do ator da interação definir ou projetar a situação, ou seja, canalizar a interação de modo que seu resultado lhe seja favorável, lhe interesse nos termos da impressão que deseja alcançar. Tanto mais porque, segundo Goffman, “parece que é mais fácil para o indivíduo escolher a linha de tratamento que vai exigir de, e estender aos, outros presentes no início de um encontro do que alterar a que está sendo seguida, uma vez iniciada a interação”⁶³.

⁵⁹ GOFFMAN, Erwin, *A Representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

⁶⁰ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 29.

⁶¹ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 11.

⁶² GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 22.

⁶³ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 20.

Com o intuito de projetar a definição da situação, o ator lança mão de elementos significativos, mobilizando-os como veículos de indícios e construindo aquilo que Goffman chama de “fachada”. Esta seria, “o equipamento expressivo de tipo padronizado e intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação”⁶⁴. Entre os elementos que constituem a fachada de uma representação, alguns podem ser intimamente identificados com o próprio ator: aqueles a que o autor chama de “fachada pessoal”. A fachada pessoal de um ator são todos os atributos de vestuário, de sexo, raça, idade, gestos corporais, padrões de linguagem, altura e da sua própria aparência, que agem como “veículos de transmissão de sinais”. Segundo Goffman,

“Alguns desses veículos de transmissão de sinais, como as características raciais, são relativamente fixos e, dentro de um certo espaço de tempo, não variam para o indivíduo de uma situação para outra. Em contraposição, alguns desses veículos de sinais são relativamente móveis ou transitórios, como a expressão facial, e podem variar, numa representação, de um momento para outro”⁶⁵.

A fachada pessoal pode ser complementada por aquilo que Goffman chama de “cenário”, ou seja, “as partes cênicas de equipamento expressivo”, o pano de fundo, o palco e o suporte da representação. Fachada e cenário atuam como os atributos da constituição de uma representação. Eles podem ser, e de fato são, mobilizados pelo ator como “equipamentos assinaladores”, com os quais procura-se *manipular a impressão*.

“Em presença de outros, o indivíduo geralmente inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros. Pois se a atividade do indivíduo tem de tornar-se significativa para os outros, ele precisa mobilizá-la de modo tal que expresse, *durante a interação*, o que ele precisa transmitir”⁶⁶.

“Independentemente do objetivo particular que o indivíduo tenha em mente e da razão desse objetivo, será do interesse dele *regular a conduta dos outros*, principalmente a maneira como o tratam. Este controle é realizado principalmente *através da influência sobre a definição da situação* que os outros venham a formular. (...) Assim, quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir”⁶⁷. (grifos meus).

Embora Goffman coloque que o indivíduo possui “uma gama limitada de equipamento de sinais”, acreditamos que alguns processos sociais e culturais levados adiante atualmente apontam tanto para a multiplicação e diversificação dos veículos de indícios à disposição dos indivíduos, quanto para a potencialização destes. Além disso, para Goffman, ao contrário dos elementos do cenário, que tendem a ser móveis e independentes do próprio ator, os elementos da fachada pessoal tendem a ser fixos e acompanhá-lo. No entanto,

⁶⁴ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 20.

⁶⁵ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 31.

⁶⁶ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 36.

⁶⁷ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 13-14.

acreditamos que na verdade todos estes se encontram hoje em dia passíveis de transformação, adquirindo maior flexibilidade, podendo ser, portanto, intencionalmente manipulados a favor do ator como parte convincente da representação que procura projetar.

A manipulação de indícios visuais em torno de uma fachada socialmente reconhecível – a fachada de artista de rua – é uma ação deliberada, levada adiante por um grupo de agentes que se apropria da rua como dispositivo visual para justificar essa apropriação. No caso do grupo de artistas de rua, essa operação faz parte do seu programa de visibilidade e deve ser compreendida como uma ação do tipo tática.

Goffman aponta para o fato de as fachadas serem, de modo geral, mais *selecionadas* no que *criadas*. Isso muitas vezes faz surgir para o ator, “o dilema da escolha de uma fachada apropriada dentre várias não perfeitamente compatíveis”.

“Quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para esse papel. Quer a investidura no papel tenha sido primordialmente motivada pelo desejo de desempenhar a determinada tarefa, quer pelo desejo de manter a fachada correspondente, o ator verificará que deve fazer ambas as coisas.

Além disso, se o indivíduo assume um papel que não somente é novo para ele, mas também não está estabelecido na sociedade, ou se tenta modificar o conceito em que o papel é tido, provavelmente descobrirá a existência de várias fachadas bem estabelecidas entre as quais tem de escolher. Deste modo, quando é dada uma nova fachada a uma tarefa, raramente verificamos que a fachada dada é, ela própria, nova”⁶⁸.

Esse problema relaciona-se ao processo de socialização de uma representação, ou seja o processo pelo qual ela é “moldada e modificada para se ajustar à compreensão e às expectativas da sociedade em que é apresentada”⁶⁹. Outra questão colocada por este autor é a distinção entre dois tipos de atores, aqueles que realmente acreditam no papel que representam, os atores “sinceros”, e os que não acreditam, que podem ser chamados de “cínicos”.

Acreditamos que as reivindicações feitas em torno da fachada de artista de rua se justifiquem mais pela conveniência em se jogar com uma representação amplamente socializada do que pela crença plena nela. Como nos diz um dos nossos entrevistados,

“Você precisa ganhar dinheiro, precisa de uma profissão. Eu prefiro ter o rótulo de ‘grafiteiro’ do que ter meu dia preso num escritório de design, resolvendo problema, comendo vetor, atendendo cliente... Eu não, eu sou artista...”

De acordo com Goffman,

⁶⁸ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 34.

⁶⁹ GOFFMAN, Erwin, op. cit. p. 40.

“uma determinada fachada social tende a se tornar institucionalizada em termos das expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. A fachada torna-se uma ‘representação coletiva’ e um fato, por direito próprio”⁷⁰.

Assim, o que acima de tudo nos interessa na manipulação e no uso da fachada de artista de rua pode ser colocado na sua relação com a noção de capital visual. Trata-se do fato de que, através da manipulação de uma fachada socialmente reconhecível, que remete a uma recepção positiva, ativada, de sua prática, esse grupo procura realizar o duplo movimento de justificar a apropriação da rua como um aparato visual e afirmar a legitimidade cultural de sua manifestação.

Como atestam os entendimentos por vezes contraditórios atribuídos a sua prática e a reprodução não problematizada de definições superficiais que discutimos anteriormente, a fachada de artista de rua pode não ser a mais apropriada, pode ter seus reverses. Ainda assim, o investimento em torno desta imagem deve ser compreendido como uma tática de territorialidade simbólica, através da qual esse grupo reclama seu posicionamento no território de fronteiras vigiadas que é o campo da arte.

4.5

Outras decorrências do capital visual

Antes de finalizar, gostaríamos de apontar outras quatro decorrências da noção de capital visual.

Uma delas é que ela implica no reconhecimento de que as particulares expressivas de qualquer agente, mesmo aquelas não normativas ou desviantes, podem ser potencializadas a seu favor.

Em um artigo em que discute o papel específico do repertório negro para o campo de batalha em que se traduz a cultura popular, Stuart Hall, aponta que, em contraposição à cultura logocêntrica (central e branca) na qual “o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita”, a tradição diaspórica negra encontrou seu campo de ação em espaços performáticos residuais, espaço que eram, de fato, os únicos que lhes restavam: Em primeiro lugar, no “estilo” que, a despeito das críticas que o acusavam de ser “uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula”, se tornou em si, a matéria do acontecimento; em segundo lugar, na música e em terceiro, no corpo: “Pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação”, diz Hall⁷¹.

⁷⁰ Idem. p. 34.

⁷¹ HALL, Stuart, *Que Negro é esse na cultura negra?* In op. cit. p. 324.

Uma articulação semelhante pode ser encontrada no processo de construção das “identidades alternativas”, descrito por Yúdice. As identidades alternativas ou não normativas, coloca esse autor, carregam consigo a sua própria força performativa pois radicalizam, dramatizam e jogam com a própria demarcação a que estão sujeitas.

“Diariamente, ensaiamos os rituais da conformidade por meio da indumentária, dos gestos, do olhar, e da interação verbal dentro do contexto do local de trabalho, da escola, da Igreja, do órgão governamental. Mas a repetição nunca é exata; pessoas, especialmente aquelas com a intenção de desidentificar ou ‘transgredir’, não deixam de repetir, eles só ‘fracassam em repetir fielmente’. (...) Uma vez que nenhum de nós pode incorporar o modelo por completo, *sempre existe uma paralaxe ou discrepância da qual se pode tirar vantagem – jogando com ela, dramatizando-a, exagerando-a – como um meio de se afirmar a nossa vontade (...) a nossa agência*”⁷².

Se, ao investirem na imagem de artista de rua, os grafiteiros buscam capitalizar a ativação e a desmarginalização de sua prática (e também a estereotipagem e a comercialização que sua imagem é sujeitada), os pixadores do Cristo capitalizaram a própria marginalidade da qual partiam para realizar sua ação – da mesma forma que os da Bienal do Vazio a instrumentalizaram na sua participação na outra edição. A questão não é mais que *when you got nothing, you got nothing to lose*, mas que, não importa o quão precários sejam os meios de visualidade que um agente disponha, ele sempre possuirá algo em que possa investir e capitalizar e, sendo a cultura uma bolsa de valores oscilante, estes mesmos meios podem vir a se tornar a ação em alta do dia (fig. 4.18).

A segunda é que a noção de capital visual, ao instrumentalizar a potencialidade significativa do repertório material e simbólico de cada agente, contradiz o mapeamento tradicional da cultura em dois níveis. Esse processo, como vimos, é descrito por Yúdice como uma consequência da abordagem da cultura como recurso e aponta para um novo lugar da cultura. Segundo este autor,

“Se na metade do século XX, Adorno pôde definir arte como o processo pelo qual o indivíduo ganha liberdade exteriorizando-se (...), hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais (...), ora para estimular o crescimento econômico...”⁷³.

O capital visual colocado em ação na cultura do grafite no Rio de Janeiro é composto pelo repertório material e simbólico que cada um daqueles agente intencionalmente lança mão e mesmo os dados significantes que manifesta involuntariamente – seu vestuário, sua fala, suas referências culturais – no momento em que sua ação é colocada em questão. O fato desse repertório não ser mais orientado estruturalmente, como coloca Bourdieu, mas sim construído, editado, ou selecionado, cotidiana e voluntariamente e de ser compartilhado por

⁷² YÚDICE, George, op. cit. p. 75.

⁷³ YÚDICE, George, op. cit. p. 27.

diferentes grupos sociais é um aspecto transformador da cultura construída em torno da arte de rua. Como aponta Hall, hoje em dia, “as escolhas identitárias são mais políticas que antropológicas, mais ‘associativas’, menos designadas”⁷⁴. Agrupando agentes diferentes sob os mesmos signos de representação, a cultura do grafite passa a ser um local onde distinções sociais são ressignificadas. Como coloca um de nossos entrevistados,

“Em um encontro como o Meeting of Favela, tem tudo quanto é tipo de gente. Tem gente do interior do estado, da favela, da baixada, de outras cidades, da classe média do Rio de Janeiro, classe média alta, baixa. É igual na rua. Você pode ser rico ou pobre, mas você tem o direito de andar. Você pode circular apenas pela Zona Sul, mas nada te impede de andar pela Zona Norte.

Quando você está pintando na rua, o seu interesse pela rua fala mais alto do que em qual bairro você está. Você procura justamente circular, pintar em outros lugares. Você pode nunca ter ido a uma região da cidade por nunca ter tido um motivo, mas quando você faz grafite você passa a ter motivo para ir a qualquer lugar. E você começa a ir, porque, como eu falei, a única coisa que te impede é você mesmo”⁷⁵.

Ainda, ao reclamar a legitimidade dos aspectos particulares, singulares, em suma, *privados* de diferentes agentes e formações culturais e o direito de torná-los *públicos*, a noção de capital visual acarreta numa compreensão aberta da categoria de espaço público. Segundo Yúdice, a performatividade com que as identidades grupais se manifestam atualmente são encenadas em um “novo espaço social”, caracterizado por um “desvio relativo ao discurso clássico liberal, que confere direitos aos indivíduos e não ao grupos”.

“Os conflitos entre as interpretações rivais das necessidades na sociedade contemporânea revelam que habitamos um ‘novo espaço social’, diferente da esfera pública ideal postulada por Habermas, na qual o melhor argumento é o que prevalece”⁷⁶.

Como coloca este autor, este novo espaço social vem sendo configurado a partir das reivindicações em torno da ideia de cidadania cultural. Esta noção contrapõe-se àquelas convencionais de cidadania, “que enfatizam a aplicabilidade universal, mesmo que formal, de direitos políticos para os membros de uma nação”⁷⁷. Acontece que, diferentemente dos direitos individuais (universais e formais), os direitos grupais precisam ser aplicados em terrenos substitutos, “como a língua (para os latinos e outras minorias étnicas), a família ou sexualidade (para gays e lésbicas e mulheres), ou seja, numa experiência específica em torno da qual grupos, especialmente os subordinados ou os estigmatizados, constituem sua identidade”⁷⁸. Essa prerrogativa aponta para o fato de que nesse novo espaço social, ao contrário da separação estabelecida

⁷⁴ HALL, Stuart, *Que negro é esse na cultura negra?*. p. 64.

⁷⁵ Mateu Velasco, em entrevista realizada para este trabalho.

⁷⁶ YÚDICE, George, op. cit. p. 64.

⁷⁷ YÚDICE, George, op. cit. p. 42.

⁷⁸ YÚDICE, George, op. cit. p. 85.

na concepção tradicional de esfera pública, por toda a parte, para o bem e para o mal, o privado *torna-se* público.

A forma com que a publicização das reivindicações grupais altera a configuração tradicional de cidadania e de espaço público é desenvolvida por Trompowsky. Segundo este autor, as práticas sociais projetadas no espaço correspondem a campos de força, “que atuam em função das relações sociais que se concretizam cotidianamente nas esferas pública e política”⁷⁹. O espaço público seria *um* desses campos de força, um campo “capaz de se formar, transformar e de se extinguir em função dessas mesmas atividades, bem como em decorrências dessas mesmas relações”⁸⁰. Sendo assim, para além da ideia de um espaço soberano, regulamentado pela “lei”, Trompowsky aponta para a sobreposição de espaços públicos diversos e para a reconfiguração constante destes em função das práticas particulares que os definem⁸¹.

Por fim, a ideia de capital visual sublinha a centralidade da visualidade para a cultura contemporânea. De certo modo, esta questão é ecoada em todos os autores com os quais trabalhamos aqui. Ao reconhecerem a cultura como um recurso e como um local no qual narrativas legitimadoras são construídas, Hall e Yúdice, lembram que estas são agenciadas por meio de ações performativas. Da mesma forma, através da proposta de uma análise dramatúrgica das relações sociais, Goffman mostra como as manobras em torno da representação social se constituem pela manipulação de indícios visuais.

Em um artigo intitulado *Novas visibilidades políticas da cidade e visibilidades narrativas da violência*, publicado no livro *Comunicação e contra-hegemonia*, Jesús Martín-Barbero narra uma série de experiências administrativas realizadas na década de 1990 pelo então prefeito da cidade de Bogotá, nas quais, através da proposta de inter-relação entre a “experiência cidadã e experimentação urbana”, evidencia-se a questão da *visibilidade política* e sua atual importância para a constituição da cidadania⁸². De acordo com Martín-Barbero:

“Em meados da década de 1990, Bogotá somava à permanente *informalidade* de seus processos de urbanização – edificação destrutiva de boa parte de sua memória, deficiência brutal de habitações populares, precariedade de serviços e caos do transporte público – a ausência crescente de espaços públicos compartilháveis ou mesmo transitáveis, e um cenário de múltiplas violências: dos seus altos índices de criminalidade e insegurança até a agressão no âmbito das comunidades, com suas vinganças, maus-tratos dentro da família e delitos sexuais”

⁷⁹ YÚDICE, George, op. cit. p. 25.

⁸⁰ TROMPOWSKY, Mário, op. cit. p. 25-26.

⁸¹ “Nota-se também que nem todos os *Espaços Públicos* existentes (ou reconhecidos como tal) se encontram legitimados na esfera do Poder Público – não que o tenham que ser algum dia inexoravelmente –, mas encontram-se, da mesma forma, culturalmente delineados por meio da expressão de uma territorialidade, ainda que por vezes ‘marginal’. (...) Assim, em função de uma identidade sociocultural podem existir *Espaços Públicos* que se constituem somente para determinados segmentos sociais sem que sejam considerados como tal pela totalidade da sociedade em que esses segmentos se inserem”. TROMPOWSKY, Mário, op. cit. p. 23-24.

⁸² MARTÍN-BARBERO, Jesús *Novas visibilidades políticas da cidade e visibilidades narrativas da violência*. in COUTINHO, Eduardo Granja (org.), *Comunicação e contra-hegemonia – processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

“Porém, essa mesma Bogotá elegeu para prefeito, em 1995, o ex-reitor da Universidade Nacional, o matemático e filósofo Antanas Mokus (...), que apresentou sua candidatura sem o apoio de nenhum partido político e que, ainda assim, alcançou o dobro dos votos de seu maior oponente, formando seu governo com políticos independentes e com pessoas oriundas da academia, decisão que transformaria de forma radical o futuro de Bogotá”⁸³.

Segundo Martín-Barbero, as estratégias simbólicas implementadas pelo novo prefeito, que transformaram o cenário político e social da cidade, fundamentaram-se no reconhecimento do cidadão na cidade, através de campanhas que buscavam “tornar visível a cidade como um todo”. A primeira dessas medidas, por exemplo, consistiu na contratação de centenas de mímicos e palhaços que, posicionados nos locais de trânsito mais caóticos, indicavam as faixas de pedestres e as sinalizações entre os condutores e passantes admirados, transformando aquilo que foi inicialmente entendido como uma piada numa pergunta sobre o sentido do espaço público. Por outro lado, iniciou-se uma série de programas culturais que procuravam estimular a “cultura cotidiana da maioria”, buscando incentivar “o aumento da própria capacidade expressiva” de cada cidadão.

“Se antes a cidade fora invisibilizada por suas múltiplas tragédias e pelas inúmeras deficiências nos serviços (...), busca-se mudar o foco do olhar, para que essas deficiências deixassem de ser percebidas como fato inevitável e isolado e passassem a ser vistas como característica de uma figura deformada em seu conjunto, uma figura desfigurada, sem forma”.⁸⁴

Como coloca Martín-Barbero, a discussão acerca da cidadania passa hoje pela questão da visibilidade social:

“A presença constante, delirante, das imagens em nossa vida quase sempre é associada, ou ingenuamente reduzida, a uma doença incurável do mercado e da política contemporâneos, e quase nunca aos fenômenos e dispositivos da *visibilidade*. (...)”

Se é verdade que a presença crescente das imagens no debate, nas campanhas e, ainda, na ação política espetaculariza esse mundo até confundi-lo com o do teatro, dos reinados da beleza ou das igrejas eletrônicas, também é verdade que as imagens transmitem uma *construção visual do social* – na qual essa visibilidade recolhe o deslocamento da luta por *representação* para a reivindicação de *reconhecimento* (...)

Se a característica da cidadania hoje é o fato de ela estar associada ao ‘reconhecimento recíproco’, esse reconhecimento diz respeito decisivamente ao direito de *ser visto e ouvido*, uma vez que equivale ao direito de existir/ser levado em conta social, política e culturalmente no terreno tanto individual quanto coletivo, tanto no plano das majorias quanto no das minorias”⁸⁵.

⁸³ MARTÍN-BARBERO, Jesús, op. cit. p. 17.

⁸⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús, op. cit. p. 18.

⁸⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús, op. cit. p. 21-22.

Compreendida como um aparato visual, a rua é o lugar onde diversos agentes lançam mão de meios que lhes são convenientes para se fazer representar visualmente (fig. 4.19). Ao tomá-la como meio de visibilidade, cada um destes reclama o direito de apropriação temporária do espaço público e, para isso, mobiliza o repertório material e simbólico que dispõe para, em primeiro lugar, produzir os objetos com os quais possa se fazer ver e, num segundo momento, construir o discurso com o qual procura legitimar sua ação.