

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Luiz Antonio Furtado Aguiar

**Contra a cidade cinza: a pichação, o grafite e as
possibilidades de subversão.**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção para o grau de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Alvaro Henrique de Souza Ferreira

Rio de Janeiro

Abril de 2018



Luiz Antonio Furtado Aguiar

**CONTRA A CIDADE CINZA: A PICHAÇÃO,
O GRAFITE E AS POSSIBILIDADES DE
SUBVERSÃO.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Geografia do Departamento de Geografia e Meio Ambiente do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Alvaro Henrique de Souza Ferreira

Orientador

Departamento de Geografia e Meio Ambiente - PUC-Rio

Profa. Elis de Araújo Miranda

Instituto de Ciências da Sociedade e Desenvolvimento Regional -UFF

Prof. Dr. Luciano Ximenes Aragão

Departamento de Geografia FEBF-UERJ

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-graduação do Centro de Ciências Sociais
– PUC-Rio

Rio de Janeiro, 16 de Abril de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Luiz Antonio Furtado Aguiar

Graduou-se em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (Polo Universitário Campos dos Goytacazes) em 2014.

Ficha Catalográfica

Aguiar, Luiz Antonio Furtado

Contra a cidade cinza : a pichação, o grafite e as possibilidades de subversão / Luiz Antonio Furtado Aguiar ; orientador: Alvaro Ferreira. – 2018.

113 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia e Meio Ambiente, 2018.

Inclui bibliografia

1. Geografia – Teses. 2. Geografia urbana. 3. Arte urbana. 4. Produção do espaço. 5. Subversão. I. Ferreira, Alvaro Henrique de Souza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Geografia e Meio Ambiente. III. Título.

CDD: 910

Ao meu pai, meu mestre, que me guiou rumo
à utopia e que hoje sei que olha por mim.

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Alvaro Ferreira pela dedicação e compreensão de todos os acontecimentos ao longo desse trabalho.

A minha família pelo alicerce, minha Mãe e exemplo de vida e ao meu irmão pela amizade.

A Ana Clara pelas incontáveis conversas sobre o tema e pela atenção, carinho e colaboração em todo esse processo, adocicando o difícil trabalho.

As minhas amigadas, companheiras de sonhos e realizações, em especial: Gustavo, Olavo, Pedro, Luiz, Igor, Monique, Lucas, Horacio, Rafael, John e Bruno pela força ímpar.

A professora Elis pela amizade e carinho, e pelas injeções de ânimo desde a graduação.

Aos grafiteiros e pixadores que me doaram vivas palavras e aos quais compartilhei emoções da ação.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus colegas da PUC-Rio em especial aos companheiros do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Espaço e Metropolização.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda. Em especial ao mestre João Rua pelas sensíveis palavras de sempre e a Márcia

A todos os amigos e familiares, minha vó pela ternura e minha família pelo suporte que me fazem o que sou agora.

Resumo

Furtado Aguiar, Luiz Antonio; Ferreira, Alvaro. **Contra a cidade cinza: a pichação, o grafite e as possibilidades de subversão**. Rio de Janeiro, 2018. p. 113. Dissertação de Mestrado – Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ao caminharmos pelas grandes cidades do mundo testemunhamos diversas manifestações nas suas superfícies, são elas a pichação, o grafite e desdobramentos de seu universo artístico. A presente dissertação se situa na discussão acerca do papel dessas manifestações no espaço urbano, as suas possibilidades de quebra de ritmo do cotidiano das cidades, de sua expressão subversiva e de reprodução da lógica capitalista na urbe. Consideramos que essas intervenções urbanas têm em si a capacidade de desvelar as latentes contradições sociais espacializadas nas metrópoles, servindo como canal de comunicação dos sujeitos que a praticam com a sociedade urbana.

Palavras-chave

Arte urbana; Pichação; Grafite; Cotidiano; Espaço Urbano.

Abstract

Furtado Aguiar, Luiz Antonio; Ferreira, Alvaro (Advisor). **Against the gray city: The Pichação, The graffiti and the subversion possibilities**. Rio de Janeiro, 2018. p. 113. Dissertação de Mestrado – Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

As we walk through the great cities of the world we witness several manifestations on their surfaces, they are the “pichação”, the graffiti and unfolding of their artistic universe. The present dissertation is based on the discussion about the role of these manifestations in urban space, their possibilities of breaking the rhythm of the daily life in this cities, their subversive expression and the reproduction of capitalist logic in the city. We consider that these urban interventions have in themselves the capacity to unveil the latent social contradictions that are spatialized in the metropolises, serving as a communication channel of the subjects who practice it with urban society.

Keywords

Urban Art; Pichação; Graffiti; Daily; Urban Space.

Sumário

1. Introdução	12
2. A Arte urbana: seu reconhecimento em suas primícias	17
2.1 A partilha do concreto das cidades	20
2.2 Manifestações no espaço: do Neolítico à Pop Art	22
2.3 As manifestações não hegemônicas e seus desdobramentos	29
2.4 “Pós-graffiti” e outras apropriações	32
3. Os sujeitos da ação e as possibilidades de subversão	41
3.1 O espaço urbano e os corpos da cidade	43
3.2 Os praticantes e seu reconhecimento	49
3.3 As possibilidades de subversão e insurgência	53
4. Cidades, cotidianos e transformações: o caso brasileiro.	64
4.1 O cotidiano cinza das cidades	64
4.2 Grafite, pixação e pichação: arquétipos do caso brasileiro	70
4.3 O que contam os traços: Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador.	77
4.4 A transformação da cidade e da realidade	83
5. Considerações Finais	88
6. Referências bibliográficas	93
7. Apêndice	101

Lista de figuras

Figura 01 – UPP 100 projeto social é maquiagem por BLA	16
Figura 02 - Madonna con la Pistola" do Banksy em Nápoles	18
Figura 03 - Grafites pintados de cinza na Avenida 23 de Maio	19
Figura 04 - Grafite provoca o prefeito de São Paulo	20
Figura 05 - Mural Mexicano de Diego Riviera	25
Figura 06 - Campbell's Soup Cans de Andy Warhol 1962	27
Figura 07 - Pichação em Paris: a cultura é a inversão da vida	31
Figura 08 - Lambe-lambe no Rio de Janeiro	33
Figura 09 - Mosaico em Paris	34
Figura 10 - Alto de prédio em São Paulo	37
Figura 11 – Pixação em Belo Horizonte	39
Figura 12 – Pixador CS em ação	45
Figura 13 – Pixação do CS em Belo Horizonte	46
Figura 14 – Trem grafitado no Brooklyn nos anos 1970	48
Figura 15 – Mural de grafite na zona portuária do Rio de Janeiro	52
Figura 16 – Prédio na região do centro de São Paulo	52
Figura 17 - Grafite e crítica social no centro do Rio de Janeiro	55
Figura 18–Grafite do artista Kobra na zona do Porto Maravilha	57
Figura 19 – Grafite apagado pela prefeitura de São Paulo em 2015	60
Figura 20 – Grafites, pixações e publicidades	66
Figura 21 – “Bomb” no centro do Rio de Janeiro	71
Figura 22 – grafite pictórico no Rio de Janeiro	73
Figura 23 – Pichação na cidade do Rio de Janeiro	73
Figura 24 – “Sopa de Letras” centro do Rio de Janeiro	74
Figura 25 – Stencil na cidade do Rio de Janeiro	75

Figura 26 – Um muro com exemplos de tipologias de grafite	76
Figura 27 – Prédio na região do centro de São Paulo	78
Figura 28 – Pixações na cidade de Salvador	80
Figura 29 – Pixações na cidade de Salvador	80
Figura 30 – Pixação no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro	82
Figura 31 – Uma expressão da coletividade da pixação	83
Figura 32 – Grafite da Pamela Castro	85
Figura 33 – Os Gêmeos no avião da Seleção Brasileira de Futebol	86
Figura 34 – Grafite de Os Gêmeos	87
Figura 35 – Pixação na Central do Brasil anos 1990	88
Figura 36 – Pixação relógio da Central do Brasil 2016	89
Figura 37 – Grafite e publicidade pintada	91

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: – Me ajuda a olhar!

Eduardo Galeano, O livro dos Abraços.

INTRODUÇÃO

Andando pelas ruas de grandes cidades como Rio de Janeiro, São Paulo ou Berlim estamos suscetíveis a esbarrar em expressões que se ocupam em preencher os muros e outras superfícies da urbe. O presente trabalho partiu da inquietação de olhar os muros das cidades e tentar compreender o que eles têm a dizer; são manifestações das mais distintas, algumas são verdadeiras obras de arte reconhecidas internacionalmente, outras são expressões das contradições sociais vividas no cotidiano urbano.

A cidade é cinza, e uma ordem superior assim a vê com bons olhos, são os edifícios que resplandecem sob a égide do capitalismo e são o exemplo do progresso e desenvolvimento. Por entre os prédios e construções magnânimas, que ofuscam nossa visão, podemos observar que ainda resistem à cidade, ao cotidiano vivido no espaço de convívio comum, anônimos artistas que reconhecem a efemeridade de suas obras, entregando-as às cidades. Assim observamos o fenômeno da arte urbana, e nos dedicaremos a falar sobre essas manifestações, do grafite à pichação e pixação.

Concebemos assim essas ações como manifestações culturais no espaço e como prática social, possuindo uma historicidade, uma estética, forma e conteúdo, que se apresentam na cidade se apropriando do público e reconhecendo sua fugacidade frente à incessante dinâmica espacial na sociedade moderna, podendo revelar as contradições sociais no espaço. Ao passo que os sujeitos sociais se põem no espaço, intervindo em sua ordem hegemônica de controle, crescem as formas de coerção dessas expressões. Instaurando-se uma verdadeira disputa espacial, de um lado temos os grafiteiros e pixadores, de outro lado o poder público preocupado em controlar essas manifestações.

Em um primeiro momento, acreditamos na relevância de destrinchar a arte urbana e suas primícias, observando na sua reconstituição histórica a força para observar esse movimento em sua abordagem na sociedade. Debruçamo-nos, então,

sobre essa prática de se expressar na cidade, intervindo no meio a partir da fricção de objetos nas superfícies; atividade essa que acompanha a humanidade desde o período do neolítico, com as pinturas rupestres e primitiva.

Ao observarmos essas formas de expressão como práticas sociais reconhecemos nelas, então, uma historicidade nas quais Proença (1999), Danto (2015) e Pallamin (2000) se servem de suporte para acompanhar esses processos históricos da arte e posteriormente da Arte Urbana.

Uma das principais influências que culminaram no surgimento do Hip-hop e do grafite inserido em seu contexto artístico é o movimento muralista, um dos braços da revolução mexicana. O Muralismo, através de seus principais expoentes, Diego Riviera, Gerardo Murillo e José Clemente Orozco, contribuiu para a discussão do papel da arte no espaço público e as suas contribuições no resgate cultural das raízes latinas, além de carregar em si a perspectiva de um rompimento com uma cultura hegemônica eurocêntrica e de colônia norte-americana.

Ainda acerca das influências diretas ao grafite e pichação, temos o movimento iniciado na Europa, mas rapidamente transmitido e concentrado nos Estados Unidos, a Pop Art, que contribuiu, a partir de artistas como Andy Warhol e Roy Lichenstein, para uma transformação da arte em algo facilmente reproduzido e, de certa forma, quebrando a barreira entre o popular e a arte plástica, instaurando um ideal de “faça você mesmo” rapidamente absorvido pelos artistas de rua.

A beleza de se estar na rua era um dos cartazes feitos para as manifestações que inundaram as ruas de Paris em maio de 1968, esse foi um importante exemplo de como a pichação e as formas de grafite (em específico a técnica do estêncil) podem se apresentar no espaço como uma manifestação política e que foi agora potencializado pelos avanços técnicos (as latas de *spray*).

Nesse diálogo, são importantes as considerações acerca das apropriações desses movimentos, como eles foram absorvidos por uma indústria cultural e invadiram as galerias e museus, e conseqüentemente os leilões artísticos. As contribuições dessas práticas no espaço, sendo as mesmas reconhecidas ou não, rompem o cotidiano programado nas cidades e são capazes de invocar em nós o encantamento, revolta, a dúvida. Essas instigantes manifestações possuem por trás

delas artistas que sempre abandonam a obra quando o trabalho está feito, deixando pairando no ar as suas inquietações.

Os muros das cidades também apresentam manifestações de ordens de controle; é um exemplo claro, cada vez mais corriqueiro, se deparar com câmeras de segurança nos muros de residências. Ao observar um muro pichado ou grafitado percebemos também uma ordem que segue uma série de códigos e símbolos. Essas pinturas nas paredes são capazes de nos tirar de nossa zona de conforto e nos pôr a pensar e repensar os domínios da vida cotidiana e do espaço público, sendo esse o viés que pretendemos seguir como fio condutor da presente dissertação.

No decorrer do segundo capítulo objetivamos a compreensão das formas de produção da cidade e de como os sujeitos da ação se apresentam nas contradições ali intrínsecas. Como esses corpos rompem a ordem da cidade se apresentando em seu caráter subversivo e, também, as possibilidades de insurgência em seus atos. Ao abordarmos como esses praticantes se apresentam no espaço, a partir de quais reconhecimentos eles inscrevem no sensível compartilhado dos centros urbanos, apresentamos os dissensos e consensos dessas práticas e suas etimologias, sempre trazendo exemplos concretos da ação, observando também a fratura do diálogo entre a sociedade civil e esses praticantes tidos como à margem.

A arte urbana é um conceito muito complexo de ser, primeiramente, definido, e por consequência estudado. Para tal teremos como interlocutores os autores Pallamin (2000), Moren (2009), Ley (1974), Cybriwsky, Roman (2015), Benjamin (1975) e Baudrillard (1976). Em nosso retorno à arte e à sua construção histórica precisamos do suporte de pesquisadores aprofundados nas discussões em torno da História da Arte, como Proença (1999), Passeti (2009), Mandel (2007), Haas (2016) e Beauclair (2005).

Nora Rabotnikof (2005) e Adrián Lavallo (2005) contribuem acerca do espaço público; e quando nos debruçamos sobre as lutas pelo reconhecimento do público no espaço e cada vez mais distante da dicotomia entre público e privado temos a contribuição da arquiteta Vera Pallamin (2005).

Sobre as intervenções culturais no espaço, temos o subsídio de trabalhos de Paixão (2011), Ferreira (2005), Mondaro, M. L.; Goettert, J. D. (2008), que partem

de diferentes dimensões mas abordam as contribuições de intervenções culturais ou não para a formação do espaço urbano.

Em nosso esforço para compreender a manifestação cultural no espaço, visamos entender que processos se escondem por trás da ação e de seus sujeitos. Partindo da tinta na parede, perguntamo-nos de que forma essa expressão pode representar uma interrupção do frenético dia-dia das cidades, sendo assim capaz de contribuir para a construção de um espaço genuinamente vivido. Para isso, a contribuição de Lefebvre (2004; 2001; 1991) é de suma importância, norteando a base conceitual de todo o trabalho.

Acreditando no poder subversivo que essas manifestações possuem, as contribuições de Jacques (2012), Careri (2013) e De Certeau (2014) consolidam um interessante debate de errar a cidade e criação de novas formas de intervir no urbano.

No terceiro capítulo nos debruçamos sobre o espaço-tempo no qual se apresentam essas práticas e de onde advém suas inscrições: o cotidiano. Partindo dessa cidade contraditória em si, alienada em sua produção e cinza em sua ordem e organização apresentamos aspectos dessa transgressão da realidade que se dá no campo simbólico e concreto. Uma proveniência dos trabalhos de campo foi a observação de peculiaridades nos grafites e pixações de três cidades: Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, então nos dedicamos a observar com mais afinco como se dá essa relação intrínseca e indissociável entre a produção e re-produção da cidade a partir das relações sociais.

Observamos no percurso das discussões acerca dos limites do grafite, pichação e pixação uma polissemia observada em diversos autores, como Diógenes (2017) e Campos (2010), como uma problemática enfrentada em suas pesquisas. Desenvolvemos então uma lista de arquétipos dessas manifestações inseridas no recorte brasileiro a fim de apresentar como se dão essas expressões no espaço urbano. Considerar o cotidiano como lugar da transformação, através da inscrição dos corpos no espaço, nos permitiu, no terceiro capítulo, iniciar um debate acerca das contribuições das cidades na manifestação dessas expressões.

Essas formas de expressão por se encarregarem de escapar das formas de controle e coerção, abrem a possibilidade de carregar críticas sociais pertinentes aos

cenários locais e globais, como ao percorrermos os acesso da Favela da Maré na cidade do Rio de Janeiro e observarmos grafites como o do artista BLA que indica: “UPP sem projeto social é maquiagem” (Figura 01).

Figura 01 – UPP 100 projeto social é maquiagem por BLA



Fonte: Fotografia cedida por Thiago Bla.

Finalmente o que buscamos trazer na presente dissertação é, a partir de uma abordagem crítica, revelar de que forma essa crise urbana instaurada na cidade moderna é capaz de concentrar ao seu redor sujeitos da ação, que em seus meandros são capazes de romper o ordinário cotidiano, a partir de expressões que subvertem a ordem urbana, questionando a organização do espaço. Como esses anônimos artistas se põem contra a cidade cinza e sua lógica de assepsia do viver a cidade, transgredindo através da experiência corporal e riscando as superfícies da urbe

A Arte urbana, seu reconhecimento em suas primícias

“A arte existe porque a vida não basta”
Ferreira Gullar

A cidade se apresenta como um epicentro, um nódulo de efervescência cultural das sociedades modernas. Podemos andar por um grande número de cidades pelo mundo e perceber que em cada lugar teremos uma especificidade, são centros urbanos com inúmeras características, uma prática corriqueira consiste em “esbarrar” em diversas manifestações culturais nas cidades.

Podemos observar, como um fenômeno recorrente em cidades como Berlim, Londres e Nova York, a criação de roteiros turísticos voltados para uma apurada observação das mais emblemáticas manifestações artísticas nos espaços públicos da cidade; são grafites, intervenções urbanas, e outros arquétipos de intervenções de arte urbana.

Durante muito tempo essas manifestações foram perseguidas e apagadas e seus autores rechaçados e tratados como vândalos. Todavia fatos recentes levam essas práticas a uma nova conjuntura, como o recente movimento de proteção de grafites na Europa; como exemplo, temos o caso de um grafite do famoso e anônimo artista britânico Banksy (Figura 02) que consiste claramente em uma inversão dos valores que circundam essas práticas culturais no espaço:

Um famoso grafite italiano agora está a salvo de depredações graças à proteção de vidro que foi colocada nela. Trata-se da "Madonna con la Pistola" ("Nossa Senhora com uma Arma") em Nápoles, a única obra do famoso artista de rua britânico Banksy na Itália. (UOL 2016)

Figura 02: "Madonna con la Pistola" do Banksy em Nápoles



Fonte: http://www.ancoradipartenope.com/wpcontent/uploads/2016/06/20160611_184326.jpg

Como podemos observar na figura acima, em uma tentativa de preservação o proprietário do estabelecimento tratou de confeccionar uma espécie de moldura para o grafite, em um ato que ao mesmo tempo é simbólico devido ao reconhecimento daquilo enquanto arte e assim sendo digno de uma moldura, rompe totalmente com um princípio reconhecido pelos artistas que praticam as artes urbanas, a efemeridade de suas obras e a entrega ao espaço comum das cidades.

Ao passo que observamos esse novo tratamento acerca dos grafismos pelo mundo afora, temos outros exemplos de cidades brasileiras que permanecem suas históricas práticas de criminalizar e combater os grafites, pichações, pixações e quaisquer manifestações autênticas e genuínas nos espaços públicos das cidades.

Um caso que se popularizou no início do ano de 2017 foi o projeto criado pelo prefeito recém-eleito João Dória, da cidade de São Paulo: Cidade Linda. Esse projeto de lei tinha como intenção apagar e remover grande parte das manifestações artísticas que compunham o cenário urbano do centro de São Paulo, preservando apenas alguns murais, como podemos observar na Figura 03.

Figura 03: Grafites pintados de cinza na Avenida 23 de Maio, São Paulo



fonte:<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1852162-doria-passa-tinta-cinza-e-apaga-grafites-da-avenida-23-de-maio.shtml>

Essa ação do poder público intervindo nas práticas de arte urbana da cidade ocasionou além de uma revolta por parte dos meios artísticos e da opinião pública, uma gama de pontuais insurgências contra a prefeitura e reivindicando os espaços outrora concedidos e ocupados por extensos murais (Figura 04).

Figura 04: Grafite na Avenida 23 de Maio provoca o prefeito de São Paulo



Fonte: <http://veja.abril.com.br/brasil/artista-explica-por-que-decidu-pichar-doze-vezes-doria/>

Neste capítulo nos dedicaremos a uma busca do entendimento de como se dá esse processo de inserção das manifestações de arte urbana na sociedade e como esse processo vem passando por uma aceitação associada ao processo de apropriação da estética do movimento e de transformação do mesmo em um produto altamente comercializável.

2.1 A partilha do concreto das cidades

Partimos das cidades, que se apresentam como nosso objeto de estudo, no período entre 1950 e 1960 as mudanças sociais ocorridas no mundo todo terminaram culminando em uma cidade sufocante, de um sopro de vida usurpado pelas relações sociais de trabalho. Essa cidade moderna, pós-industrial é o nódulo do capitalismo, se apresentando como condição à reprodução dessas relações. Lefebvre (2001) afirma que:

a cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas. As condições, que simultaneamente permitem e limitam as possibilidades, não são suficientes para explicar aquilo que nasce delas, nelas, através delas. (LEFEBVRE, 2001, p. 52)

Essa cidade que se apresenta como produto e obra das relações sociais é uma construção histórica a partir desse convívio, onde as práticas sociais podem revelar e ocultar os processos por trás das práticas e manifestações. É então necessário o retorno histórico para um entendimento claro acerca dessa realidade, que se apresenta como forma e conteúdo espacial e que tem a potencialidade que buscamos para compreender esse processo.

Mesmo falando de um movimento recente e em constante mutação de seus paradigmas, atemo-nos aqui a traçar um paralelo entre essas manifestações na cidade e as tensões sociais. Em Hissa e Nogueira (2013) encontramos uma interessante contribuição sobre os produtores que se põem como insubordinados.

O cerne do sequestro operado pelo capital está no corpo em sua relação com o espaço. É precisamente nessa relação que se opera a resistência. Portanto, nos cotidianos opacos – na cidade embaixo -, modos de vida e de subjetivar não totalmente colonizados pelo luminoso são produzidos como potência da vida, como insubordinação. (HISSA e NOGUEIRA 2013 p.60)

Observamos essa insubordinação por um caminho do potencial que a arte possui, trazendo uma visão de dentro, dos que vivenciam a cidade, que se apropriam do espaço e se apresentam como uma oposição aos que planejam as cidades e que estão dos topos dos prédios, os homens do Estado e que impõem a lógica da ordem. Sobre a construção do cotidiano desses praticantes ordinários da cidade, Jacques (2012) traz em seu livro “Elogio aos errantes” importantes contribuições sobre essas tensões sociais no espaço.

(...) a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, que vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são os caminhantes, (...) cujo corpo obedece a cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. (JACQUES 2012 p.266)

O que nos propomos trazer à tona é como esses praticantes ordinários das cidades, pichadores, pixadores, grafiteiros, artistas urbanos, vândalos, errantes, artistas anônimos, insurgentes e diversas outras alcunhas, que aqui não cabem como sinônimos, contribuíram para uma história da arte e da cidade, culminando num termo nem sempre tão apropriado, mas que aqui utilizaremos de arte urbana.

Um árduo trabalho seria traçar uma reconstituição histórica da arte, tarefa já desempenhada por diversos historiadores e pesquisadores da história da arte, o que nos é pertinente, entretanto, é observar um movimento artístico que tem seu início em diferentes períodos e lugares do planeta e por se tratar de uma prática social possui em si historicidade em seus processos trazendo referências diretas do acúmulo de trajetórias.

2.2 Manifestações no espaço: do Neolítico à Pop Art

A pintura de paredes é uma convenção tão banal quanto a colheita, caça ou qualquer tradição herdada do paleolítico superior. As primeiras manifestações datam do período de 30.000 A.C., e segundo a pesquisadora de arte Graça Proença (1999) eram naturalistas pois:

o artista pintava os seres, um animal, por exemplo, do modo como o via de uma determinada perspectiva, reproduzindo a natureza tal qual sua vista a captava. Assim, a arte do homem desse período, diferentemente da de outros, retrata apenas o que o artista vê. (PROENÇA 1999 p.11-12)

O que veríamos a seguir na história eram reproduções mais apuradas de um mesmo ímpeto, demonstrar através do atrito de materiais (carvão, argila entre outros) e superfícies (paredes, muros, objetos) as realidades vividas e figuradas, e

suas representações com a formação de sociedades em organizações sociais, hierárquicas e centradas na religião.

Essas manifestações eram hegemônicas, onde cabia a cada civilização suas especificidades. O desenvolvimento dessas manifestações de arte, em pinturas, esculturas e na arquitetura representavam os pilares de uma sociedade e apresentam também saltos técnicos de uma civilização para outra.

O que observamos, contudo, é que a partir de um período histórico descrito por Proença (1999).

(...) os primeiros cristãos de Roma enterravam seus mortos em galerias subterrâneas, denominadas catacumbas. Dentro dessas galerias, o espaço estimado a receber o corpo das pessoas era pequeno. Os mártires, porém, eram sepultados em locais maiores, que passaram a receber em seu teto e em suas paredes laterais as primeiras manifestações da pintura cristã. (PROENÇA 1999 p.44)

O humanismo rompeu com os já estabelecidos espaços sacros e o temor do desconhecido, a arte seguiu esse ímpeto e agora a arte se ocupa de preencher esses vazios deixados pela idade média. Mas o que observamos nesses períodos é o desenvolvimento da arte para o gozo de uma aristocracia, repousando nesses ambientes particulares o desenvolvimento de uma arte cada vez mais complexa e encantadora, em um processo descrito por Lipovetsky e Serroy (2015) como “estetização aristocrática” que definiu cisões no campo da arte principalmente com a dicotomia entre artista e artesão.

As manifestações artísticas que preenchiam os espaços públicos passaram a ocupar a vida privada, com o surgimento de teatros fechados, museus e posteriormente outras formas de aprisionamento dessas manifestações e transformação da expressão em lucro. Essa transição é observada no trabalho do geógrafo David Harvey (2005), quando em uma conferência concedida ao Tate Modern Museum discutia a arte da renda. Segundo Harvey (2005):

(...)é inegável que a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria. No entanto, também há a crença muito difundida que algo muito especial envolve os produtos e os eventos culturais (...) sendo preciso pô-los à parte das mercadorias normais, como camisetas e sapatos. (HARVEY 2005 p.221)

Essa transformação nas relações e seu desdobramento na cultura, na arte, comportamento e outros aspectos mais subjetivos acerca do movimento cotidiano de viver a cidade apresentam uma cidade para a produção, cuja principal função fosse a realização da mercadoria, dando lugar a uma prática cultural, agora urbana. De acordo com Baudrillard (1976), a matriz do urbano não é mais a realização de uma força (a força-de-trabalho), mas a da realização de uma diferença “a operação do signo”.

Pensando na cultura urbana é que podemos observar que as diferentes grafias, formas de expressão e estilo ou natureza da arte urbana ali expressa podem ser entendidas como um processo social, logo possui uma historicidade ao qual buscamos reconhecimento. Observamos a arte urbana como uma prática social que possui um grupo de técnicas específicas e que essas técnicas distintas em si são provenientes de diferentes momentos históricos; um primeiro momento de intervenção artística no espaço público e que influenciou de forma direta as manifestações incipientes do grafite americano foi o muralismo mexicano.

O movimento cultural iniciado a partir da revolução mexicana parte de uma reconstrução da memória mexicana como ferramenta de difusão do nacionalismo mexicano, e segundo Mandel (2007), essa ampliação e propagação do nacionalismo se daria através de um primeiro momento pela educação e posteriormente pela arte. As obras de arte pintadas pelos grandes expoentes da arte mexicana, como Gerardo Murillo, Diego Riviera, José Clemente Orozco entre outros, rompem a lógica vigente de uma arte individualizada e dedicam essa manifestação artística ao espaço público e à serviço da revolução mexicana. Segundo Mandel (2007, p. 41), “el movimiento muralista expone su rechazo al arte elitista y burgués exaltando, en oposición a este, un arte de índole monumental y público.”

Figura 05: Mural Mexicano de Diego Riviera



Fonte: www.vmexicoalmaximo.com/articulos/personajes/tres_grandes_del_muralismo_mexicano

A influência do muralismo mexicano na arte contemporânea vai desde seu cunho cultural de resgate de uma nacionalidade mexicana e latina até a seu impacto estético na construção de imensos painéis recheados de informações e com uma gama de texturas e cores que remetem a esse momento de libertação das influências eurocêntricas e norte-americanas na (Figura 05) podemos observar fortes menções as matrizes culturais dos povos que ocupavam a região mexicana, repletos de simbologias e reforçando a mitologia resgatada. Segundo Mandel (2007).

La creación del muralismo, como un arte colectivo y público, se constituye, originalmente, como un espacio de recuperación del legado histórico de México, así como, también, en un espacio de reflexión acerca de sus herencias étnicas, tradicionales y culturales. (MANDEL 2007, p.50)

As contribuições do movimento muralista passam pelo resgate de uma cultura mexicana, indígena e pré-hispânica, mas o principal rompimento proveniente da cultura muralista é o da ruptura de uma arte individualizada, particular para os desdobramentos na esfera pública, como sugere Beauclair (2005, p. 03),

(...) as narrativas enredadas e a reprodução dos murais evidenciam a sua importância na corroboração da proposta de uma arte política de caráter público, opositora à tradição ocidental européia da pintura de cavalete emergente na América Latina nos idos de 1920. (BEAUCLAIR 2005 p.03)

A influência da cultura muralista mexicana na arte urbana e especificamente no grafite aponta para seu caráter público e a abordagem política de suas obras, mas esse movimento recebeu carga de influência de outros movimentos artísticos e sociais, como o caso do movimento da *Pop Art* de Nova Iorque.

A *Pop Art* se apresenta como uma outra vertente de influência na arte urbana e com um impacto direto na cena local da cidade de Nova Iorque, onde a convergência de influências culminou na formação de uma cultura urbana com o grafite como um dos pilares de difusão.

O entusiasmo provocado pelo surgimento de novas técnicas de reprodução da arte pode ser observado nas contribuições de Benjamim (1975), quando discutindo a obra de arte e suas técnicas de reprodução observa no potencial de seu espraiamento às massas como um ponto crucial do esforço que o autor vai chamar de *politização da arte*.

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. (...) As técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, de fato, que nasceu e se desenvolveu no curso da história (BENJAMIM, 1975, p.11)

Essas técnicas foram de extrema importância para a formação de uma nova corrente artística que utilizasse novas técnicas e tecnologias para a arte, facilitando a reprodução e espraiamento das obras produzidas, como o exemplo de uma das

mais famosas obras do movimento (Figura 06): *Campbell's Soup Cans*, de Andy Warhol.

Figura 06: Campbell's Soup Cans de Andy Warhol 1962.



Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962

A *Pop Art* veio trazendo novas referências, rompendo com o viés artístico tradicional, começando por um movimento cujos seus idealizadores vinham de um campo de trabalho na publicidade e propaganda e influenciados pelas histórias em quadrinhos, como as de Roy Lichtenstein. Os elementos da comunicação em massa também estavam presentes nas obras de Andy Warhol, que segundo Strickland (2002, p. 175),

(...) embora os trabalhos de Andy Warhol sejam imediatamente identificáveis, ele se opunha ao conceito de arte como objeto feito à mão expressando a personalidade do artista. Ao fazer arte a partir do cotidiano, em suas múltiplas imagens repetidas infinitamente como nos anúncios de saturação, ele trouxe a arte para as massas. (STRICKLAND 2002 p.175)

Mesmo que as manifestações de *Pop Art* tenham sido popularizadas e altamente difundidas associadas à paisagem de Nova Iorque, esse foi um movimento que teve sua gênese na Inglaterra, e segundo Strickland (2002) é o marco da passagem da modernidade para a pós-modernidade no âmbito cultural do ocidente, refutando a separação arte-vida, já que a vida é a própria arte que era uma premissa defendida pelo movimento artístico-cultural.

No bojo das influências desse movimento, temos a participação direta da vanguarda artística, o Dadaísmo, que formado por um grupo de artistas, escritores e poetas trouxe a estética *non-sense* e principalmente o uso de objetos banais dessacralizando a arte.

Seguindo essa estética desenvolvida ao longo das décadas seguintes, temos uma nova frente de artistas contemporâneos, e dentro desse contexto uma das obras mais fascinantes e que abordam as duas temáticas que discorreremos é a colombiana Doris Salcedo. Com um interessante trabalho no viés da arte plástica, Doris traz elementos do mobiliário residencial para o espaço público a partir de uma abordagem minimalista e carregada de sentimentos, que segundo Haas (2016).

Salcedo has created public works bearing witness to acts that might otherwise be forgotten, most spectacularly her slow-motion tumbling of some 280 old wooden chairs down the external walls of Colombia's Palace of Justice on 6 and 7 November 2002. It was the anniversary of the army's brutal attack on guerrillas who were occupying the Supreme Court in protest in 1985 – at least a hundred people were killed. (HAAS 2016 p.02)

Salcedo aborda em suas obras a cadeira vazia como uma forma de ligação afetiva rompida; como descrito pela própria artista, a perda de seu pai na ditadura militar da Colômbia foi de muito impacto, e a presença da cadeira vazia é um símbolo dessa comoção. A artista tem diversas exposições em espaços públicos discutindo as relações sociais e reivindicações políticas intrínsecas em suas obras.

Inserido nesse contexto observamos como as contribuições do movimento *Pop Art* contribuíram para um entendimento das formas de manifestação de arte e consequentemente para uma abordagem da arte urbana e de seus desdobramentos. A reprodução de objetos influenciou de maneira direta a forma como os grafites são produzidos e reproduzidos, a técnica muito utilizada no universo do grafite de *stencil* também é uma influência desses movimentos

2.3 As manifestações não hegemônicas e seus desdobramentos

No preâmbulo de seu texto acerca da obra de arte e as técnicas de reprodução, Walter Benjamim faz uma interessante asserção sobre as considerações de Marx quanto à evolução do sistema capitalista e como a arte pode servir em um propósito de formular as exigências revolucionárias dentro da política (BENJAMIM, 1975).

Propomo-nos então a observar essas manifestações artísticas na cidade a partir de dois movimentos que estão inseridos em um contexto próximo de mudanças sociais na estrutura: os movimentos sociais que inundaram a França no mês de maio de 1968 e as primeiras manifestações de grafismos na cidade de Nova York na primavera de 1972.

A cidade moderna, da industrialização e de suas promessas foi transformada pelos movimentos artísticos da época que rumaram a um lugar para se observar o banal, desmascarar a farsa da cidade burguesa e num espaço público de enxergar “o que se esconde atrás” Careri (2013) indicando esses movimentos que se apresentaram em três momentos distintos e com diferentes concepções de observar a cidade: o movimento dadaísta, surrealista e a Internacional Letrista.

O movimento dadaísta em seu total rompimento com uma realidade artística convencional praticava excursões urbanas a lugares banais da cidade, como “uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana” (CARERI, 2013, p.71). Inspirado nas obras de *ready-made* de Duchamp, os artistas buscavam o inconsciente das cidades e por isso percorriam Paris até os mais longínquos subúrbios.

Alguns anos após as primeiras excursões dadaístas um movimento emergente e que se estabelecia no cenário artístico mundial era o movimento surrealista e que agora a intencionalidade não era só o reconhecimento da cidade e seu espontâneo, mas sim o perder-se nos vazios urbanos, eram as deambulações surrealistas em busca desse “líquido amniótico em que tudo cresce e se transforma” (CARERI, 2013, p.80)

O diálogo entre os principais artistas da época e essas excursões é observado em Paixão (2011), quando indica uma aproximação entre pintores renomados como o

Pablo Picasso, Joan Miró e Paul Klee e o que esses movimentos encontravam nas paredes e muros, que continham rabiscos e grafismos promovendo “aproximações entre as artes consideradas “primitivas” e os desenhos infantis.”

A influência dessas manifestações na arte é algo estudado até hoje, como esses processos de caminhadas estéticas e deambulações na cidade contribuíram para o desenvolvimento da arte mais contemporânea. Inserido nessa profunda discussão do que é arte, e principalmente quem tem o “poder” de produzir arte, trazemos uma contribuição que se posicionou mais ao subsolo dessas manifestações, buscando a recusa à cultura asfixiante ou hegemônica das cidades.

A Arte Bruta é a manifestação artística concebida pelo pintor francês Dubuffet, que a partir da observação de que a arte pode ser produzida por todos, e principalmente pelos que não seguem nenhuma norma, nenhum processo, não precisam dominar a técnica, muito menos se baseiam em nenhum modelo. Resgatam as contribuições da arte primitiva, de que “a arte endereça-se ao espírito, não aos olhos. É sob este ângulo que sempre foi considerada pelas sociedades ‘primitivas’, e elas estão com a verdade.” (PASSETI, 2009, p. 16)

No bojo de discussões iniciadas nas excursões à cidade banal temos as contribuições da Internacional Letrista, que se transformará na Internacional Situacionista a partir dos anos 1957, cunhando o conceito de deriva, que é um desenvolvimento do perder-se na cidade, mas agora com uma contribuição da atividade lúdica, pretendendo investigar os efeitos psíquicos que o conceito urbano pode produzir no indivíduo (CARERI, 2013).

As influências da deriva na possibilidade de criação de uma nova realidade, que rompesse com o cotidiano programado das cidades e que trouxesse uma visão crítica do mundo moderno contribuiu intensamente nas manifestações que ocuparam as ruas de Paris no mês de maio em 1968. O levante popular com as reivindicações anti-capitalistas utilizou das técnicas como o estêncil e a pichação para reproduzir as inquietações e influenciar os que passavam nas ruas. Como podemos observar na manifestação registrada no muro da universidade de Sorbonne durante esse período (Figura 07).

Figura 07: Pichação em Paris: a cultura é a inversão da vida



Fonte: <https://www.mediastorehouse.com/p/658/the-wall-of-the-sorbonne-with-graffiti10977286.jpg>

Sobre esse processo a contribuição do filósofo francês Jean Baudrillard (1976) se apresenta como um importante subsídio para observar ainda no calor recente desse fenômeno uma visão de insurreição sobre essa prática.

Uma coisa é certa: ambos, tanto muros pintados como grafites, nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas de 66/70. Trata-se de uma ofensiva tão “selvagem” quanto as revoltas, mas de um outro tipo, uma ofensiva que mudou de conteúdo o terreno. Estamos face a um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim como espaço/tempo do poder terrorista da mídia, dos signos e da cultura dominante. (BAUDRILLARD, 1976, p. 131)

O autor trabalha então com uma concepção de intervenção na cidade a partir de um cunho político e de enfrentamento a uma hegemonia homogeneizadora, que vai se apresentar como um espaço neutralizado a partir de uma intencionalidade.

2.4 “Pós-graffiti” e outras apropriações.

As concepções do que se podem considerar expressões de grafite são muito amplas, diversas e recheadas de dissensos. Alguns autores trabalham com a acepção de grafite apenas como um dos pilares do movimento hip-hop, aqui acreditamos ser uma visão muito reducionista, uma vez que esse termo pode representar muitas outras intervenções e manifestações artísticas no espaço. De acordo com Liebaut (2012)

Le terme << graffiti>> a deux acception. D'une part, il designe le produit d'une action que est illégale: écrire, dessiner ou peindre sur un support donné sans en avoir obtenu l'autorisation. Dans ce sens, << graffiti>> est une vaste catégorie comprenant toutes sortes d'inscriptions et de dessins, réalisés au moyen de toutes sortes d'outils et de techniques, sur toutes sortes de supports, fondés sur toutes sortes de motivations. (LIEBAUT 2012 p.154) ¹

O grafite seria então de acordo com Liebaut (2012) tanto uma designação que compreende as diversas manifestações artísticas nas superfícies das cidades e que vão desde intervenções com latas de spray, stencils, lambe-lambe (Figura 08), mosaicos (Figura 09). E que essas manifestações podem conter ou não referências diretas ao movimento hip-hop, não sendo então um condicionante a fim de autenticar essas expressões.

Figura 08: Lambe-lambe no Rio de Janeiro



Fonte: http://www.imgrum.org/user/buenocaos/1715637131/1078462672973943777_1715637131

Figura 09: Mosaico em Paris



Fonte: elaboração do autor

A relação entre pixação e o grafite pode ser compreendida também a partir de uma lógica horizontal e vertical, sendo comumente o grafite praticado em áreas baixas e se estendendo em linha horizontal. A pixação se apresenta nos limites verticais das construções, aparecendo enquanto uma hierarquia na sua prática onde quanto mais alta a marcação maior o respeito adquirido nessa prática. Todavia na prática essas manifestações aparecem em diversos formatos, apresentando

possibilidades de transgressão de seus limites além de formas híbridas de pichação, pixação e grafite.

Não obstante das questões inerentes ao lugar, observamos também as manifestações do grafite no espaço também representam expressões na relação territorial da cidade. Onde extraímos a contribuição de autores como Mondaro e Goetttert (2008, p. 294), que observam o grafite sob o prisma da resistência cultural.

O graffiti e a pichação compõem/comportam um conjunto de práticas que podem, inclusive, exprimir também formas de resistência à ordem estabelecida hegemonicamente pelos grupos e/ou atores dominantes da sociedade burguesa e pelo Estado. (MONDARO e GOETTERT 2008)

Essas práticas urbanas podem ser por vezes tratadas como sinônimos a fim de homogeneizar e depreciar certas especificidades de ambas, uma vez que possuem em seu cerne motivações, códigos e referenciais estéticos diferentes, além de ocuparem perante ao poder público e opinião popular diferentes lugares. O grafite possui uma aproximação com a arte e é legitimado pelas inserções na publicidade, já a pichação (e a pixação) é amplamente relacionada a crimes de vandalismo e depreciação do espaço urbano sendo passível de severas punições tanto no âmbito legal quanto de ostensivas repressões policiais.

Sobre a utilização do termo pichação e “pixação” temos a importante contribuição da socióloga Glória Diógenes (2017) em seu trabalho de identificação dos dissensos e desentendimentos do que se pode considerar grafite, pichação ou pixação:

De algum modo, a diferença entre os dois âmbitos está relacionada a uma série de fatores, porém, de forma mais marcante, fundamentalmente, ao que se almeja quando se deixa uma marca, um nome, uma imagem ou uma frase na paisagem das cidades. (DIÓGENES 2017 p.120)

Essas diferenças observadas pela autora vão desde a motivação para as práticas até o cunho de suas intervenções, dialogando com autores como Campos (2010) e Lassala (2010) ela vai indicar as distinções entre uma pichação com “ch” que vem das marcações de frases de protesto fortemente influenciada pelas manifestações de maio de 1968 na França, e as pixações com “x” que são

manifestações características, que acompanham uma linguagem que propõe exatamente o contrário, não buscam serem entendidas, enrolando as letras com a criação de códigos e hieróglifos o que a autora vai tratar como “desentendimentos” e que são particularidades de um universo complexo de práticas.

Um interessante exemplo são os considerados “pixos” de São Paulo, que acompanham grafias muito semelhantes entre si, mas que não são identificáveis para os que não estão inseridos dentro desse universo, como na fala do ALT e DELAK (Apêndice 1) “Eu não faço pixo pra ser entendido né? E acho que o grafite de verdade é o que você vai preso, se tu tá fazendo e a galera tá batendo palma tu não é grafiteiro”. Como podemos observar nas grafias das ruas essas manifestações não buscam o entendimento muito menos o reconhecimento, uma vez que suas práticas são muitas vezes disseminadas em códigos a fim de confundir as apreensões exemplo na fotografia a seguir, registrada nas ruas de São Paulo. (Figura 10)

Figura 10: Alto de prédio em São Paulo



Fonte: Fotografia do autor. São Paulo, 2017.

O caminho aqui percorrido no presente capítulo mira compreender os referenciais histórico-culturais que influenciaram as manifestações do grafite, pichação e apresentar o conceito de pixação, ao qual nos debruçamos sobre uma historicidade dessas práticas observando também que apesar de seus desdobramentos atuais ocorrerem em paralelo essas práticas tem em um certo aspecto uma raiz compartilhada, uma “comunhão subterrânea” como indicado em Franco (2013). As diretrizes dessas manifestações seguem em cursos distintos

enquanto uma adquire reconhecimento mundial como arte a outra é fiscalizada enquanto crime legal e repreendida pelos agentes do estado.

Sobre os caminhos percorridos pelo grafite a partir dos anos 2000 e seu reconhecimento como arte a partir do processo de Artificação (Shapiro 2006) podemos observar que em cidades europeias e americanas em um primeiro momento se tratou de forma homogênea as manifestações de inscrição nos muros da cidade: grafite e pichação (popularizado como “TAG” e que vai dar origem aos movimentos de pixação no Brasil), formas gráficas sobre outras superfícies, colagens e outros. E em um processo observado por Liebaut (2012) criou-se primeiro uma categoria a fim de romper com as abordagens de “graffiti” que foi então chamada inicialmente de “post-graffiti” depois de “street art” até que repousasse em um termo que a reconhecesse enquanto arte, “Arte Urbana”. Ao longo do presente trabalho usaremos os seguintes termos traduzidos a língua portuguesa os tratando como sinônimos, Arte de rua e Arte urbana questionam os conceitos cristalizados de arte transgredindo as possibilidades de produção de arte por seus agentes.

Partindo do caso brasileiro notamos uma divergência linguística mas também de suas práticas, a dicotomia bem delimitada na arte urbana brasileira entre pichação (e seus derivados linguísticos: pixação, pixo, xarpi, entre outros) e grafite é um primeiro apontamento. O que observamos na literatura de pesquisadores europeus e norte-americanos é uma não distinção entre o “graffiti” e o “tag” que é uma manifestação que ocorreu de forma concomitante nos primórdios do movimento cultural do grafite e que é forte influência no que conhecemos no caso brasileiro por “pixação”, que é um termo que suscita grandes divergências em suas áreas de estudo, alguns autores como Lassala (2017) trazem o conceito de “pixação” associado a um conjunto de práticas relacionadas exclusivamente a metrópole paulista de São Paulo. Aqui tomaremos a distinção entre pichação e “pixação” a partir de uma perspectiva observada pelos referenciais das devidas manifestações, na medida que notamos na pichação como prática de inscrição nas superfícies das cidades e fora de um contexto de prática social inserida no universo da subcultura do grafite ou pixação, que por sua vez é uma prática carregada de símbolos e códigos associados a um grupo social de expressões gráficas urbanas, criando uma rede local (que pode ter conexões até mesmo globais) de praticantes que as

identificam e seguem suas condutas, na fotografia abaixo podemos notar traços muito próximos do “pixo reto” característico de São Paulo na fachada de um edifício em Belo Horizonte.

Figura 11 – Pixação em Belo Horizonte



Fonte: Imagem cedida pela fotógrafa Silvi Palma

O que miramos desenvolver ao longo desse capítulo é uma espécie de preparação de terreno para discutir os sujeitos dessa ação, a partir de qual estrutura social e histórica esse processo se encontra germinado e o que nos atentaremos em dissertar nos capítulos subsequentes é a partir de quais processos ocorrem essas interações entre arte, corpo e cidade.

Observamos ao longo desse presente capítulo que as confluências de trajetórias tanto dos movimentos artísticos e políticos que influenciaram o grafite e a pichação quanto o desenvolvimento do próprio do conceito do que é o grafite e a pichação não acompanham uma ordem cronológica de seus acontecimentos de forma homogênea no espaço global. Certas áreas de influência são pertinentes a determinados contextos sociais, como por exemplo afirmado em algumas entrevistas uma das principais influências das tipografias da pichação de São Paulo vem do movimento punk inglês e americano e de seus produtos estéticos. Esses não acompanham um caminho lógico e tornam essas práticas ainda mais interessantes e peculiares a cada espaço, se comportando de forma específica a produção da cidade e na sua relação entre o sujeito da ação e a superfície sensível do espaço urbano

Os sujeitos da ação e as possibilidades de subversão

“O que as paredes pichadas têm prá me dizer?
O que os muros sociais têm prá me contar?
Marcelo Yuka

Ao sobrevoarmos as cidades podemos observar a predominância de uma tonalidade, as grandes cidades são compostas pela justaposição de tons de cinza. A manutenção da cidade cinza obedece uma ordem de preservação e proteção do patrimônio, e nos debruçaremos no presente capítulo sobre os que transgredem essa conformação e a partir de suas intenções modificam o espaço urbano através dessas manifestações.

Um tema de discussão mais intensa nos últimos anos é acerca das manifestações artísticas no espaço urbano das grandes cidades, as discussões passam pelos termos: grafite, pichação, vandalismo e arte urbana. Miramos questionar essas concepções e apresentar como essas práticas sociais se apresentam enquanto possibilidade de insurgência e subversão na sociedade atual.

O rapto da nossa consciência se dá no cotidiano, em um processo que se entranha nos mais profundos tecidos sociais, ao ponto que a mercadificação em sua lógica mais perversa preenche todos os espaços-tempos alijando as manifestações nas superfícies dessas cidades. Henri Lefebvre traz à luz do pensamento em sua crítica ao espaço fechado, matemático, geométrico, um espaço como produto do conjunto de relações ao qual se encontra inserido e também como base de reprodução das relações sociais. Segundo Lefebvre (2006, p. 36),

o espaço contém esses entrecruzamentos múltiplos, em lugares e praças assinalados. Quanto às representações de relações de produção, que envolvem relações de potência, elas também se efetuam no espaço, e o espaço contém as representações nos edifícios, nos monumentos, nas obras de arte.

É inserido nessa discussão que ele trará ao foco uma triplicidade invocada sob o aspecto da prática espacial, que compreende a produção e reprodução que assegura a continuidade desse espaço socialmente construído. As representações do espaço, ligados a essa ordem hegemônica de poder sobre o espaço e os espaços das

representações, as insurgências v dentro dessas representações da vida social. Essas são dimensões do espaço que possuem um forte diálogo entre si, elas se complementam em suas contradições e se reproduzem no movimento espacial.

Incorporado nesse discurso sobre as práticas sociais no espaço observamos na relação da tríade do espaço percebido, concebido e vivido que os movimentos sociais ganham força na cidade, a partir de uma relação que Lefebvre traz e que segundo Ferreira (2007, p. 04):

A apropriação da cidade pelo cidadão está ligada ao valor de uso e aquilo que Lefebvre (1991) denominou “ordem próxima”; a dominação encontra-se ligada ao valor de troca e, também, à “ordem distante”. É na ordem próxima – e através dela - que a ordem distante persuade e completa seu poder coator.

Quando tomamos o espaço a partir daquilo que consideramos como uma produção social do espaço (CARLOS, 2017; DE PADUA, 2017) enquanto condição, produto e meio do movimento de produção e reprodução desses espaços, o temos como indissociável à produção humana, e produto de uma sociedade desigual em suas relações.

Consoante a esse pensamento temos a contribuição da geógrafa inglesa Doreen Massey, em que trabalhando acerca do sentido global do lugar aborda essa dialética de pertencimento entre a localidade e o que é global. Sua abordagem teve como base um sistema aberto de interações espaciais, no qual as relações se dessem em uma perspectiva interna e externa, o que seria interno estaria no campo do lugar e o externo o que atua sobre o lugar modificando-o.

Em sua crítica à compressão do espaço pelo tempo, Massey (2000) traz uma significativa contribuição em análise sobre essa hierarquia, essa geometria de poder que vai determinar a forma de inserção do ser social nessa teia de relações hegemônicas no espaço. Segundo Massey (2000, p.180),

(...) é uma diferenciação social altamente complexa. Há diferenças no grau de movimento e comunicação, mas também no grau de controle e de iniciação. Os modos como as pessoas são colocadas dentro da “compressão de tempo-espço” são altamente complicados e extremamente variados.

3.1 O espaço urbano e os corpos da cidade

Sendo assim, partindo de uma cidade fragmentada nas relações assimétricas de poder, as estratégias que permeiam a ação de se manifestar nas superfícies da cidade, rompendo essa programação do cotidiano em sua ordem hierárquica de produção capitalista das cidades, podem se apresentar enquanto um ato subversivo ou insurgente. É sobre essas possibilidades que se criam nos meandros da vida cotidiana, observando a pichação e o grafite e partindo da prática social em sua historicidade, que pensamos nas possibilidades de observar essas manifestações a partir de uma perspectiva transgressora.

As abordagens acerca dos limites ilegais e ilícitos de manifestar-se no espaço das cidades é uma linha de discussão amplamente reconhecida pelo poder público e meios de comunicação. As representações desses praticantes para com a sociedade se estabelecem em fraturas de um diálogo em que ambas as partes ocupam posições de não assimilação. De um lado temos os grafiteiros ou pixadores, que apesar de originarem suas manifestações no ímpeto de se apresentar na superfície sensível das cidades, utilizam-se de códigos e símbolos em uma linguagem oculta criando barreiras de interpretação da sociedade; que, de outro lado, homogeneiza essas intervenções no espaço, tratando-as à margem de um limite de compreensão.

Partimos de uma concepção do espaço que é capaz de suscitar latentes manifestações em acontecimentos efêmeros que estão ali dispostos em seu cotidiano, de um espaço público que não pode ser concebido de forma isolada da produção do espaço; mas que contém, concomitante a esse processo, exercícios de representação de seus atores sociais que partem de seus corpos para inscrições nas superfícies das cidades e são capazes de romper as amarras do controle e da ordem e manifestar-se em sua plena existência.

O ato de se representar no espaço, abordado em Oliveira (2015), é uma interessante contribuição partindo de uma perspectiva da presença do corpo na performance, que observamos de forma muito marcante nas manifestações de grafite e pichação. Segundo Oliveira (2015, p. 235)

O corpo em exposição representa o desejo de ir além de todos os limites estabelecidos, aceitando novas formas codificadas de estar. Nesse sentido, a

exposição é uma conquista dos possíveis do corpo, exacerbando ao limite todos os sentidos da sua representação no espaço.

Em nosso objeto, identificamos a intencionalidade de grande parte dos grafiteiros e pichadores em se expor no espaço a partir de expressões que são significativas para/com seu universo de comunicação, em uma perspectiva de reconhecimento dos outros nas inscrições deixadas nas superfícies. É possível identificar nessas expressões os movimentos dos corpos, as barreiras que estes transpassam e os riscos assumidos para execução de suas marcações.

Um exemplo concreto parte das marcações deixadas nas laterais de prédios, são inscrições as quais podemos observar a trajetória do sujeito em sua performance, notamos ali se o percurso foi feito com auxílio de rapel, se o pichador ou grafiteiro escalou janela por janela ou se a ação foi uma invasão ao terraço dos prédios como segundo a entrevista de ALT e DELAK (Apêndice):

Se o “pixo” fica só no topo do prédio é porque os caras invadiram ou negociaram com o segurança pra subir por dentro e fazer lá no alto, muitas vezes de cabeça pra baixo. As vezes tem uns que dá pra tu notar que ele fez na mão, isso é “da hora” demais porque tu vai vendo que praticamente todo andar tem um “pixo”, e quando ele faz na corda dá pra ver também porque ele faz um traço meio contínuo atravessando a lateral ou a fachada do prédio.

A ação desses sujeitos corresponde a uma série de normas e condutas dentro do universo do grafite e da pixação, inseridos nessas práticas eles se dispõem em técnicas e formas de inscrição muito próprias como a do pixador mineiro CS (figura 12) descendo a lateral de um prédio por uma corda e o resultado de sua performance (figura 13). O que podemos observar é como a inscrição dessas expressões caracterizam também uma trajetória identificável da forma com que preenchem as superfícies na sua expressão corporal utilizando o espaço urbano como tela de suas obras e entregando à cidade.

Figura 12 – Pixador CS em ação



Fonte: Imagem cedida pela fotógrafa Silvi Palma.

Figura 13 – Pixação do CS em Belo Horizonte



Fonte: Imagem cedida pela fotógrafa Silvi Palma.

Podemos notar na Figura 13 além do resultado da performance do pixador CS outras marcações na mesma superfície, na fachada do edifício apresentando

outras intervenções anteriores, que compõem outros cenários e outras trajetórias, como por exemplo as pichações logo acima das janelas dos prédios, que indicam um caminho percorrido por outro artifício que não a corda de rapel, provavelmente escalado janela por janela.

O desenvolvimento dessas práticas se deu em um processo histórico dotado de inúmeras influências, e ao abordarmos o grafite e a pichação como práticas sociais, atribuímos também o valor coletivo, trazendo para o foco o fato de ser praticado por inúmeros agentes compartilhando um mesmo espaço urbano, no caso de sua gênese os guetos da cidade de Nova York. Jacques Rancière (2009, p. 18), em seu trabalho acerca da partilha do sensível, parte das primícias que:

a superfície dos signos ‘pintados’, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade.

Para o autor, esse sentido de comunidade é a partilha de algo comum, e se dá na superfície e sua estética. E os que inscrevem nessa superfície provocam intervenções no cotidiano que o autor chama de “maneiras de fazer”. Essas intervenções podem conter diferentes intencionalidades apresentando seu caráter autônomo, transgressor ou subordinação às conformações sociais.

Todo o desenvolvimento de escrever nas superfícies das cidades vem do anseio de se afirmar enquanto sua existência, as cidades enquanto foco de reprodução dessas relações sociais carregam de forma mais latente essas necessidades dos sujeitos de se afirmarem no espaço urbano, disputando esse espaço comum e trazendo suas reivindicações sociais em um ato político.

Sobre a origem desse ímpeto, uma das inúmeras discussões que circundam o cenário do grafite é sobre a sua gênese. Alguns autores trabalham com a ideia de um surgimento díspar, ao qual de uma forma quase simultânea os levantes dessa prática tivessem ocorrido na Inglaterra, Estados Unidos e França entre os anos de 1967 e 1968. Segundo Knauss (2001, p. 335), “com o recurso da lata de jato de tinta portátil, o movimento do grafite contemporâneo lançou suas bases mais duradouras a partir de Nova York, EUA. A mais famosa referência na imprensa data do verão de 1971.”

Observamos que, primeiramente o termo *graffiti* passa por um processo de reconhecimento do outro, foi um termo criado pelas mídias para tratar desses sujeitos que inicialmente eram conhecidos como escritores. O caráter alcançado nessas manifestações entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 nos guetos do Brooklyn ganha o mundo, principalmente a partir de suas abordagens coletivas, ocupando as ruas, muros e trens das cidades e fundando esse movimento que se desdobra até os dias atuais (Figura 14).

Figura 14 – Trem grafitado no Brooklyn nos anos 1970



Fonte: <https://media.timeout.com/images/100668145/630/472/image.jpg>

Ao abordarmos o grafite temos a interessante contribuição do sociólogo Jean Baudrillard (1976) observou essas manifestações espaciais nos primeiros anos de seu surgimento enquanto movimento. Segundo Baudrillard (1976, p. 38):

Os graffitis provêm da categoria do território. Eles territorializam o espaço urbano decodificado – esta rua, aquele muro, tal quarteirão

assumem vida através deles, tornando-se coletivos. E eles não se circunscrevem ao gueto; exportam o gueto para todas as artérias da cidade, invadem a cidade branca e revelam que ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental.

Quando Baudrillard aborda o grafite como uma categoria territorial, ele traz à tona não só o caráter político da sua prática, mas também as disputas pelo espaço que ali estão emergindo. É interessante observar que no momento da escrita do autor, o grafite ainda era um fenômeno muito recente, e que essa invasão da cidade branca se apresenta em um duplo viés, de exportar uma cultura “cozida” nos caldeirões do porão dos guetos, com contribuições de etnias da África, passando pela América Central nas culturas caribenhas, como o *Soundsystem*, esbarrando nos muralistas mexicanos e que agora se põem contra a cidade falsamente pintada de branca, sejam os muros brancos ou a ordem social e racial eurocêntrica.

3.2 Os praticantes e seu reconhecimento.

Uma pertinente questão que circunda as discussões sobre o grafite é quanto ao seu surgimento; e em sua etimologia, um interessante exercício é compararmos os significados a partir do seu glossário. Para o dicionário britânico da universidade de Oxford o termo *Graffiti* palavra derivada do italiano significa: “*Writing or drawings scribbled, scratched, or sprayed illicitly on a wall or other surface in a public place.*” É interessante notar que é clara a postura de que a prática do grafite é ilícita no espaço público. Fica clara a perda do significado original em sua definição no dicionário de língua portuguesa Aurélio: “Desenho, inscrição, assinatura ou afim, feito com tinta, geralmente de spray, feito em muros, paredes e outras superfícies urbanas.” A exclusão tanto da natureza ilícita da prática quanto do seu caráter público vão descaracterizar seu sentido incipiente.

Ao nos depararmos com essas definições do que supostamente seria o grafite, faz-se necessária uma interessante discussão: primeiro do cunho, ou da significação que essa prática possui e que está totalmente fora de questão nessas descrições; e, por fim, o caráter de arte, ou de sinônimos de forma de expressão,

que passam pelo reconhecimento do outro. Shapiro (2006) discute os processos de “artificação” ao qual podemos enquadrar as manifestações de grafite e pichação.

O pressuposto elementar da artificação é o da crença no valor superior da arte. Essa crença, por sua vez, se desenvolveu mediante a constituição da categoria de arte, uma categoria datada e situada. (...)Fica estabelecida, doravante, a existência de uma multiplicidade de instâncias de reconhecimento e de regulação da arte. Não é mais a Academia que faz o artista, mas o público, os jornalistas, os livros e revistas, os colecionadores, os júris, os diretores de galeria ou de festival, as comissões de atribuição de subvenções, as instituições públicas ou privadas que solicitam os artistas, os estatísticos, os historiadores e os sociólogos, as caixas de aposentadorias e de seguro-saúde, os recenseamentos, etc. (SHAPIRO, 2006, p. 137-138)

O que observamos então é o caráter da alteridade desse reconhecimento, que parte do outro, ao qual se colocam também sobre esse tecido de práticas sociais forças de poder hierárquicas. Um exemplo claro é o reconhecimento atual de artistas como o brasileiro Kobra, que é contratado pelo poder público para desenvolver peças artísticas (e também publicitárias) de centenas de metros quadrados nos espaços públicos das cidades e se utiliza de técnicas de grafite. Do outro lado da rua temos uma forte ação policial de combate às manifestações de grafite e pichação de “outros” sujeitos, que não ocupam o lugar social ao serem reconhecidos enquanto artistas ou praticantes de alguma abstração artística.

A questão da etimologia da palavra e o que ela carrega consigo é bem notório quando abordamos o conceito de pichação, palavra que é apenas pertinente à linguagem brasileira. O que observamos anteriormente é que nas primícias do movimento hip-hop e do grafite inserido nesse contexto, as primeiras manifestações no espaço da cidade de Nova York já consistiam nos “*Tags*”, que no processo de importação brasileiro a partir de ruídos na interpretação da sua prática se transformou. Segundo Knauss (2001, p. 342).

O rótulo da pichação serviu assim para homogeneizar um campo de manifestações diversas e muito variadas em seus sentidos e soluções formais. Essa confusão homogeneizadora fez com que o grafite filiado aos *tags* nova-iorquinos não se autonomizasse como expressão urbana no Brasil, na virada da década 1970 a de 1980.

A chegada da pichação foi ímpar nas cidades brasileiras. Em São Paulo, as primeiras manifestações adotando a técnica do uso de piche foi utilizando os muros da cidade como propaganda de diversos gêneros (como ainda hoje é bastante evidente nas cidades). No Rio de Janeiro se deu de uma forma mais concomitante, ao passo que alguns grupos se reuniam para marcar seus nomes nos muros cariocas, algumas ações publicitárias na época utilizavam-se da mesma linguagem e estética.

O desenvolvimento do que passaria a ser considerado pichação em suas práticas foi então se desdobrando à medida que os seus praticantes iam se apropriando dos espaços das cidades e marcando seus “eu líricos” nas superfícies sensíveis da urbe. É interessante, aqui, reiterar que as práticas do grafite e da pichação não necessariamente seguem uma linha evolutiva. Dentro do universo dos praticantes não é possível notar uma distinção hierárquica de desenvolvimento de uma prática rumo a outra. Como podemos observar nas seguintes imagens, a convivência dessas práticas se dá no cotidiano das cidades, dividem os espaços e a opinião pública. Eles provocam os transeuntes à reflexão dos limites de viver e reinventar as cidades. (Figura 15 e Figura 16).

Figura 15 – Mural de grafite na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: fotografia do autor, 2016.

Figura 16 – Prédio na região do centro de São Paulo



Fonte: fotografia do autor, 2017.

Em nossas imersões conceituais buscamos referências de autores e pesquisadores que estudassem essas manifestações culturais no espaço a partir das práticas de inscrição na superfície das cidades. As abordagens acerca do grafite, pixação e as outras práticas periféricas a esses conceitos são muito diversas, divergentes e por vezes convergentes. Os dissensos vão desde as discussões sobre a gênese dessas manifestações, até as discussões que permeiam a sua legitimidade frente a ordem das cidades. É bem claro que toda essa gama de atividades não se tratam de sinônimos, muito menos partilham dos mesmos códigos de aplicação, mas por vezes os sujeitos acumulam papéis nesse espetáculo da vida moderna.

3.3 As possibilidades de subversão e insurgência

A ideia de observar o grafite e a pixação como práticas sociais nos desperta para o fato de que ao compreender essas práticas como tal, acreditamos que possuem tanto uma historicidade, uma herança enquanto manifestação, como também são resultado da ação de atores sociais que estão inseridos na sociedade e exprimem ali suas inquietações.

A natureza dessas manifestações e incorporando a discussão entre as diferenciações entre atores e agentes na perspectiva social, observamos em Ferreira (2012) e Ribeiro (2012) contribuições para compreender que os atores sociais incorporam em sua prática uma capacidade reflexiva dedicada a construção de táticas para a ação.

Aos atores relaciona-se o agir como fonte de um processo; a eles são atribuídas capacidades e intenções. Ao falarmos em atores, estamos nos referindo a jogos de poder, relações de força que põem em disputa conhecimento e estratégias, que constroem encadeamentos sociais e políticos. Os agentes, embora também se realizem no âmbito do agir, são passivos no que tange à definição de intencionalidade. (FERREIRA, 2012, p. 3)

Observamos, na prática, que por vezes os sujeitos da ação operam com intenções bem definidas, de rompimento com o cotidiano programado das cidades, de subverter a ordem hegemônica de controle dos corpos e de suas manifestações. Em outros casos, lhes é alijado a intenção subversiva ou insurgente, apenas

contribuindo para a reprodução das lógicas capitalistas, sem qualquer reflexão crítica na ação.

Mas quais seriam os reais significados da arte urbana? Partimos da premissa de que qualquer manifestação se dá a partir de múltiplas dimensões no espaço-tempo, observando principalmente que as relações sociais se desdobram no espaço vivido, onde são tecidos movimentos intensos. Segundo Pallamin (2000, p. 19),

(...) tais práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como podem rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar, quais balizas utilizam em suas atuações nesse processo de construção social.

Re-imaginar a cidade é uma aspiração que paira sob o consciente de diversos transeuntes do espaço urbano. O papel da arte em sua ação subjetiva pode consistir em uma apresentação desses processos com sutileza, amenidade, e encher de esperança os que já não acreditam mais em um futuro diferente. Mas também tem em sua essência a capacidade de transgressão, de romper as estéticas, formas e conteúdos dessas expressões desvelando o cerne do ser social, se pondo no espaço e assim se questionando em sua existência.

Quando Aderaldo (2017) indica em sua interessante etnografia pela Zona Leste de São Paulo, que é possível observar naquele espaço uma “sinalização das diferenças e assimetrias” a partir das produções não-hegemônicas que eram possíveis enxergar naquele lugar, notamos então esse caráter transgressor dessas manifestações, capazes de gerar “condições simbólicas” para a produção de outros espaços, ou espaços de “outros”, que assumem protagonismos antes hierarquicamente inviáveis.

Para ilustrar essa discussão acima proposta trazemos dois exemplos dessas manifestações na cidade do Rio de Janeiro, e apresentamos como as intencionalidades podem derivar de diferentes anseios em se pôr no espaço. Trazemos um grafite desenvolvido na área próxima à rodoviária do centro do Rio de Janeiro, um grafite que não tinha alguma assinatura por parte de seus criadores, e que era carregado de uma mensagem social, “Todo vagão tem um pouco de navio negreiro” (Figura 17) comunica alguns anseios dos apelos sociais no período de

Junho de 2013, data da pintura desse grafite que ficou representado no espaço por alguns dias até ser apagado.

Sobre as técnicas podemos observar o uso de três procedimentos que observamos anteriormente de forma dissociada, mas que agora observamos na confecção do mesmo grafismo. Temos as técnicas de *spray* e pintura de rolo que são características do grafite e temos também o estêncil para representar os escravos e uma tipografia marcante da pichação para ilustrar a frase.

Figura 17 - Grafite e crítica social na região do centro do Rio de Janeiro



Fonte: https://cdn.papodehomem.com.br/wpcontent/uploads/2011/08/5975966096_27db39bbb7_b-620x454.jpg Acesso em: Dezembro de 2017

Um outro exemplo que trazemos é uma conhecida obra comissionada, que fica situada na região do Porto Maravilha na cidade do Rio de Janeiro, área de intensa especulação e investimento do setor turístico inserido na lógica dos

megaeventos esportivos sitiados pela cidade. É importante apresentar que nessa região foi criada uma espécie de corredor artístico, com murais de grandes dimensões sendo executados com financiamento estatal e em parcerias público-privadas. Trazemos então a obra do brasileiro e com reconhecimento internacional Kobra (Figura 18). É interessante observar na opinião pública a ruptura na história do artista a partir do momento que passa a ser reconhecido enquanto artista plástico e passa a figurar nas galerias, como na reportagem que indica: “Eduardo Kobra é um artista brasileiro. Começou sua carreira como pichador, depois tornou-se grafiteiro e hoje é chamado de muralista.” (KARACHE 2017). É possível notar na fala do jornal o traçado de uma linha evolutiva que trata as práticas a partir de uma hierarquia estética.

Intitulado como “etnias” o mural desenvolvido por Kobra representa, segundo o *website* do próprio artista:

Para o mural carioca, inspirado na mensagem de união transmitida pelos cinco anéis olímpicos, decidi juntar os representantes de cinco tribos, uma de cada continente. Assim, os huli (Oceania), os mursi (África), os kayin (Ásia), os supi (Europa) e os tapajós (Américas) viraram protagonistas da colossal pintura, grande destaque da área do Boulevard Olímpico. (www.eduardokobra.com/etnias)

Ao compararmos ambas manifestações notamos consensos e dissensos, os consensos se encontram nas camadas estéticas dessas práticas, que são oriundas de um movimento cultural de fortes transformações no espaço urbano. Quando miramos a estrutura e função dessas práticas temos uma clara distinção entre ambas, de um lado temos um ato de inscrição da superfície da cidade advindo de uma motivação existencial, de se pôr no espaço e negar as formas de controle impostas e disseminar um discurso que tem em si a capacidade de questionar as produções hegemônicas das cidades; já nos grandes murais, como o supracitado, temos por outro lado a continuidade manifestada de produções e reproduções da cidade capitalista, que controla e projeta realidades sensíveis que não são construídas na experiência do vivido.

Figura 18 – Grafite do artista Kobra na zona do Porto Maravilha



Fonte: fotografia do autor, 2016.

Uma interpretação se faz necessária, trata-se de observar essas manifestações urbanas como signos que representem as tensões sociais materializadas em um espaço de conflitos, rompendo uma ordem vigente e escancarando as indiferenças e deixando aos que insurgem trazer ao foco as mais intrínsecas contradições vividas no cotidiano das cidades.

Fica então a cargo de manifestações como a pichação e o grafite, em seu sentido inicial, desvelar as mais intrínsecas contradições vividas no cotidiano, que são ofuscadas pela espetacularização das cidades e do mito entorno do urbano e sua ordem econômica vigente. No alicerce da estrutura social ainda há espaços para rupturas que possam “operar como potente desestabilizador de algumas partilhas

hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos.” (Jacques, 2014, p.19).

É cair o véu, a cortina por trás do espetáculo das cidades modernas, expondo o perverso lado que está contido na produção capitalista do espaço. Compreendendo o urbano também como lugar desse conflito, observamos esses sujeitos então como vetores de insurgência da produção de um novo sentido de espaço urbano.

Para compreendermos os enunciados da produção de um espaço a partir da insurreição é indispensável, partindo do concreto, repensar as práticas sociais que o constituíram, em uma regressão como afirma Velloso (2017, p. 45):

De um modo fundamental, Benjamim está presente na história urbana que se pretende contar a partir dos ritmos de insurreições e suas ressonâncias e cicatrizes deixadas sobre a cidade. Cada insurgência é experiência de ruptura transitória com o lugar; cada insurgência instabiliza os hieróglifos espaciais, monumentos, ruas, edifícios, ao redor dos quais acontece. Toda e cada insurgência explode a lógica subjacente ao urbano desenhado e planejado.

A notoriedade das práticas insurgentes e subversivas na construção de novas “outras” produções do espaço urbano, quando falamos em outras compreende-se fora de uma atribuição programática ao cotidiano, extrapolando os limites da produção e reprodução da cidade capitalista. Tomamos aqui como definições de insurgentes atividades que tenham em seu alicerce, em seu fundamento a revolta ou rebelião contra um poder hegemônico estabelecido e de subversiva a ação quando questiona a partir de manifestações essas ordens.

O reconhecimento do grafite enquanto arte passa também pelas sua aceitação e aproximação do poder público, a partir do momento em que certas manifestações são permitidas, e há concessão de autorizações para sua prática nos espaços públicos das cidades. Um caso interessante é o exemplo da cidade de São Paulo, que conforme argumenta Caldeira (2012, P. 36),

o grafite tornou-se uma modalidade de arte pública relativamente sancionada em São Paulo, e é tão comum que se tornou por si mesmo uma atração turística: até mesmo excursões para visitá-los podem ser facilmente encontradas na cidade.

Quando Raoul Vaneigem (2002) traz à tona seu ácido e cortante livro “A arte de viver para as novas gerações”, sua preocupação partia, sobretudo, da apresentação da realidade do capitalismo moderno e de sua apropriação do homem, para assim apresentar saídas rumo a uma “inversão da perspectiva”. Para Vaneigem (2002, p. 107), “é verdade que o hábito mutilou de tal modo o homem que ele pensa que, ao mutilar-se, obedece à lei natural.” Esse hábito descrito pelo autor é a representação da apropriação do tempo pelo capitalismo, no qual nosso tempo é financeirizado em horas trabalhadas, e nossa passagem na cidade restrita a esse movimento associado à produção capitalista da cidade, sufocando a experiência de viver a cidade.

As manifestações na inscrição da cidade se revelam e sua ausência também é a presença. Presença de normas e regimentos que rompem com essa apropriação social de espaços comuns. Quando observamos as disputas territoriais ali inseridas passamos a notar que as manifestações quando coibidas ainda se fazem presentes, um exemplo elucidativo desse processo é o exemplo do caso das remoções de grafites dos artistas plásticos brasileiros Os Gêmeos, que como podemos observar na imagem abaixo (Figura 19), essas inscrições na superfície da cidade se dão tanto no campo material quanto simbólico, e ao passo que essas censuras e coerções só conseguem romper o campo material, deixam o simbólico ainda presente no cotidiano dos transeuntes em seus fluxos cotidianos.

Figura 19 – Grafite apagado pela prefeitura de São Paulo em 2015.



Fonte: <http://cartunistasolda.com.br/mural-da-historia-veja-imagem-do-grafite-da-dupla-os-gemeos-que-foi-apagada/>

Os processos de transformação das cidades acompanham também algumas manifestações que emergem de outras formas de expressar-se no espaço, como é o exemplo de algumas manifestações com estéticas do grafite. Todavia são expressões que partem de concessões legais e por vezes até comissionadas pelo poder público ou parcerias público-privadas. O que percebemos nessas manifestações é uma abordagem resgatada em Guy Debord (1997, p. 29) em suas considerações acerca do espetáculo.

O mundo ao mesmo tempo presente e ausente que o espetáculo apresenta é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. O mundo da mercadoria é mostrado como ele é, com seu movimento idêntico ao afastamento dos homens entre si, diante de seu produto global.

A espetacularização da arte também invade o espaço da arte urbana, cujo papel é bem definido no ato de ocupar o espaço público de forma ilícita. No seio dessa discussão, Ferreira (2005) traz uma abordagem em seu artigo acerca do espaço urbano na arte e sua apropriação.

A espetacularização inerente a esses processos deve ser evitada, com o risco de a obra perder seu sentido intrínseco e transformar-se em apenas uma alegoria, pois há uma apropriação desse tipo de arte para a valorização de identidades urbanas (...) (FERREIRA, 2005, p. 06)

Essa apropriação da arte urbana pelos meios de reprodução cultural é um processo facilmente identificado, observamos a estética, por exemplo, do grafite sendo utilizada no mundo todo pelos meios de comunicação, publicidade e propaganda como um formato de *design* e estética contemporânea. Esse processo de estetização do capitalismo moderno segundo Lipovetsky e Serroy (2015) é datado historicamente em eras ou etapas que marcam a trajetória do reconhecimento da arte nas sociedades que as produzem, e o momento em que nos encontramos é o do “Capitalismo Artista”, que fazem o seguinte esclarecimento:

Se o capitalismo é de fato esse modo de produção fundado na aplicação do cálculo racional à atividade econômica, note-se que em sua versão artista ele não para de moldar produções destinadas a gerar prazer, sonhos e emoções nos consumidores. Na nova economia do capitalismo, já não se trata apenas de produzir pelo menor custo bens materiais, mas de solicitar as emoções, estimular os afetos e os imaginários. (LIPOVESTKY e SERROY, 2015, p.43)

Dentro dessa perspectiva, os processos de estetização e espetacularização da produção das cidades passa pela criação de um mercado de consumo, que invoque os elos afetivos a partir da criação de imaginários que não tem como característica a correspondência com a veracidade. No caso que trazemos, enxergamos uma cooptação do grafite e da arte urbana como um todo por esse processo estético, uma vez que a utilização das técnicas de grafite provém de uma performance no espaço público e de cunho ilegal.

O que observamos é inserido nessa perspectiva das lógicas de estetização da sociedade de consumo, e o que notamos é uma absorção da estética do grafite e mais recentemente da pixação na transformação de um imaginário sensível, que é capaz de descolar do sentido essencial dessas manifestações, restando apenas a camada superficial de seus conteúdos. Em nossas entrevistas de campo observamos um caso que ilustra esse processo, o grafiteiro SYCK nos contou que:

“Em relação a Polícia, “rodei” só uma vez nesses onze anos, estava fazendo uns nomes numas portas de loja no centro da cidade do Rio de Janeiro e o “centro presente” nos cercou. Fomos levados para a delegacia e tudo seguiu dentro dos conformes da lei. Na audiência o próprio juiz disse ser fã de grafites e deu sugestões pra resolvêsemos as coisas de uma forma mais tranquila. Ele se amarrou no meu *sketchbook* de grafites o que achei engraçado até. Mas em resumo, entramos em contato com a dona do estabelecimento que não participou das audiências. O que ficou decidido então foi que para que encerrássemos o processo deveríamos fazer um painel de grafite na fachada da loja” (SYCK no Apêndice)

No seguinte caso distinguimos duas abordagens distintas sobre a mesma prática, sobre a mesma estética, o que notamos então é que as manifestações artísticas do grafite quando ocupam o espaço público, oriundo de uma prática autêntica, individual ou coletiva, sem qualquer autorização prévia ou por intermédio de uma concessão estatal ou financiada, é passível de punição legal. De outro lado, a partir da apropriação estética dessas práticas temos essas mesmas expressões servindo para a valorização de espaços, por meio das aplicações comerciais dessas plásticas.

O que observamos nessa contradição é não só o papel do poder público em financiar e viabilizar esses grafites na cidade como também de uma triagem ou escolha de que tipo de manifestações são pertinentes ao espaço público. Todo esse processo fundado no capitalismo parte de uma perspectiva de controle e ordem dos corpos no espaço, e as inscrições que são formas de expressão das inquietações desses que ocupam as urbes modernas são constantemente polidas em formas disciplinares.

Todas essas relações de poder que se manifestam nas cidades e nas sociedades (de controle) ao passo que se materializam em processos de segurança e contenção também se apresentam como, segundo Michel Foucault (2003, p. 232), “relações de poder [que] são relações de força, enfrentamentos, portanto sempre reversíveis. Não há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável.”

O que observamos é que nessas disputas de forças que caracterizam as manifestações de grafite e pixação no espaço são interações que são intencionalmente traduzidas em uma polarização do espaço público: de um lado temos a sociedade civil, domesticada e controlada; e de outro, temos os bárbaros depredadores dos patrimônios. Essa tentativa de descolamento dos sujeitos da ação

dessas formas de expressão da sociedade parte de um princípio de exclusão e reclusão dos que não se enquadram nos formatos disciplinares de indivíduos.

A direta relação que reconhecemos aqui é a dos sujeitos da ação e a produção de uma outra cidade, reinventando seu cotidiano e inscrevendo no sensível das superfícies urbanas suas inquietações, que ao mesmo tempo são fruto das relações que se dão nesse espaço da cidade. O que buscaremos desenvolver no próximo capítulo são questões acerca de que cidade estamos falando e quais são seus cotidianos e escalas de transformação.

Cidades, cotidianos e transformações

A imponência das cidades é intimidadora, olhando para o alto dos edifícios questionamos nossos papéis na produção daqueles espaços, são lugares de outros, da realização do capital e seus agentes. Esse é o processo de assepsia das cidades, alijando o ser social em seu espaço, distanciando o homem de seu convívio e sob a égide das espetacularizações desses monumentos o capital se reproduz enquanto mercadoria.

Colocados de outro lado estão aqueles que, em um vínculo indissociável, produzem o espaço e são produto dessas relações sociais, justapondo-se em uma morfologia social da divisão de classes e uma morfologia espacial da segregação dos acessos a propriedade privada (Carlos, 2017) e em uma produção alienadora das cidades (Ferreira, 2017).

Partimos então dessa cidade cinza, que segue uma ordem de controle das manifestações e dos corpos, dos que não se enquadram e que pelas culatras das normas deixam suas marcas, marcam suas superfícies, rompem o cotidiano programado. Esses sujeitos que transitam no limiar das leis, que são tratados, por vezes, enquanto vândalos, criminosos em crimes passíveis de prisão e que podem, de um outro lado, ocupar os mais luxuosos museus das cidades, em obras de artes avaliadas em milhões de dólares e circulando em publicidades e propagandas nas ruas.

4.1 O cotidiano cinza das cidades.

As contradições sociais podem percorrer os mais longínquos espaços da produção do capital, podem acompanhar processos históricos que datam da fundação das relações sociais, todavia esses contrastes se dão no cotidiano. É imerso nos meandros da vida ordinária, dos cotidianos que se manifestam as possibilidades de rompimento. Em seu livro “A invenção do cotidiano” o escritor francês Michel de Certeau (2014) aborda o que ele vai chamar de artes de fazer no

cotidiano das cidades, e a partir da construção do praticante ordinário da cidade, indica o caráter desses:

(...) produtores desconhecidos, poetas de seus negócios, inventores de trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista (...) Traçam trajetórias indeterminadas, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas. (CERTEAU, 2014, p.91)

Esses sujeitos da ação, os quais observamos nos capítulos anteriores, estão em constante atrito com os espaços produzidos e planejados que lhes são concebidos, ao passo que também podem operar como um potencial transformador dessas realidades a partir de inscrições no campo simbólico e concreto das cidades cinzas. E também na produção de subjetividades, a partir de seus novos usos e táticas, inventam esses novos cotidianos enfrentando ainda a produção de uma cidade capitalista, onde todas as práticas encontram em seu cerne a reprodução do capital em suas escalares instâncias. Como podemos reparar na Figura 20, esses espaços são tecidos por disputas, pixações, grafites e publicidades regulamentadas ou não, e disputam os muros e superfícies das cidades.

Figura 20 – Grafites, pixações e publicidades.



Fonte: Fotografia elaborada pelo autor, 2018.

A produção dessas cidades cinzas obedecem também uma ordem pertinente analisada em Haesbaert (2012), que vai tratar das disciplinas de controle dos espaços urbanos a partir da perspectiva Foucaultiana. Segundo Haesbaert (2012, p. 166),

enquanto a disciplina trabalha, sobretudo, um espaço “vazio, artificial”, inteiramente construído e, no seu extremo, utópico (“perfeito”), a segurança se apoia “num certo número de dados materiais” preexistentes, tratando-se “simplesmente de maximizar os elementos positivos” e minimizar os riscos.

Essa ordem de controle e coerção das cidades acompanha o tratamento dos sujeitos da ação do grafite e pichação, obedecendo conformações que vem do aspecto protecionista dos patrimônios que enquadra os praticantes em legislações de vandalismo, sendo um crime passível de multa e até mesmo cárcere. Para ilustrar o caráter dessas punições, trazemos uma reportagem que trata das “novas” formas de enfrentamento promovidas pela prefeitura de São Paulo, por intermédio de seu prefeito João Dória.

Aprovada por 51 dos 55 vereadores, a proposta prevê multa no valor de R\$ 5 mil em caso de muros públicos ou privados. Se a pichação for feita em monumentos ou bens tombados, a punição será de R\$ 10 mil, além do ressarcimento das despesas de restauração do bem pichado. Em caso de reincidência, a multa será aplicada em dobro para ambos os casos. (ISTOÉ 2017)

Como podemos observar a penalização dos praticantes passa então por uma perspectiva de ressarcimento dos prejuízos econômicos de preservação de um patrimônio dentro de uma abordagem, segundo a qual aquelas manifestações no espaço são potenciais desvalorizadoras da propriedade.

Uma outra perspectiva sobre essa prática é observada em Campos (2013) sobre o que ele vai chamar de “importância do risco e da natureza lúdica” do grafite, que consiste na forma pela qual a “ritualização em torno da gestão das ameaças e das condutas de risco adquire um papel central na cultura do graffiti e na construção da identidade *writer*. A vivência dos limiares é, assim, uma constante (...)” (CAMPOS, 2013, p.212).

Como já observamos, inseridos em uma sociedade controlada, vigiada, esses sujeitos se põem no espaço enfrentando essas formas normativas de controlar e deixam suas marcas, escalando prédios, subindo muros, rabiscando fachadas e correndo dos vigilantes das leis que se colocam como protetores da propriedade das superfícies das cidades.

Quando fomos a campo pudemos observar em alguns momentos como se dá essa relação entre as corporações de cumprimento das leis, uma vez que essas manifestações são postas como infrações sendo passíveis de punições aos sujeitos que as praticam, como podemos observar na fala do ICARO (Apêndice 1):

Ah “mano”, já “rodei” várias vezes, já tomei tapa, já fui pra delegacia, já tomei tiro, na verdade tomei não né, senão não “tava” aqui pra contar, o policial rodoviário deu um tiro na nossa direção assim pra assustar sei lá. Pichar trem é sempre tenso porque parece que os policiais tem permissão pra matar sei lá, vários já morreram assim, eles deixam o corpo lá ninguém nem vê.

Essas manifestações do grafite, da pichação e pixação constituem-se de inscrições que se tornam autênticas ao passo que estão dispostas nos espaços públicos das cidades, onde a sua capacidade de subversão parte das transformações que estão ali contidas no cotidiano. Esse cotidiano que partimos é também o dos espaços públicos das cidades, como afirma Cláudia Marisa Oliveira (2015):

Os espaços públicos transformam-se, assim, em espaços de simulação de vida/existência, dando-nos indicações sobre a forma como cada indivíduo imagina e organiza a sua trajetória pessoal e, desta forma, atribui sentido à sua existência cotidiana, reiventando-a. (OLIVEIRA 2015 p. 229)

Essas indicações da existência desses indivíduos que observamos nas inscrições das superfícies das cidades são muros, portões, janelas, faixadas, entre outros espaços ocupados pelas expressões que rompem o cotidiano programado, que transgredem os espaços de controle e que manifestam as inquietações dos que as fazem.

A condição urbana das cidades e principalmente das grandes metrópoles é amplamente debatida em diversos autores contemporâneos, ampliando essa discussão a arquitetos, geógrafos, psicólogos, sociólogos e outros pesquisadores da

sociedade. Esse é caso do historiador Richard Sennett (2003), que em seu livro dedicado ao papel do corpo na cidade, vai discutir a relação entre o corpo e a cidade na história da sociedade. Segundo Sennett (2003, p. 289),

O individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações. A dificuldade dos estrangeiros manterem um diálogo entre si acentua a transitoriedade dos impulsos individuais e de simpatia pela paisagem ao redor - centelhas de vida não merecem mais que um lampejo de atenção.

É ancorado na produção e reprodução dessas cidades cinzas, que os espaços são cada vez mais encolhidos aos poucos, que a noção de construir relações de alteridade com os outros cidadãos é cada vez mais escassa e cada vez menos se enxerga o outro nos espaços da sociedade moderna.

Em relação direta a produção das cidades temos operado pelo poder público as ordens e organizações de planejamento público e urbano das mesmas, que se encarregam de conceber as cidades em uma cisão com os que lá vivem. Segundo Randolph (2015, p. 107),

(...) sabe-se que o planejamento, nas suas formas tradicionais, teve como principal meta consolidar os sistemas econômicos e burocráticos em sociedades capitalistas durante o século XX, tanto mediante o aprimoramento da lógica instrumental-abstrata (vide a própria trajetória desse planejamento) como o fortalecimento da sua vigência dentro do próprio sistema (...)

A operação por meio dos métodos de planejar e ordenar as cidades e regiões estabelece uma cisão que é questionada no cotidiano vivido, de ordens que se sobrepõem nos tecidos urbanos, nos quais esse processo de “autonomização” (RANDOLPH, 2015) tornou-se hegemônico frente às outras esferas das vidas sociais.

Quando em trabalho de campo observamos alguns aspectos não antes idealizados, partimos em nossa metodologia de um espaço que é produto e produtor das relações sociais, se apresentando como meio, condição e produto das mesmas. A ação desses praticantes em sua íntima relação com o espaço das cidades é indissociável e inerente para configuração dessas práticas, sendo também

determinante para as práticas como vamos observar o que contam esses traços no espaço, como a produção desses centros urbanos influencia e conduz as expressões desses que insistem em a reinventar.

4.2 Grafite, pixação e pichação: arquétipos do caso brasileiro

Nos dedicaremos então em fazer uma compressão dessas práticas em alguns exemplos que são arquétipos dos formatos mais difundidos de intervenção no universo do grafite e pixação. O primeiro exemplo é o formato mais popular, o “bomb” que corresponde ao “throw-up” americano e europeu (Figura 21).

Figura 21 – “Bomb” no centro do Rio de Janeiro.



Fonte: http://besidecolors.com/wp-content/uploads/2012/10/Stile_01.jpg

O “bomb” é a mais difundida manifestação do grafite, presente desde as primícias do movimento, e com uma estética que pode conter ter infinitas variações de cores, plásticas, materiais de aplicação, perspectivas e formatos. Uma distinção

que é facilmente notada nessa prática é a diferença entre os grafites que são ou uma concessão do espaço, ou que foram comissionados e os que foram praticados em situações ilegais, onde a proficuidade do tempo é manejada de formas diferentes, se de um lado tem-se o conforto de dedicar horas (e até dias) para a produção dessas intervenções, quando as mesmas ocorrem na ilegalidade podem ser realizadas em segundos devido ao alto risco dessas práticas ilícitas.

Existe também dentro do que é considerado “bomb” uma variação entre o que apontamos como os nominais, vide a figura 20 e que acompanham comumente o praticante ao longo da sua “carreira” nessa prática, é a assinatura que ele expõe, e um outro formato de “bomb” que é pictórico, e que pode possuir infinitas variações desde personagens, desenhos, símbolos e até algumas formas abstratas. (Figura 22).

Um segundo tipo de manifestação é a pixação, que como já comentamos acima possui outros significados em diversos lugares, acompanhando também o caso brasileiro observamos uma multiplicidade de gírias que são sinônimos de pixação ou “tag” (Figura 23). Além da pixação e do grafite em manifestações distintas ainda existem formas híbridas que possuem traços e referências de ambas, um exemplo é o “Grapixo”.

Figura 22 – grafite pictórico no Rio de Janeiro.



Fonte: http://bp0.blogger.com/_6rS4rzpK1g/SJIePqEO_II/AAAAAAAAABU/B2VLL5BfHwQ/s400/kajaman+038.jpg

Figura 23 – Pichação na cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: http://bp3.blogger.com/_-Aiqs1n7bs8/R31XTIG2k3I/AAAAAAAAAMc/-L3t8akt1lk/s320/fot+o+para+entrevista+dv+40+NUNO.JPG

Uma terceira prática amplamente difundida e que acompanha principalmente a estética desenvolvida no “bomb” apenas aumentando a escala da ação e incorporando outros artistas confluindo e compartilhando uma mesma superfície é a “sopa de letras” (Figura 24) que é uma forte referência as práticas incipientes nos trens nova-iorquinos.

Figura 24 – “Sopa de Letras” centro do Rio de Janeiro.



Fonte: https://scontent.fgig41.fna.fbcdn.net/v/t1.09/13557874_10209704520240610_3087459573981847441_n.jpg?oh=0941c5f8a7d47ae36a33049096983638&oe=5ABB89D6

Por fim temos a prática que também foi bastante difundida principalmente pela sua praticidade tanto em executar com perícia em reprodutibilidade, o “stencil” (Figura 25) que na figura a seguir está destacado pela cor azul e preto e podemos observar também compartilhando o mesmo muro uma manifestação de cunho político que é um exemplo de pichação, com “ch” que não corresponde ao universo dos praticantes que marcam símbolos de ruptura na comunicação, nesse caso observamos uma intencionalidade de ser lido e compreendido, provocando nos transeuntes uma reflexão acerca da conjuntura política brasileira.

Figura 25 – Stencil na cidade do Rio de Janeiro.

Fonte: fotografia do autor.

Percorrido o caminho que exemplifica essas manifestações no espaço podemos observar com mais clareza os dissensos entre essas práticas e também um certo alinhamento estético que por vezes é também rompido devido a intensa efervescência desses movimentos. O compartilhamento dessas práticas nas superfícies também é bastante interessante, onde partindo de uma observação individual é quando encontramos a totalidade desses processos que com clareza observamos uma paisagem visceral, que demonstra o pulsar das cidades, que ostenta os sujeitos da ação em suas expressões (Figura 26). Como segundo Lassala (2017):

Uma das grandes dificuldades de se entender os fenômenos gráficos urbanos advém do fato que eles não são apresentados separadamente, como foi visto na teoria. Nas ruas as intervenções são aleatórias e anárquicas, formando um mosaico de informação que pode ser imprevisível e efêmero. (LASSALA 2017 p. 70)

Figura 26 – Um muro com exemplos de tipologias de grafite.



A visão de que a arte urbana, representa uma prática de resistência cultural frente a centralização do poder hegemônico de realizar a cidade como obra do capitalismo nos apresenta uma interessante abordagem à qual buscamos nesse capítulo nos debruçar em sua reconstituição histórica. Mas e quando essa manifestação se dá no âmbito não de subverter a ordem mas sim desempenhar o papel de reprodução da lógica vigente?

Observamos um movimento cada vez mais intenso de cooptação do poder público e da iniciativa privada na concessão aos artistas que rompendo o anonimato e a partir de uma relação econômica financiar a produção de intervenções que em seu pensamento e ação não se apresentam mais como uma insurgência ou quebra do cotidiano programado, discussão que miramos desenvolver nos próximos capítulos, partindo para uma observação dos sujeitos da ação, dos corpos que executam essas práticas e sua relação indissociável com a cidade.

4.3 O que contam os traços: Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador.

Dedicamo-nos aqui a observar especificidades e peculiaridades dessas manifestações no espaço das cidades, trazendo ao foco as pichações registradas nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. É importante deixar claro que aqui não nos propomos a traçar paralelos entre os processos históricos e de como se desdobraram essas práticas nessas cidades, muito menos é uma abordagem acerca dos conteúdos dessas expressões, e sim as nuances estéticas que observamos em campo e que se exteriorizam nessas singularidades.

A forma com que essas manifestações se especializam nesses centros urbanos é dispar, carregadas de especificidades e que nos dedicaremos abordar em sua superfície. A escolha das cidades para essa breve análise vem da concepção de observar manifestações que tivessem diferentes excentricidades possibilitando assim enxergar as nuances dessas expressões e confirmar a prévia afirmação da influência que as produções urbanas provocam nos que as vivenciam.

Figura 27 – Prédio na região do centro de São Paulo.



A cidade de São Paulo é conhecida por sua exuberante paisagem urbana, seu imponente fluxo e por exercer uma determinada centralidade na América Latina. Com sua região metropolitana de aproximadamente de 22 milhões de habitantes é umas das mais populosas do mundo e a verticalização marca esse viver a cidade.

Observamos na imagem acima (Figura 27), que os traços são tanto mais retilíneos quanto em formatos que lembram runas e escritas simbólicas. Esse tipo de traçado é bem recorrente nos mais altos prédios do centro de São Paulo, e ficou bem claro em nossas entrevistas de campo a existência de uma relação hierárquica entre as mais altas pixações e também relacionados ao nível de dificuldade para a escalada e acesso aos lugares.

A partilha de uma série de códigos de condutas e a disputa pelos espaços das cidades revela um viés de intensos conflitos territoriais entre os praticantes, principalmente do universo da pixação. Essas relações de poder que se materializam no espaço urbano rompem com a lógica das convenções sociais, apresentando uma série de condutas peculiares e cujo sentido é restrito aos envolvidos nessas práticas.

Esta é uma manifestação emblemática para o cenário paulista, uma vez que apresenta uma série de “pixos” de proporções enormes e com um alto nível de dificuldade de sua performance, o que, como observamos na entrevista dos pixadores ALT e DELAK (Apêndice 1), os torna mais relevantes dentro da cena de pixadores é realmente a quantidade de grafismos que você espalha pela cidade e as marcações em prédios centrais não antes explorados. É o que Lassala (2017) vai tratar como “Ibope”, que consiste no anseio dos pixadores em se apresentar nas áreas mais centrais da cidade, nas áreas de maior circulação e que vão dar ao sujeito o “heroísmo” pretendido.

O que podemos observar é também uma manifestação estética das influências da disposição da cidade nos traços das pichações, uma vez que as letras são de uma maneira geral arqueadas, e retilíneas acompanhando um traçado das verticalizações da cidade.

Figura 28 e Figura 29 – Pixações na cidade de Salvador.



As fotografias (Figura 28 e Figura 29) correspondem a algumas manifestações da cidade de Salvador, e apresentam uma particularidade muito interessante quando as contrapomos às pixações da cidade de São Paulo: um traçado mais fluído, sinuoso e dentro de uma prática intitulada “arrastão”. E que consiste em ocupar o máximo possível dos muros a partir de uma demarcação contínua, e que pode ser influenciada, por exemplo, pelas ladeiras e curvas da topografia da capital baiana, uma vez que concebemos à cidade uma capacidade de instigar essas práticas.

Essas expressões se espalham pela cidade de Salvador e assim como em São Paulo as marcações podem ocorrer de forma vertical, mas no caso da capital Baiana ficando mais a caráter manifestações horizontais e que determinem em um preenchimento lateral das fachadas e muros da cidade.

Uma terceira comparação a fim de amarrar essas três formas de expressões dessas cidades é por fim as manifestações da cidade do Rio de Janeiro (Figura 30), que possui também sua especificidade. Ao entrevistarmos o pixador carioca VIZTA, foi-nos dito que “no Rio o *xarpi* é uma manifestação mais espreada, mais pontual, você encaixa seus *tags* se espalhando pela cidade e aí fica mais conhecido.” Tudo isso acaba evidenciando as relações das formas de urbanização da cidade.

A chegada da pixação na cidade do Rio de Janeiro sucedeu a formação de núcleos ou agrupamentos que se deram nas zonas principais da cidade, Zona Norte e Zona Sul, e em seus reconhecimentos tem a necessidade de transgredir os espaços de moradia e lazer e ocupar a cidade, deixando suas marcas por onde passam. A formação desses grupos e coletivos corroboram com a ideia de que essa é uma manifestação que ao passo que é individual pode conter seu caráter coletivo (Figura 30).

Figura 30 – Pixação no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro



Figura 31 – Uma expressão da coletividade da pixação



Fonte: Fotografia do autor 2015.

4.4 A transformação da cidade e da realidade

Ao observarmos essas manifestações, em suas semelhanças e diferenças, trazemos a luz um movimento de produção de influências advindas do espaço ao qual esses praticantes estão inseridos. Essas referências que inundam a vida cotidiana, produzindo também nas superfícies, marcas que evidenciam esse movimento de produção das cidades. As marcas deixadas nesses espaços vão se tornando referências características dessas urbes, podendo até ocupar lugares de destaque em cidades com aporte turístico, como são os casos da produção de um “Turismo de Arte Urbana” em cidades como Berlim, Nova York, Londres e muitas outras.

A nossa visão crítica acerca dessa mercantilização das manifestações culturais no espaço já foi discutida anteriormente na dissertação, todavia é importante salientar que a iluminação desses espaços por essas intervenções passa por uma questão singular de reconhecimento, da alteridade, do outro observar essas inscrições nas cidades com essa visão de reconhecimento de arte e ofuscando as relações de ilegalidade e vandalismo. Como evidenciamos no apontamento trazido pela arquiteta Marta Llorente Díaz (2015, p. 9),

Ciudad y ciudades, todas ellas distintas y todas ellas iluminadas por el arte, por la belleza. El arte crea imágenes dignas, aún cuando la ciudad que las origina pueda albergar también una experiencia que puede llegar a ser dolorosa, incluso trágica.

O que a autora traz com clareza é a ideia de que essas práticas que se dão nos espaços das cidades trazem consigo todas as influências da vida urbana, que por vezes pode se apresentar em suas mais perversas contradições, influenciando nessas manifestações em seu cunho mais ostensivo. Mas o que permeia essas práticas vai além de um intuito de embelezar as cidades, mas sim trazer à tona manifestações que contrariam as ordens impostas. Trazendo ao foco questionamentos tanto sobre a cidade quanto sobre a mídia, como na Figura 32, a pichação pode ser vista como uma ação irruptiva, onde uma artista inscreve no cotidiano da cidade suas inquietações enquanto ser social e questionando os padrões impostos, como segundo TIBURI (2009),

Enquanto o outdoor pode se sustentar no pagamento das taxas que o permitem, a pichação não alcança nenhuma autorização, ela está fora das relações de produção. O que o outdoor escondia era muitas vezes a própria pichação, enquanto a pichação não esconde nada, ela é o que se mostra quando ninguém quer ver sendo meramente compreendida como “ofensa” ao muro branco. Anti-capitalista, a pichação não se insere em nenhuma lógica produtiva, ela é irrupção de algo que não pode ser dito.

Ainda que não tenha desenvolvido em nenhum trabalho acadêmico ou mais profundo, os apontamentos da filósofa Márcia Tiburi são no mínimo pertinentes ao presente trabalho, uma vez que a autora discute tanto a relação entre a pichação (utilizada no artigo com “x” para dar ênfase ao esforço de trazer ao foco a questão)

e a lógica de produção da cidade capitalista, a discussão sobre o que compõe o espaço público das fachadas e o caráter insurgente e subversivo dessa manifestação.

Figura 32 – Grafite da Pamela Castro



Fonte: <http://vilamulher.uol.com.br/famosos/mundo-da-fama/panmela-castro-grafite-protesto-6-1-80-1581.html>

No presente capítulo nos debruçamos sobre a cidade, e o caminho que percorremos até essa concepção de cidade em sua produção disruptiva de novas realidades. Existem diversas cidades sendo produzidas e reproduzidas no cotidiano vivido, são as formas de pôr no espaço, de manifestar sua existência enquanto ser criativo, e a utilização das superfícies sensíveis como suporte tem em si a capacidade de transformar.

Observamos como se desdobram essas manifestações na superfície das cidades, mas o que observamos com mais frequência são as convivências entre si dessas formas de expressão e como notado nas entrevistas de campo o que mais percebemos a acumulação nos sujeitos ambos papéis, muitos são grafiteiros,

pixadores e pichadores agindo de acordo com a oportunidade dos momentos. Como o caso dos mundialmente conhecidos irmãos Os Gêmeos que são capazes de participar de campanhas de marketing e publicidades (Figura 33) e ao mesmo tempo continuarem ocupando os espaços de pixadores ou grafiteiros de “vandalismo” (Figura 34) agindo sem a autorização dos proprietários dos muros.

Figura 33 – Arte realizada pelos Os Gêmeos no avião da Seleção Brasileira de Futebol.



Fonte: <http://www.atarde.uol.com.br/esportes/copa/noticias/aviao-da-selecao-tem-grafite-dos-gemeos-na-fuselagem-1594692>

Figura 34 – Grafite de Os Gêmeos

Fonte: <https://portalarretado.wordpress.com/tag/pichacao/>

Por outro lado, observamos também que as cidades têm em si a capacidade de proporcionar estímulos a esses que se propõem a transformá-la. Em algumas considerações, notamos nas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Salvador elementos tácitos que ao compararmos suas realidades, observamos uma direta relação com o espaço ao redor e que influências ele provoca nos sujeitos da ação.

Considerações Finais

Um marcante cenário do universo da pixação do Rio de Janeiro e que nos convida a uma reflexão acerca da espacialização dessas práticas sociais são as constantes marcações no relógio da Central do Brasil. O início dessa prática se deu em meados dos 1990 com o pixador e lenda-viva do submundo carioca VINGA, ele foi o primeiro a fazer essa intervenção, sendo notícia nos principais jornais da cidade (Figura 35) e ganhando reconhecimento dentro do universo do “xarpi” carioca e paulista.

Um ponto interessante sobre essa expressão em específico consiste primeiro na intencionalidade do sujeito da ação, que demarca um símbolo histórico da cidade ressignificando-a. A contextualização do relógio da central se apresenta também como pertinente para nossa análise. Construído na era Vargas, o relógio deveria representar um símbolo do horário de trabalho e da rigidez com a qual os trabalhadores deveriam levar a labuta.

Figura 35 – Pixação na Central do Brasil anos 1990



Fonte: <http://besidecolors.com/vinga/>

Ao longo dos anos ocorreram subsequentes invasões e pixações do relógio, sendo que a última registrada, além da marcação do nome ou “tag” do pichador, também continha uma outra manifestação: “Nossa pátria está onde somos amados”, retirada do poeta russo Mikhail Lermontov (Figura 36). O autor da pixação também compartilhou nas redes sociais um vídeo completo da ação demonstrando como realizou a invasão e escalou o relógio.

Figura 36 – Pixação relógio da Central do Brasil 2016



Fonte: <https://ctrlaltrua.com/2016/02/06/kadu-ori-no-relogio-da-central/>

No presente trabalho esbarramos diversas vezes no senso comum que prega um constante combate a essas formas de expressão. Não buscamos aqui nos apresentar como uma ferramenta de legitimação ou de apoio à essas formas de inscrição na superfície das cidades, mesmo porque os seus praticantes não se encontram em busca de reconhecimento de suas práticas. Todavia, acreditamos que se faz necessário um debate mais aprofundado sobre essa temática, uma vez que

são expressões que apresentam um vertiginoso crescimento do número de adeptos e que se apresentam enquanto parte do acúmulo de desigualdades da produção das cidades.

Ao reconhecermos a pichação, pixação e grafite enquanto prática social, buscamos trazer à tona as influências históricas dessas práticas, observando a arte urbana a partir do desencadeamento de processos históricos de reconhecimento, aos quais essas improvisações itinerantes desempenham diferentes relações de força na produção e reprodução do espaço urbano. A formação da cidade moderna tem em seu alicerce uma intensificação de formas de controle e ordem dos fluxos da urbe, aos quais esses praticantes buscam em sua ação subestimar.

Essas expressões por vezes se apresentam codificadas e cifradas, sendo pertinentes no diálogo apenas com seus pares, rompendo o canal de comunicação com a sociedade civil. Todavia, essas são expressões latentes de sujeitos que comumente não possuem voz ativa na sociedade, como verificado no trabalho de campo no centro de São Paulo e nas Zona Norte e Oeste carioca. Ao subverterem uma ordem imposta de controle das superfícies da cidade, essas manifestações carregam em si capacidade de gerar condições simbólicas da produção de outros sujeitos, que re-imaginam a cidade.

Compreendendo o urbano como o lugar desse conflito, reconhecemos em sua prática que essas expressões disputam esse campo do sensível da cidade, de sua superfície com outros sujeitos, que podem ser praticantes de outras formas de expressão e que no presente trabalho não conseguimos abordar, com as ações incisivas do poder público no combate principalmente das formas subversivas de pixação, pichação e grafite sem concessões. Podemos acrescentar a esse campo de disputas outros icônicos personagens, como os pintores de publicidades (Figura 37), que marcam acirradas disputas com os pixadores e grafiteiros pelas cidades, como no exemplo da Avenida Brasil no Rio de Janeiro, em que esse mesmo espaço tem sido sobreposto e repintado por esses sujeitos no decorrer de dias.

Sobre o papel do poder público na tentativa de institucionalizar o espaço do vivido, trazemos um exemplo concreto dessa prática para ilustrar essa abordagem. Na cidade de São Paulo, a prefeitura tem desenvolvido, ao longo dos anos, editais ou convocatórias com determinados artistas, que passam por uma espécie de crivo de seus trabalhos e que fazem grandes murais nas áreas centrais da cidade.

Posteriormente a prefeitura passa uma tinta conhecida como “anti-pixo”, que apresenta um componente que elimina a possibilidade de inscrição por cima das obras. Observamos essa prática estatal como uma tentativa de descaracterizar uma perspectiva singular dessas formas de expressão, que é a efemeridade de suas obras e que é amplamente reconhecida pelos que praticam, entregando suas expressões à cidade.

Figura 37 – Grafite e publicidade pintada



Fonte: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/nova-lei-proibe-propagandas-em-muros-multa-os-infratores-21238212>

Partindo da cinza cidade, que obedece e produz ordens de controle da manifestação do sujeito corporificado, nos empenhamos em dissertar sobre os que não se enquadram e que pelos meandros da zona de autoridade deixam suas marcas, riscam suas superfícies, arriscam suas vidas, rompem o cotidiano. Esses sujeitos da ação, que são tratados como vândalos e marginais, por outro lado ocupam outros

cenários na cidade, estão inseridos nas galerias de arte, nos museus ao redor do mundo.

Olhar para os muros das cidades e ali enxergar a materialização de seres sociais em suas inquietações consistia em um dos objetivos do presente trabalho. Além, também, de observar essas práticas sociais enquanto subversivas, transgressoras em sua ação, em sua estética, em sua forma e, por vezes, em seu conteúdo. Buscamos apresentar como esses sujeitos rompem a ordem das cidades, envergam a vida ordinária da vida moderna entregando à rua as contradições vividas na cidade. São formas de expressão que desvelam uma cidade cinza tingindo a cor da experiência... a produção de uma outra cidade e uma cidade produzida pelos “outros”.

Referências bibliográficas

ADERALDO, Guilherme André. **Cidades em conflito: câmeras, sprays, lugares e movimentos**. In: ADERALDO, G. A. Reiventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2017.

BAUDRILLARD, Jean. **Kool Killer ou a insurreição através dos signos**. In: A troca simbólica e a morte. Vol. 1. Ed. Gallimard, p.131-142. 1976.

BEAUCLAIR, Rodrigo Gonçalves. **Muralismo Mexicano: intelectuais e arte na tentativa de forjar uma nação**. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005

BESSE, Jean-Marc. **As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas contemporâneas**. In: BESSE, Jean-Marc. O gosto do mundo. Exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

BENJAMIM, Walter. **Textos de Walter Benjamim**. Abril S.A Cultural e Industrial. São Paulo. 1975

BRIGHENTI, Andrea. **At the wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the public domain**. IN: Space and Culture, 2010. Disponível em: <http://sac.sagepub.com/content/13/3/315>.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo**. Novos estud. - CEBRAP no.94 São Paulo Nov. 2012

CAMPOS, Ricardo. **O espaço e o tempo do graffiti e da street art**. IN: CIDADES, Comunidades e Territórios. N.34, 2017. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/10543>.

CAMPOS, Ricardo. **Liberta o herói que há em ti: Risco, mérito e transcendência no universo graffiti**. In: Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, v.25 n. 2. São Paulo, 2013. (p. 205-225)

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Editora G. Gili. São Paulo, 2013.

CARLOS, Ana Fani Alessandrini. **A privação do urbano e o “direito à cidade” em Henri Lefebvre**. In: CARLOS, A. F. A; ALVES, G; DE PADUA, R. F. (Orgs.) Justiça Espacial e o Direito à cidade. Editora Contexto: São Paulo, 2017. (p.33-62)

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 21. ed. Petrópolis, RJ.: Vozes, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE PADUA, **Lutas urbanas, cotidiano e emancipação**. In: CARLOS, A. F. A; ALVES, G; DE PADUA, R. F. (Orgs.) Justiça Espacial e o Direito à cidade. Editora Contexto: São Paulo, 2017. (p.79-94)

DÍAZ, Marta Llorente. **Arte, literatura y ciudad: la palabra literária frente al espacio habitado**. In: CARDOSO, S. P.; PINHEIRO, E. P.; CORRÊA, E. L. Arte e Cidades: Imagens, discursos e representações. EDUFBA: Salvador, 2015. (p. 9-19).

DIÓGENES, Glória. **Arte, Pixo e Política: dissenso, dissemelhança e desentendimento**. Revista Vazantes, V.1 N.2. Fortaleza, 2017.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. Editora WMF Martins Fontes. Rio de Janeiro, 2015.

FERREIRA, Luana Maia. **O espaço urbano como suporte para a arte**. Simpósio Nacional sobre Geografia, percepção e cognição do meio ambiente. S/N. Londrina, 2005.

FERREIRA, Alvaro. **A produção do espaço: entre dominação e apropriação: um olhar sobre os movimentos sociais**. In: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Vol XI, N. 245. Barcelona, 2007.

FERREIRA, Alvaro. **A imagem virtual transformada em paisagem e o desejo de esconder as tensões do espaço: Por que falar em agentes, atores e mobilizações?**.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos: estratégia, poder-saber**. Tradução Verca Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FRANCO, Sérgio Miguel. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo**. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/pt-br.php>. Acesso em: Dezembro de 2017.

HAAS, Lidija. **Committed to memory: the art of Doris Salcedo**. Apollo 4 de Junho de 2016. Disponível na web: <http://www.apollo magazine.com/committed-to-memory-the-art-of-doris-salcedo/> Acesso em: 28 de Dezembro de 2016

HAESBAERT, Rogério. **Sociedades biopolíticas de in-segurança e des-controle dos territórios**. In: HAESBAERT, R. Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HARVEY, David. **A arte da renda: a globalização e transformação da cultura em commodities**. In: HARVEY, D. A produção capitalista do espaço. Annablume. São Paulo, 2015. (p. 219-240)

HIERNAUX, Daniel. **Repensar a cidade: a dimensão ontológica do urbano**. GEOUSP – Espaço e Tempo n.20. São Paulo, 2006.

HISSA, Cássio Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Cidade-corpo**. Revista UFMG, Belo Horizonte, V.20, N.1, p.54-77, Jan./Jun. 2013

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. EDUFBA, Salvador. 2012

KARACHE, Leocádia. **Entrevista com Eduardo Kobra**. Disponível em: <http://www.zupi.com.br/entrevista-com-eduardo-kobra/> Acesso em: Dezembro de 2017.

KNAUSS, Paulo. **Grafite Urbano Contemporâneo**. In: TORRES, Sônia (org). Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 334-353.

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

LAVALLE, Adrián Gurza. **As dimensões constitutivas do espaço público: uma abordagem pré-teórica para lidar com a teoria**. Espaço & Debates – v.25 / n. 46. São Paulo, 2005.

LÉFÈBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.

LÉFÈBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LÉFÈBVRE, Henri. **A vida cotidiana do mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão, 2006.

LEY, David; CYBRIWSKY, Roman. **Urban graffiti as territorial markers**. Annals of the Association of American Geographers. 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2569491>> Acesso em: 17/02/2015.

LIEBAUT, Marisa. **L'artification du graffiti et ses dispositifs**. IN: HEINICH,N; SHAPIRO, R. De l'artification: enquêtes sur la passaga à l'art. Édition de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, 2012 (p.151-169)

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. Companhia das Letras: São Paulo. 2015.

MASSEY, Doreen. **Um sentido global do lugar**. In: ARANTES, Antônio (Org.). O espaço da diferença. Campinas: Papyrus, 2000. p. 176-185.

MANDEL, Claudia. **Muralismo Mexicano: Arte público, Identidad e memoria colectiva**. Revista Escena, Costa Rica, 30(610, p. 37-54.). 2007

MONDARO, M. L.; GOETTERT, J. D. **Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do grafite**. Terr@Plural, Ponta Grossa, 2, jul/dez. 2008.

MOREN, Alice Belfort. **A vida dos muros cariocas: o grafite e as apropriações do espaço público de 2007 a 2009**. 2009. Disponível em:
<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/1806097/DLFE237635.pdf/AVidadosMurosCariocas_AliceBelfortMoren.pdf> Acesso em: 13/04/2015

OLIVEIRA, Cláudia Marisa. **O espaço como exercício de representação**. IN: FERRO, Lígia; RAPOSO, Otávio; GONÇALVES, Renata de Sá. (orgs.) Expressões artísticas: etnografia e criatividade em espaços atlânticos. Rio de Janeiro: Mauad X FAPERJ. 2015 (p. 229-241)

PAIXÃO, Sandro José Cajé da. **O meio é a paisagem : pixação e grafite como intervenções em São Paulo**. São Paulo, 2011.

PASSETI, Dorothea Voegeli. **A atualidade de Dubuffet: cultura asfixiante**. Revista Verve, 16: 150-165. São Paulo, 2009.

PALLAMIN, Vera. **Espaço público e as lutas por reconhecimento**. Espaço & Debates – v.25 / n. 46. São Paulo, 2005.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana: São Paulo – Região central (1945-1998) Obras de caráter temporário e permanente.** São Paulo: Fapesp. 2000.

PROENÇA, Maria das Graças Vieira. **História da Arte.** Editora Ática, São Paulo. 1999.

RABOTNIKOF, Nora. **El espacio público: variaciones en torno a un concepto.** Espaço & Debates – v.25 / n. 46. São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009.

RANDOLPH, Rainer. **A origem estrutural da subversão em sociedades capitalistas contemporâneas, suas práticas baseadas na vivência cotidiana e um novo paradigma de um contraplanejamento.** IN: COSTA, G.; COSTA, H.; MONTE-MÓR, R. (orgs.) Teorias e práticas urbanas: condições para a sociedade urbana. Belo-Horizonte: C/Arte, 2015 (p.103-128)

SHAPIRO, Roberta. **O que é artificação?** IN: Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno.** Ediouro, Rio de Janeiro. 2002.

SENETT, Richard. **Carne e pedra o corpo e a cidade na civilização ocidental.** 2003.

VELLOSO, Rita. **O tempo do agora da insurgência: memória de gestos e política do espaço, segundo Walter Benjamin.** In: *Corporidade – Gestos Urbanos*.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as novas gerações.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil (Coleção Baderna). 2002.

Apêndice

ALT e DELAK / ROLETA RUSSA CREW – São Paulo

De onde vocês são?

Nos somos da Zona Leste, eu vila Matilde, mas no geral zona leste. Que tem de tudo né? Desde o mais playboy, mansão, e tem as quebradinhas também. Nosso bairro é normal tem de tudo, favela, mansão, do prédio que nós viemos é tipo isso né, do lado tem uns prediozinho normal também daí tem um córrego ai atravessa o córrego já é tudo barraco e vai só piorando. E é um do lado do outro, favela do lado de casa normal mas é normal né.

Como vocês começaram a pichar ou grafitar?

Ah, a gente começou criança, de escola mesmo. Comecei a ver no banheiro do banheiro, nas carteiras da sala, e já no caminho pro colégio já ia vendo as pichação e já sacava mais ou menos o que era, e queria fazer o mesmo né. Daí começava na escola e ia pras rua de trás. Eu comecei a pichar mesmo porque eu não entendia, daí comecei a entender e aí entendi demais e quando fui ver já estava pichando, muito envolvido, gastando dinheiro, vivendo num filme de ação. Já que não dá pra pular de paraquedas todo o dia é a nossa adrenalina. E o dia seguinte também é “daora” ver o trampo lá na rua, minha mãe passando pra trabalhar e vendo é “daora”.

E quais seus nomes de assinatura?

Eu assino DELAK e ele assina ALT. O meu eu não posso falar, senão perde a graça, melhor deixar no contexto. E o meu é porque quando eu era mais jovem, um amigo nosso que é da crew, que era gago, e a gente estava no trilho do trem já a bastante tempo até que passou um trem e eu não sei porque arremessei um tijolo no trem e deu o maior problema, e eles ficaram rindo e esse amigo ficou dizendo que eu era autista que derivou até ALT, porque com “U” não estava fluindo as letras, AUT

não era muito maneiro aí comecei a assinar com “L”. E nós, somos a Roleta Russa Crew.

E quando vocês começaram a pichar juntos?

Eu comecei em 2005 a pichar na escola, e já em 2006 eu conheci vários amigos que eu tenho até hoje e a gente já começou a fazer RRC, aí o DELAK começou lá pra 2009 que começou a mexer com spray, e a gente começou a pichar junto só lá pra 2012, a crew estava meio parada e o DELAK chegou dando o gás, botando pilha mesmo.

E qual o espaço da cidade que vocês mais gostam de pichar ou grafitar?

(Os dois falam no mesmo momento) No centro! Portas de aço de preferência, porque demora mais pros caras apagarem, na parede eles apagam muito rápido.

E questão de altura, vocês escalam os prédios?

É, eu já escalei alguns picos mais altos, mas não igual os caras fazem né, que escalam 7 andares de prédio sem corda, sem nada. A gente curte mais fazer um número maior de “pixos” nas paredes mesmo, perto do chão, no máximo umas marquises.

E o que acham desses alpinistas do “pixo”?

Eu acho muito “da hora” mas não é pra mim não, hoje mais cedo eu te mostrei como conseguimos identificar de que forma o cara fez aquele pixo né? Isso eu acho muito “da hora” porque faz as pessoas pirarem no como o cara chegou ali. Se o “pixo” fica só no topo do prédio é porque os caras invadiram ou negociaram com o segurança pra subir por dentro e fazer lá no alto, muitas vezes de cabeça pra baixo. As vezes tem uns que dá pra tu notar que ele fez na mão, isso é “da hora” demais porque tu vai vendo que praticamente todo andar tem um “pixo”, e quando ele faz

na corda dá pra ver também porque ele faz um traço meio contínuo atravessando a lateral ou a fachada do prédio.

E porque vocês não picham mais a área de vocês?

Não é porque a gente saiu de lá, mas agora a gente mora pelo centro, mas desde o início nosso sonho sempre era de viver pichando pelo centro e grafite no centro. Mas a gente já cansou de pichar na zona leste, e agora eu morando no centro é bem mais a vontade.

E como é a relação de vocês com a polícia?

É simples né? Nós odiamos eles e eles odeiam a gente. Deus me livre, nem minha mãe me bateu igual esses caras já me bateram. Eu (ALT) graças a deus permaneço ileso, quer dizer, ileso de tomar um tapa na cara, mas de pagar multa e rodar e passear no camburão várias vezes. Uma vez a gente foi preso e levado pra delegacia, depois de andar no carro dos caras lá, quando chegamos na porta de delegacia eles: - Vai lá, sumam daqui, não quero aborrecimento não! E a gente saiu correndo. Mas fora isso eu já paguei 600 reais de multa e o DELAK 300 reais, que você tem que doar pra instituição de caridade, não sei bem, as vezes tem que limpar o lugar que tu fez e tirar foto e mostrar lá pra eles pra ficar livre. Mas não fica como antecedente criminal, parece que é crime ambiental não sei.

Fora polícia quais outros perigos vocês veem nas ruas?

Os guardinhas, os “bicos”, tem também os que querem dar uma de super-herói, ficar defendendo a pátria alheia, defendendo o muro que nem é dele. No dia que eu rodei quem chamou a polícia foi um cara que estava passando na rua, um guardinha que trabalhava na rua lá protegendo as lojas. E quando pintamos trem também tem muito perigo, desde o trem até a guarda rodoviária que só tem louco, os caras tem carta branca pra matar. Mas o trem é bem secreto de chegar, ninguém pode falar sobre isso.

Vocês já ganharam algum dinheiro pra grafitar ou pediu permissão?

Quando eu tinha 14 anos eu ganhei 80 reais pra pintar um asilo, mas foi só, e permissão acho que só uma vez também, mas em muitos casos lá na zona leste, a gente chega pedindo eles deixam, se for grafite mesmo eles até dão um refrigerante.

Pra vocês existe alguma diferença entre pichação e grafite?

Pra nós que somos grafite verdadeiro, não tem muita diferença, agora esteticamente a pichação é aquela letra reta, que ninguém entende nada já o grafite já fazem umas letras de forma, com gosma, com fundo. Mas na motivação é a mesma, mas o grafite que a gente tá falando não é grafite tipo Kobra né, nós somos grafiteiros de verdade que chega no muro sem autorização e vai lá e faz. Mas ainda assim a pichação é mais de deteriorar mesmo, de sujar não sei, e a palavra também e muito carregada né de pesada.

E você se sente diferente quando picha ou grafita?

Na verdade mesmo a gente quase não picha, mas é porque o nosso grafite é vandal sabe? É como se fosse a pichação dentro do grafite, o que nós fazemos não é arte, não tô preocupado em desenvolver esteticamente, tô preocupado em fazer cada vez mais, e mais o que me estimula muito é isso. Não tem nada a ver com arte pra mim mesmo. Eu não faço pixo pra ser entendido né? E acho que o grafite de verdade é o que você vai preso, se tu tá fazendo e a galera tá batendo palma tu não é grafiteiro, nem de longe, tu só tá pegando as técnicas do grafite pra fazer sua arte na rua mesmo, o spray.

ICARO / JTS - São Paulo

“O cara tá ganhando milhões fazendo umas “bostas” na parede, e outra ele ganha milhões fazendo grana dizendo que faz e “pá” mas na real ele tem uma equipe de 15 pessoas fazendo as paradas pra ele ele só vai lá e assina.. (..)” No momento antes de começarmos a entrevista.

Quando você começou a pixar?

Grafite? Eu comecei com uns 11, 12 anos eu era de Pirituba agora sou de Taboão. Mas pichar mesmo de se dedicar foi em 2005.

Qual diferença você vê entre pichação e grafite?

Olha, o grafite real mesmo, se for falar de grafite de verdade, não tem diferença. Mas se for falar de grafite artístico e tal, o cara que pede pra fazer já tá totalmente diferente do que é pra ser o grafite e a pichação, se é autorizado você tá só reproduzindo uma parada, não é a mesma coisa que você ir lá e confrontar o muro. Você tá com a referência, mas eu também não julgo, eu não consigo fazer mais também só ilegal.

E você já recebeu alguma coisa pra fazer um grafite?

Ah eu não, no máximo mesmo umas latas que depois fui lá e usei pichando uns muros da cidade mesmo. Eu nem me sinto bem em fazer algo que o cara quer eu que faça também, nem quero também.

Já foi pra fora de São Paulo pichar?

Já, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, mas lá nem foi muito na rua não, mais em metrô e trem.

E porque o trem?

Ah "truta" porque a parada toda começou assim né? O início do grafite e pichação, e eu acho que dou continuidade assim. E aqui é uma parada que ninguém ver, se você não fica postando na internet, tu faz pra você sabe, porque você gosta de fazer não é pra ninguém ver mesmo.

E seu nome é o que?

Pichação eu assino o nome do meu filho que é ICARO e grafite eu faço JTS que é a sigla pra Justiceiros.

E tu sabe da onde vem sua vontade de pichar?

Ah mano acho que sempre vai mudando o porque sabe? Eu comecei porque via os caras da minha rua fazendo e queria ser igual a eles, eram os caras mais velhos mais malandros e eu via eles como marginais e eu admirava. E tu começa a fazer um aqui outro ali e depois tu tá imerso em um mundo, que tem festas, reuniões, grupos e por aí vai. E tu entra em um universo mesmo, outra sociedade, que não é aquela sociedade que a gente vive e que somos excluídos sabe? Porque na real todo mundo que faz grafite e pichação é excluído, mesmo os que tão lá na globo que são pop. Depois eu comecei a conhecer a cidade, fui pra lugares que nunca tinha ido antes e aí você começa a tomar gosto por isso sabe, pra pôr seu nome nesses lugares "tá ligado"?

Qual tua relação com a polícia?

Ah "mano", já "rodei" várias vezes, já tomei tapa, já fui pra delegacia, já tomei tiro, na verdade tomei não né, senão não "tava" aqui pra contar, o policial rodoviário deu um tiro na nossa direção assim pra assustar sei lá. Pichar trem é sempre tenso porque parece que os policiais tem permissão pra matar sei lá, vários já morreram assim, eles deixam o corpo lá ninguém nem vê.

VIZTA / RAPVIU – Rio de Janeiro e Portugal

De onde você vem do Rio de Janeiro?

Sou nascido e criado no Vista Alegre, um tradicional bairro do subúrbio carioca localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Situa-se próximo a outros bairros como Irajá, Cordovil, Vila da Penha, Vigário Geral, Parada de Lucas, Brás de Pina, Jardim América, Vicente de Carvalho, Vila Kosmos e Vaz Lobo, etc. O bairro não tem grandes dimensões espaciais, mas sempre teve um centro comercial aquecido com mercados, bancos, bares, restaurantes e uma variedade de lojas que auxiliam também o suporte aos bairros adjacentes e uma fábrica de cimento que funcionou até os anos 90.

Basicamente podemos dizer que é um bairro residencial com muitas escolas, com espaços públicos ao ar livre como praças e parques (Lona Cultural João Bosco), espaços com campos de futebol e quadras poliesportivas para atividade de lazer que de certa forma limitam a prática do exercício físico.

Qual foi seu primeiro contato com a pichação e grafite?

Meu primeiro contato com o “xarpi” foi em 2004/2005 quando um amigo de infância de Vaz Lobo, bairro dos nossos avós, me apresentou o que era realmente a pichação. Eu tinha 14 para 15 anos e despertei essa curiosidade de entender o que aqueles rabiscos significavam. Meu amigo na época morava no bairro Marechal Hermes e alguns de seus amigos, tanto da sua rua quanto da sua escola, já pichavam de giz de cera e “nugget”. Essa época também foi marcante para o que foi o boom da caligrafia invocada dos anos 2000, pelo menos na minha perspectiva temporal e espacial do subúrbio da zona norte. Existia na época uma galera também que coincidentemente eram desses dois bairros ou de bairros próximos que influenciaram e muito na minha vontade de pichar. As siglas que se correlacionavam com os bairros eram a Humildes(H), Operação Diabólica(O.D.), Louca Juventude (L.J.), Maus Elementos (M.E.) e muitas outras, mas com mais destaque a essas de certeza num primeiro momento. Via nome do Maneco, Kik, Sola, Elf, Tano, Biro, Tal, Dig, Wboy, Zuri, Cuma, Ronga, Fafo, Mucilon, Rã, Dedo, Rak, Ren... em tudo que era lugar onde eu circulava na época e de certa forma

já admirava e tratava uns como lenda. O “xarpi” tem dessas coisas, você conhece um monte de pessoas mesmo sem os conhecer pessoalmente

Eu estudava em Cascadura e me deparava com muitos e muitos outros carimbos desconhecidos que me instigavam a querer saber os seus significados, quando não aprendia na rua ia perguntando aos amigos que também gostavam e pichavam comigo. O meu camarada que me incentivou a pichar “tacava” Vata e eu não tinha nenhum nome que me identificasse e que servisse para manter o meu sigilo, daí recorri ao nome do meu bairro Vista Alegre. Escolhi vista mas com “z” - VIZTA - para não ser igual ao bairro e também porque quando inventei o meu nome ele ficava mais fácil de se fazer com “z” do que com “s”.

Daí o gosto pela tinta e pela adrenalina de “tacar” nome só foi aumentando, tendo várias épocas diferentes de envolvimento, umas mais outras menos. Tive a oportunidade de dar “rolé” com muitos “malucos” “sangue bom”, de missão com meus camaradas de sempre (o meu amigo que me apresentou não deu continuidade e na adolescência já tinha parado) ou esbarrando na rua com outros pichadores, o que é muito engraçado quando acontece: “deixa eu taca um nome aê” e quando o cara termina tu fala: “caraca maluco tu que é o fulano”, esses momentos na rua são inenarráveis. Em 2013 me propus a me matricular em uma turma de graffiti com o Mestre Marcelo Eco, ex-pichador e “tacador” de bomb nato. Local que me oportunizou conhecer uma galera boa, envolvida com a tinta de uma forma diferente, uma visão mais artística ao olhos da grande maioria. Por sorte não estava sozinho na minha turma e dei a sorte de me deparar com duas lendas do xarpi da tijuca e região, Bac e Sacha.

Já recebeu alguma coisa com o grafite?

Nunca recebi alguma coisa em troca de grafitar ou muito menos pichar, só ameaças de morte, alguns arranhões, noites mal dormidas, conversas com os homens da lei, muita amizade verdadeira e muito conhecimento sobre a geografia cidade. Em relação a remuneração só mesmo através da sigla que faço parte, o RAPVIU, que

realizei alguns trabalhos na forma de tinta, alguns trocados e refrigerante com larica.

E o que seria essa sigla?

O Rapviu na verdade foi a junção de muitos fatores, começou com a ideia de criar uma sigla na qual a rapaziada de Vista Alegre se identificasse e se unisse, no intuito de divulgar o espírito do bairro e também afim de aproveitar o talento de uma galera boa do “xarpi”. Na altura vários amigos da área como Arau, Sete, Seia, Ewa representavam e muito a nossa área, já há algum tempo e não tínhamos uma sigla em comum. Eu “tacava” “VA” com uma forma, que significava Vista Alegre, outros “VA” com outra caligrafia que já tinha um ou dois diferentes significados, uma total miscelânea. Daí na altura de 2013/2014 surgiu esse pensamento de encontrar um nome para a representação da nossa tão amada área, que já não era a primeira tentativa. Conversei com o Arau sobre o nome que tinha sonhado que vinha do som da tradução literal do bairro em inglês, “Happy View”. Esta expressão era usada já por alguns moradores e a palavra RAPVIU que é somente a sonoridade desta em inglês ao nosso ver estava de acordo com o que sempre queríamos para a nossa representatividade.

Começamos sem muito incentivo da própria galera da área que muito das vezes tinham uma imagem pejorativa de que já éramos marmanjos demais para “pichar o muro dos outros”. Inicialmente eu e Arau pusemos mais a cara afim de divulgar o nosso nome e satisfazer nossa vontade de tinta e de rua. Conforme íamos cada vez mais surgindo no cenário da nossa localidade, mais os amigos que já pichavam com a gente foram “comprando” a idéia. Quando o Seia se “alistou” de certa forma começamos a ir mais para fora da nossa área, sendo o divisor de águas que nos colocou no cenário da cidade, na minha opinião, foi o túnel Noel Rosa em Vila Isabel. O “bonde” foi se fortalecendo cada vez mais e quem no começo não levava muito em consideração a ideia ou não se envolvia por se tratar de uma nova possibilidade de técnica de pintura logo se “convenceu” de disseminarmos tinta e a nossa “levadeza” por onde quer que passamos, com bordões característicos como: “ Paz e Gatinhas”.

Hoje em dia estamos com um plantel um pouco maior que o inicial e absorvemos até mesmo amigos de bairros vizinhos que sempre picharam e se sentiram incentivados a fazer algo diferente que não somente a pichação.

Estamos ainda criando uma identidade no sentido de nos tornarmos sustentáveis nas produções artísticas que propomos a fazer. Já realizamos 4 eventos na região, sendo a primeira em um bar no nosso bairro onde pintamos toda a sua fachada e também conseguimos a arrecadação de alimentos e brinquedos para a Casa de Apoio à Criança com Cancer São Vicente de Paulo, no bairro de Irajá e os outros com mini campeonatos de skate.

Tenho que ressaltar que o nome do grupo é Rapviu Division, visto que a maioria da galera que se reunia e formavam seus grupos levavam no final do nome a expressão “crew” o que não nos animava, daí colocamos divisão em inglês pra ficar um pouco mais diferente dos outros. O tempo foi passando e a cidade se colorindo. Vejo que de alguma forma fazemos parte de um período muito importante da disseminação do graffiti na Cidade do Rio de Janeiro e o reflexo disto foi a conquista de espaços importantes e de muita mídia, hehehe, mas os “escoltes” ao que me parece são eternos e infinitos.

E como é agora pra você pichar fora do seu local (Porto-Portugal)?

A diferença maior entre pichar em Portugal/Europa e no Rio de Janeiro/Brasil é que nesse novo caso eu não tenho a possibilidade de realizar missões com os meus parceiros de “xarpi”. O incentivo é diferente e é determinante no que diz respeito a ação de grafitar/pichar. Aqui não tenho tanto volume de “rolés”, até porque tenho outros afazeres que não estão vinculados a essa esfera artística. O desconhecimento das regiões faz com que alguns “escoltes” fiquem somente na vontade, mesmo sabendo que a execução não requeira planejamentos muito elaborados. Em relação ao policiamento, acredito que aqui na Europa de um modo geral isto seja encarado de outra forma, a polícia não vai te pintar nem te bater até não poder mais, a responsabilidade em relação a ação não vai além daquilo que é a infração de pintar em locais não autorizados, não há excessos de poder. Por aqui não antevejo nenhuma ação hostil de nenhum

morador/polícia que leve a injúria da integridade física e psicológica de um pichador, porém não convém “rodar”. Já tive uma experiência numa autoestrada quando pintava com uns amigos locais daqui de Portugal, Blublas, e rodamos para os “PSP”. Ainda bem que foi uma abordagem muito tranquila, eu não abri a boca por ser brasileiro e no fim das contas nada passou de uma ideia sadia.

Acredito que pichar em Portugal seja mais fácil no sentido de não ser uma prática tão difundida/explodida como no RJ, onde qualquer bairro tem suas marcas e registros atemporais de caligrafias principalmente em pedras, pastilhas, azulejos e “vidrinhos”. Na Europa em geral vejo uma diferença muito grande em relação ao RJ, aqui a pichação é algo mais próximo aos “bombs”, já no Rio isso para muitos já é considerado arte. O escolte também é diferenciado, aqui em Portugal não há uma preocupação muito das vezes com os “eternos” as pinturas não tem muito essa visão de duração ao meu ver. No RJ prezamos mais por essas características de superfícies que não irão ser apagadas por um bom tempo. A diferença também dos tipos de características dos “bombs” para as do “xarpi” já nos induz a pensar sobre essas questões de lugar e tipos de superfícies que serão usados para o desenvolvimento da arte.

No mais o que eu vejo é uma vontade de cada rabisco fazer parte do cenário e dos contextos de ambas as cidades e continentes. A mensagem que é deixada seja pela caligrafia, ousadia em conquistar um espaço “inalcançável” e também a possibilidade de burlar lugares de alta segurança acaba sendo emparelhada pelos dois lugares distintos. A vontade de ser visto e ser reconhecido pelas pessoas que gostam ou não desse tipo de intervenção urbana, de se revoltar contra um sistema injusto que oprimi as minorias, de se arriscar e transgredir leis que não servem para todos e até mesmo a própria vontade de se ver por onde quer que anda, na minha opinião, pressuponho que seja a explicação deste fenômeno tão interessante que nos faz sempre ver as cidades de outra forma

SYCK – Rio de Janeiro**Qual é o nome que você assina?**

Escrevo sick, comecei com outro nome, mas depois mudei pra esse. Tem 11 anos que faço grafite. O motivo do nome foi uma brincadeira com outro amigo durante um role. A gente resolveu mudar nossos nomes... e até hoje fazemos os nomes que escolhemos na zoeira.

E como começou a grafitar?

Comecei porque andava de skate e já desenhava e por estar na rua acabava vendo os desenhos na parede e tentava fazer igual, fui pesquisando e me aprofundando até o dia que tive coragem de ir pra rua pintar, e me vi cada vez mais imerso nesse universo e nessa estética.

E você vê diferença entre pichação e grafite?

Pra mim pichação e grafite são expressões paralelas, só no brasil é separado. No resto do mundo é a mesma coisa e quem faz um faz outro, a pichação é a tag no grafite, a assinatura do escritor. Eu faço os dois, mas sou muito mais dedicado ao grafite. Mas faço minhas tags de marcador e as vezes de spray pelas ruas.

E qual sua relação com a polícia?

Em relação a Polícia, “rodei” só uma vez nesses onze anos, estava fazendo uns nomes numas portas de loja no centro da cidade do Rio de Janeiro e o “centro presente” nos cercou. Fomos levados para a delegacia e tudo seguiu dentro dos conformes da lei.

Na audiência o próprio juiz disse ser fã de grafites e deu sugestões pra resolvêssemos as coisas de uma forma mais tranquila. Ele se amarrou no meu sketchbook de grafites o que achei engraçado até. Mas em resumo, entramos em contato com a dona do estabelecimento que não participou das audiências.

O que ficou decidido então foi que para que encerrássemos o processo deveríamos fazer um painel de grafite na fachada da loja