

2

Entre a evidência cega e o documento de atuação: a liminaridade do grafite

“O *homo academicus* gosta do acabado. Como os pintores acadêmicos, ele faz desaparecer dos seus trabalhos os vestígios da pincelada, os toques e os retoques: foi com certa ansiedade que descobri que pintores como Couture, o mestre de Manet, tinham deixado esboços magníficos, muito próximos da pintura impressionista – que se fez contra eles – e tinham muitas vezes estragado obras julgando dar-lhes os últimos retoques exigidos pela moral do trabalho bem feito, bem acabado, de que a estética acadêmica era a expressão.”

(Pierre Bourdieu)

A epígrafe de Pierre Bourdieu remete ao momento em que me dei ao labor desta escrita, parecendo-me convidativa e provocante o suficiente para impulsionar um debate acadêmico, assim como deve ser a defesa de uma tese.

Escrever não foi nada fácil, em virtude, principalmente, do fato de que este meu texto acadêmico não poderia ser estruturado a partir do prazer da liberdade lírica que pudesse ter me acometido antes, durante o processo que finalmente me trouxe a esta forma. Não obstante, se a liberdade do escritor é prazerosa quando me entrego à paixão e volúpia de uma poesia ou à sensualidade íntima de um conto, o prazer de escrever uma tese deveria manter-se mesmo que o *habitus*²⁶ acadêmico definisse as regras do jogo que limitava a minha escrita e o meu desejo de revelar as azáfamas pinceladas, os vestígios de toques e retoques comuns ao decorrer de uma pesquisa. De algum modo tentei fazê-lo aqui: escrevi um texto acadêmico com prazer, mas com todo o cuidado de não subestimar o rigor que a tarefa exige.

“Uma exposição sobre uma pesquisa é, com efeito, o contrário de um *show*, de uma exibição na qual se procura ser visto e mostrar o que se vale. É um discurso que *a gente se expõe*, no qual se correm riscos (para estar mais certo de desarmar os sistemas de defesa e de neutralizar as estratégias de apresentação, gostaria de

²⁶ Cf. Pierre Bourdieu (1990: p.23) Sendo produto da incorporação da necessidade objetiva, o *habitus* necessidade tornada virtude, produz estratégias que, embora não sejam produto de uma aspiração consciente de fins explicitamente colocados a partir de um conhecimento adequado das condições objetivas, nem uma determinação mecânica de causas, mostram-se objetivamente ajustadas à situação. A ação comandada pelo “sentido do jogo” tem toda a aparência da ação racional que representaria um observador imparcial, dotado de toda informação útil e capaz de controlá-la racionalmente. E, no entanto, ela não tem a razão como princípio.

apanhar-vos de surpresa, dando-vos a palavra sem que vocês estejam prevenidos nem preparados – mas, não tenham receio, eu saberei respeitar as vossas hesitações). Quanto mais a gente se expõe, mais possibilidades existem de tirar proveito da discussão e, estou certo, mais benevolentes serão as críticas ou os conselhos (a melhor maneira de «liquidar» os erros – e os receios que muitas vezes os ocasionam – seria podermos rir-nos deles, todos ao mesmo tempo).” (BOURDIEU, Pierre. 1998: p. 18) (Grifos do autor)

Por se tratar de uma tese de doutorado desenvolvida no interior de um Programa de Pós-Graduação em Educação, creio, em especial, na possibilidade de uso pedagógico deste texto. Sendo assim, toda perspectiva de fazer saber, fazer conhecer ou fazer ensinar, deve estar presente tanto na concretude do acabado, a própria tese, quanto na exposição das tomadas e retomadas da pesquisa, nas idas e vindas ao campo, nos ensaios e erros da pesquisa empírica, no duelo entre o conhecido e o desconhecido, isto é, no processo mesmo pelo qual fui e continuo aprendendo a pesquisar.

2.1 Automatismos²⁷ de pensamento: a evidência cega

Tomar o grafite urbano como objeto de pesquisa buscando os significados a fim de perceber a razão pedagógica existente no processo pelo qual um grafiteiro se torna grafiteiro exigiu levantar aquilo que chamaria de sua linhagem. Este exaustivo trabalho de pesquisa documental e bibliográfica tornou-se necessário e urgente, mesmo que houvesse uma importância fundamental e uma curiosidade explícita pela empiria. Isto porque sendo o grafite urbano utilizado arbitrariamente por mim para construir um problema de investigação no campo²⁸ da Educação, em

²⁷ Cf. Pierre Bourdieu (1974: p.209) Os automatismos verbais e os hábitos de pensamento têm por função sustentar o pensamento, mas também podem, nos momentos de “baixa tensão” intelectual, dispensar de pensar. Embora devam auxiliar a dominar o real com poucos gastos, podem também encorajar aos que a eles recorrem para fazer economia da referência ao real.

²⁸ Cf. Pierre Bourdieu (1983: p.84) Um campo, e também o campo científico, se define entre outras coisas através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos que são irreduzíveis aos objetos de disputas e aos interesses próprios de outros campos (não se poderia motivar um filósofo com questões próprias dos geógrafos) e que não são percebidos por quem não foi formado para entrar neste campo (cada categoria de interesses implica na indiferença em relação a outros interesses, a outros investimentos, destinados assim a serem percebidos como absurdos, insensatos, ou nobres, desinteressados). Para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc.

seu “estado nascente”, assim como nos diz Pierre Bourdieu (1998), um estado confuso e embrionário, urgia dotar os leitores de outros campos dos meios (leia-se informações) pelos quais eles poderiam situar-se diante da questão proposta.

“Eu estou concordando em participar da sua pesquisa, mas confesso que estou meio cansado de dizer as coisas, de dar declarações para a imprensa e ver que ela nunca compreende o que é o grafite. Tem grafites e grafites e nem todos significam a mesma coisa. O grafite pra mim é conceitual. Está muito ligado a uma arte maior do que os usos que são dados a ele. Não quero parecer elitista nem dar a entender que sou um filhinho de papai, sem problemas e que, por capricho ou revolta, resolveu sair por aí pintando e escrevendo coisas nos muros da cidade. O grafite pra mim é um trabalho e é uma atividade artística importante que precisa ser aprendida. Com ele eu ganho dinheiro e com ele eu crio conceitos.” (Dog em entrevista realizada no dia 15 de abril de 2004)

Entre a abstração teórica da construção do objeto e a concretude empírica da tese concluída havia uma zona liminar, um espaço de saber a explorar, uma ponte a atravessar, um lugar a conhecer, uma dada realidade a interpretar, um conhecimento a construir, enfim, entre o início do jogo acadêmico, representado pela construção do objeto, e o fim da partida, concretizado pela defesa da tese acabada, havia uma pesquisa envolvendo campos diversos e uma empiria à deriva de interpretação.

Entretanto, o fato de me defrontar com os campos da Antropologia e da Educação não significou nenhum ineditismo pioneiro.

*“Nos anos 30, a antropóloga americana Margareth Mead faz da educação objeto privilegiado da Antropologia no interior da escola Cultura e Personalidade. Sua obra clássica intitulada *Growing up in New Guinea*, buscava entender como valores, gestos, atitudes e crenças eram inculcadas nas crianças pelos adultos com o objetivo de formá-los para viver dentro de sua sociedade. A autora investigou tanto os modos de transmissão das gerações mais velhas para as mais novas, como a própria formação da personalidade e as formas de aprendizagem existentes (Bonte, P. & Izard, M., 1991).” (DAUSTER, Tania. 1997: p. 39) (Grifos da autora)*

Em todo caso, Margareth Mead não foi a única a trabalhar na fronteira entre outros campos e o campo da Educação.

“Um outro enfoque localiza-se na vertente da Escola Sociológica Francesa. Pierre Bourdieu trabalha a noção de *habitus* tendo em vista o processo educativo, que por intermédio de sua teoria surge de forma dinâmica, como inculcação de disposições duráveis, matriz de percepções, juízos e ações que configuram uma *razão pedagógica*, ou seja, como lógica e estratégias que uma cultura desenvolve para transmitir os seus valores (Bonte, P. & Izard, M., 1991).” (DAUSTER, Tania. 1997: p. 39-40) (Grifos da autora)

Porém, antes de envolver-me teoricamente com outros campos em relação à Educação, um sinal patente de que buscar a genealogia do grafite urbano seria importante diz respeito ao aspecto da evidência cega (percebida tanto nos textos acadêmicos quanto na mídia em geral) que faz com que a opinião pública o leia, em grande parte como instrumento de denúncia contra a exclusão social. Com isso aprendi que entre a teoria teórica²⁹ e a teoria empírica³⁰ existe um espaço que deve ser relativizado.

“Há uma espécie de grafite que sustenta o hip hop e este se dá de forma social, e muitos outros que se distinguem dela. Antes que a sociedade se tornasse tão mais desigual do ponto de vista econômico e social, assim como hoje em dia, o grafite já existia enquanto uma prática. O grafite associado ao hip hop e às suas práticas, tais como o break e o rap, é o grafite social.” (Trecho da entrevista coletiva realizada com os grafiteiros Det’s, Fel e Dog no dia 14 de maio de 2004)

A primeira questão fundamental foi reconhecer que pesquisar o grafite urbano significaria fazer uma distinção entre ele e o *hip hop* (muito embora o grafite urbano seja um dos seus pilares de sustentação, necessariamente não é sempre que um e outro estão relacionados). A partir do que os próprios grafiteiros entrevistados informaram, ***há muitas formas de grafitar e são vários os tipos de grafite***. Cada um possui procedimentos e objetivações diferenciados. O grafite que me parecia tão evidente, enquanto um objeto a ser pesquisado, na realidade não o era e isso implicou aprofundar a minha pesquisa para além das informações coletadas no trabalho de campo. Nesse sentido, além de saber dos próprios grafiteiros no que consistia a prática do grafite, busquei, através de uma pesquisa bibliográfica e documental, outros dados que me possibilitaram conhecê-lo.

²⁹ Segundo Pierre Bourdieu (1998: p.24), trata-se do conceitual obtido por compilações ecléticas e classificatórias, alheias a toda aplicação, de algumas grandes obras reduzidas à sua dimensão «teórica» ou professoral, destinadas ao ensino.

³⁰ Utilizo a expressão teoria empírica em oposição à categoria teoria teórica aludida por Pierre Bourdieu (1998: p.24).

“Com efeito, as opções técnicas mais «empíricas» são inseparáveis das opções mais «teóricas» de construção do objecto. É em função de uma certa construção do objecto que tal método de amostragem, tal técnica de recolha ou de análise dos dados, etc. se impõe. Mais precisamente, é somente em função de um conjunto de pressuposições teóricas que um dado empírico qualquer pode funcionar como prova ou, como dizem os anglo-saxónicos, como *evidence*. Ora, procede-se freqüentemente como se o que pode ser reivindicado como *evidence* fosse evidente. O que se faz em função de uma *rotina cultural*, a maior parte das vezes imposta e inculcada pela educação (os famosos cursos de «methodology» das universidades americanas). O feiticismo da *evidence* leva à recusa dos trabalhos empíricos que não aceitem como evidente a própria definição de *evidence*: o investigador não concede o estatuto de dados, *data*, senão a uma pequenissima fracção do dado, não, como seria preciso, àquela que é chamada a existência científica pela sua problemática (o que é inteiramente normal), mas àquela que é validada e garantida pela tradição pedagógica em que ele se situa, e só a ela.” (BOURDIEU, Pierre. 1998: p. 24-25) (Grifos do autor)

Segundo os grafiteiros pesquisados *o grafite urbano realmente tem a ver com a cultura hip hop*, mas, sobretudo um determinado tipo de grafite que eles denominam como *social*. Para eles *o grafite urbano* (enquanto uma modalidade distinta do *hip hop*) *transcendeu ao hip hop, tornando-se mais autônomo ao desvincular-se da perspectiva da denúncia e da exclusão*. Na opinião do grupo pesquisado a cultura *hip hop* irrompe completamente imbricada com a denúncia e isto se expressa em todos os seus pilares de sustentação: na dança (*break*), na música (*rap*) e na pintura (*grafite*). Na cultura *hip hop* o desvelamento político e obrigatório das faces oprimidas de grupos ou setores sociais também oprimidos é, ele mesmo, o conteúdo de uma didática da *atitude*³¹. Do ponto de vista dos informantes isto significa a redução do grafite urbano à perspectiva *social*. Acreditam que por uma via de distinção *O grafite urbano pôde expandir-se para além dos limites do hip hop*.

Contudo, se para mim a distinção entre grafite e *hip hop* se revelava enquanto uma descoberta surpreendente na medida em que significava, acima de tudo, o ponto de vista dos meus informantes, do mesmo modo me fazia pensar em todos os automatismos de pensamento que a categoria grafite encerrava. Automatismos estes que faziam dispensar de pensar sobre o grafite a partir de uma

³¹ Cf. Micael Herschmann (2000: p. 287) Palavra indispensável no vocabulário do hip hop. Para fazer parte do grupo é preciso não só ter consciência, mas também atitude. Termo que sintetiza a linha de conduta que o grupo espera de cada um. Do mesmo modo, segundo os informantes desta pesquisa, a atitude identifica e dá sentido ao que eles chamam de grafite social.

outra ótica se não aquela já tão divulgada e reificada por todo tipo de mídia (inclusive a acadêmica), capaz de noticiar e efetivamente criar verdades na forma de objetos tão legítimos quanto intocáveis.

“Não se pode pois, tanto como em outros domínios, confiar nos automatismos de pensamento ou nos automatismos que suprem o pensamento (na *evidentia ex terminis*, a «evidência cega» dos símbolos, que Leibniz opunha à evidência cartesiana) ou ainda nos códigos de boa conduta científica – métodos, protocolos de observação, etc. – que constituem o direito dos campos científicos mais codificados.” (BOURDIEU, Pierre. 1998: p.23) (Grifos do autor)

Com relação ao *hip hop*, para os grafiteiros pesquisados dançar o *break*, ouvir ou fazer o *rap*, e finalmente grafitar, seriam *attitudes* características de uma forma de protestar, encerrando um caráter político da prática em relação ao contexto de denúncia e de exclusão social do movimento, fato este que não dizia respeito ao seu intuito. Dessa forma o *grafite social*, identificado como uma *atitude* e até mais radicalmente como uma tomada de posição política, na visão dos grafiteiros desta pesquisa (que fazem questão de se distinguir dele), seria uma prática comprometida com outros valores, diferentes daquele grafite realizado por eles, ou seja, longe do lugar-comum e mais evidente. Tanto é assim que alguns grafiteiros desta pesquisa sentenciam: ***Grafite social é clichê.***

“O grafiteiro social está muito preocupado em ensinar o grafite social. Pare ele grafitar é trocar o revólver por uma lata de spray. Ele já foi pichador e sempre foi excluído, mas vê no grafite uma possibilidade de protestar e de modificar a sua vida e a maneira como os outros vão olhar para ele. É uma busca pela aceitação eu acho. Mas ficam com aquela rotina de pintar as cenas dos excluídos e escrever as palavras de ordem. Não quero fazer isso, mas respeito o trabalho deles. O grafiteiro social cria uma oficina de grafite e convoca todos os meninos da sua comunidade para ali aprender a ser grafiteiro deixando de ser pichador. A principal motivação passa a ser o seu exemplo. Ele é a prova de que aqueles meninos podem ser melhores do que são. Eu sou meio contra isso. Eu sou a favor da liberdade de ação e do grafite como conceito.” (Det’s em entrevista realizada no dia 26 de maio de 2004)

Além do fato de o *grafite social* expressar uma posição política nas temáticas dos painéis desenhados assim como nas suas inscrições (palavras de ordem, frases de efeito e expressões de impacto), é político também pelas iniciativas que agrega, isto é, grafiteiros sociais se preocupam com a situação de

exclusão social e isso ocorre de forma ideológico/pedagógica, quando da ocasião de declarações públicas aos meios de comunicação e da realização de oficinas dirigidas às populações das localidades economicamente desprivilegiadas, sobretudo aos jovens e crianças dessas áreas, com a intenção de salvá-los do assédio da criminalidade, de protegê-los de uma certa lascívia marginal, de inseri-los no *métier* artístico, de afastá-los da suposta falta de ideologia da pichação, ou de politizá-los quanto ao seu papel de cidadãos conscientes dos direitos dentro de um projeto maior de intervenção social, tudo isso por meios educativos. Há um modo de ser **grafiteiro social** e isso implica aprender a agir como tal. Não obstante freqüentes são as palestras, oficinas e aulas realizadas em escolas e associações de moradores com a finalidade de ensinar o grafite como ato político e como domesticação dos atos de vandalismo e de violência contra o patrimônio público, por iniciativa dos próprios grafiteiros, dos diretores institucionais ou dos representantes de governo.

“Em Belém (PA), por exemplo, a Secretaria Municipal de Educação e os jovens uniram-se para embelezar a cidade. Em 1999, foi lançado o projeto Cores de Belém.

Atualmente, a iniciativa está presente em dez escolas, unindo o governo a grupos que se tornaram grafiteiros. ‘Despertamos nos jovens um novo olhar sobre o patrimônio público e, ao mesmo tempo, damos possibilidade para que eles procurem mais elementos para congregar seu movimento artístico’, afirma a coordenadora da equipe técnica de arte-educação, Celza Chaves.

Como resultado, a prefeitura conseguiu diminuir o índice de depredação patrimonial e legitimar o trabalho artístico dos jovens. ‘Os participantes afastaram-se dos meios da marginalidade e deixaram de cometer atos de vandalismo. Também houve uma melhora na auto-estima desses jovens’.” (Revista Educação de outubro de 2001)³²

Com efeito, o caráter político das práticas do *hip hop* e da **atitude** dos seus integrantes, é um dos principais componentes que estruturam, organizam e explicam o **grafite social**. Há uma certa relação entre o *hip hop* e a educação, entre a consciência política e histórica e o papel da escola. Nesse sentido, *rap*, *break* e grafite devem pedagogicamente ensinar e ser ensinados por meio de um conteúdo utilitário a serviço da melhoria social.

³² Esta é a reprodução de um trecho da coluna Aprendiz da Revista Educação, produzida por estudantes que integram a *Cidade Escola Aprendiz*, coordenada por Gilberto Dimenstein e Fernando Rossetti, com a colaboração de Alexandre Sayad e Natasha Madov.

“Paredes de uma escola pública enfeitada por grafiteiros seriam inimagináveis no tempo em que desenhar nos muros era sinônimo de pichação. Mas hoje a diretora do Colégio Estadual Clóvis Monteiro, Margarida Pereira, se diz muito satisfeita com os resultados da oficina de grafite que funciona dentro da escola, em Higienópolis (Zona da Leopoldina). ‘Constatamos que o gosto por grafitar substituiu o desejo de pichar. E é uma forma de iniciação à arte’, observa. Os resultados têm sido tão bons que até o programa federal Comunidade Solidária resolveu apoiar o projeto.” (Israel Tabak, *A arte de protestar nos muros*. Cidade, Jornal do Brasil, 08 de julho de 2001)

Em reportagem para a **Revista Caros Amigos** abordando um evento realizado na quadra de uma escola estadual em Sapopemba, o 5º Rap em Festa, Spency Pimentel revela a face pedagógica e social do *hip hop*.

“É dessa maneira que a conscientização do hip hop acontece. A arte e as possibilidades são uma espécie de doce, ganho quando certas lições são aprendidas. No rap, por exemplo, ganha prestígio quem tem a poesia mais elaborada. Como para fazer uma boa letra de rap é preciso estudar história, compreender a situação de nossa realidade e, mais importante, inventar maneiras de expressar tudo isso com as palavras, o processo de educação não acontece mais como uma obrigação vazia, passa a ter sentido.

Mesmo que daqui a dez, quinze anos a dura realidade da periferia afunde seus pequenos sonhos de fazer sucesso com um grupo de rap, grafite ou break, esses milhares de garotos com certeza terão aprendido a olhar a realidade de forma crítica, a exigir seus direitos, a trabalhar em grupo, e isso não é pouco.” (PIMENTEL, Spency (s/d). *A festa do rap em Sapopemba*. In: Caros Amigos Especial, SP, n.º 3, p.12-15)

Em especial, reportagens de jornais e revistas delineiam o *hip hop* (esclarecendo sempre que ao enunciar *hip hop* fala-se em *rap*, *break* e grafite) de maneira a identificá-lo como iniciativa, ou melhor, como **atitude** de envolvimento político com as questões sociais através da arte³³.

Os depoimentos dos informantes da pesquisa fazem crer que é necessário ler relativamente o grafite já que, ***dependendo dos interesses e motivações, ele pode ser expresso e efetivamente realizado atendendo a muitos objetivos: ele pode ser social, conceitual, comercial ou de ação***, por exemplo. Nesse sentido, o grafite urbano pode seguir linhagens cujos braços apontam para variadas direções e estas por sua vez podem originar cruzamentos variados. Percebe-se, então, no grafite urbano uma relativa adesão a diferentes tipos e usos.

³³ Não pretendo nesta tese enveredar pelo *polysemos* da categoria arte. Aqui ela será utilizada exclusivamente enquanto a capacidade criadora do artista de expressar ou transmitir sensações de estados de espírito de caráter estético.

O *grafite social* se justifica por meio das suas *atitudes*, ou seja, o trabalho do ex-pichador convertido em grafiteiro (social) de transformar os pichadores em pessoas mais conscientes a partir do exemplo próprio e do projeto de intervenção social mediante as denúncias que suas pinturas e inscrições expõem. O *grafite social* exclui a pichação do seu repertório de práticas em nome do engajamento político e da busca por aceitação e legitimação social.

Por outro lado o *grafite conceitual* não se pretende tão transformador do ponto de vista político, mas, parece-me igualmente transformador do ponto de vista da arte, afinal, investir em novos conceitos tem a ver com um determinado movimento da dinâmica artística. Curioso perceber que enquanto o *grafite social* recusa a pichação, o *grafite conceitual* engloba-o enquanto uma possibilidade de intervenção artística, mesmo que demarcados os limites e as diferenças estilísticas do grafite em relação à pichação.

Quanto ao *grafite comercial*, este não obtém segredos nem suscita elaboradas interpretações. Sua lógica é capital e financeira. O *grafite comercial* é uma forma de ganhar dinheiro e o que seus painéis revelam é nada mais do que aquilo que um patrão paga e exige que seja executado pelos grafiteiros. O *grafite comercial* é trabalho remunerado.

O que se passaria com o *grafite de ação*? Segundo os informantes da pesquisa, este se caracterizaria pela *manutenção de um certo comportamento irresponsável ligado ao vandalismo diante da cidade* e do próprio *ethos* do *grafiteiro de verdade*.

Se fosse o caso de definir os limites entre uma e outra modalidade do grafite urbano, ou seja, entre o *grafite social*, o *grafite conceitual*, o *grafite comercial* e o *grafite de ação*, diria que no primeiro caso os desenhos e inscrições têm compromisso político com uma dada realidade concreta e que por isso mesmo deve ser mais que revelada, deve ser denunciada. No segundo caso, com relação ao *grafite conceitual*, este se compromete com uma dimensão fantástica, surreal, que diferente de uma narrativa denunciadora, deve ser a exposição artística do processo de criação. O *grafite comercial* é eminentemente movido a dinheiro e por isso é trabalho com uma perspectiva de carreira.

Seguindo por esta linha, analisar o *grafite de ação* implica notar que nele o grafiteiro não se compromete nem com a denúncia política, nem com a preocupação estética ou artística. O que ele faz na realidade é alimentar o seu

ímpeto de apropriar-se dos territórios público e particular, tomando de assalto todo e qualquer espaço mostrando, se não a sua despreocupação com a aceitação da sua intervenção, pelo menos a sua capacidade de surpreender e fazer conhecer o nível de fragilidade dos equipamentos públicos de vigia e manutenção da ordem. Nesse sentido a pichação é muito bem vinda tanto aos interesses quanto à identificação do **grafiteiro de verdade**.

Em depoimento para esta pesquisa Broz observou que nas suas palestras em escolas públicas toma todo o cuidado para não expressar nenhum juízo de valor hierárquico quanto à prática da pichação. Para ele que não incorporou o estatuto pedagógico do **grafite social**, mas ainda assim voluntariamente palestra aos meninos do ensino básico, o mais importante é a iniciativa criadora e a vontade de explorar os espaços públicos da metrópole por meio de uma **intervenção** pessoal e **conceitual**, seja ela a pichação ou o grafite.

“Não vou lá para dizer aos malucos que o piche é ruim ou que o grafite é legal. Vou lá para falar sobre a arte de rua e sobre a importância de expressar-se através da tomada dos espaços públicos. Falo também dos perigos e dos cuidados que se deve ter. Questões das técnicas são abordadas e vídeos e álbuns de fotografias sobre grafite são mostrados; coisa que eles gostam muito. Não vou lá pra dizer o que é bom ou ruim; cada um se expressa como quiser, com o material que quiser, com as idéias que tiver. O mais importante é investir num conceito.”
(Broz, em entrevista realizada em 07 de abril de 2004)

Um ponto interessante da concepção de Broz quanto ao **ser grafiteiro de verdade**, colocando em suspense a conotação de denúncia política da prática, traduzida por **atitude**, ou de uma concepção artística caracterizada pelo **conceito**, diz respeito à **ação** ligada ao fato de que sempre deve haver um germe do **vandalismo** que legitime a atuação.

“Ser grafiteiro de verdade? Ser grafiteiro eu estou na verdade descobrindo ainda o que é. Na verdade eu estou descobrindo. A parada foi muito inesperada na minha vida. Eu fazia tudo muito por acaso. Até hoje ainda tem vários malucos que eu respeito, que são os verdadeiros grafiteiros pra mim. Acho que o primeiro passo foi dado... agora me sinto mais grafiteiro... um pouco por ter feito a ação no metrô... por ter pintado o metrô. Foi uma atitude nada artística e totalmente grafiteiro. Porque o grafite é isso também, é o lance do cara querer o vandalismo.”

Em especial, no item a seguir, elaborarei um pouco mais e de forma mais detalhada as considerações acerca da distinção entre o grafite e a pichação. Para tanto, procuro explorar os discursos, as teorias e as práticas, buscando relacioná-los de modo a construir uma interpretação à luz de diferentes referências. Pretendo mostrar, acima de tudo, não só as diferenças, mas também, as aproximações.

2.2

O grafite e a pichação: discursos, teorias e práticas

A pesquisa empírica associada à pesquisa documental e bibliográfica revelou que é muito comum que aqui no Brasil os meios de comunicação venham a promover a distinção entre o grafite e a pichação, sempre de maneira a conduzir a opinião pública de que de um lado estaria a versão positiva do ato e de outro a sua face negativa.

Conquanto, se pensarmos em termos do estilo tipográfico, realmente pode-se perceber diferenças entre as duas práticas, assim como nas figuras 1 e 2. Enquanto na pichação os traços são muito rápidos, no grafite a elaboração é mais característica.

Os grafiteiros entrevistados fazem questão de marcar que *há diferenças entre o grafite e a pichação*, mas que essas diferenças são, acima de tudo, em virtude da estilística de cada uma das práticas. Tratam-nas como legítimas e dizem que cada uma possui um interesse distinto. Reconhecem que o grafite é mais complexo que a pichação porque no primeiro caso há muitas possibilidades de realização, enquanto que a pichação é mais uniforme e repetitiva.

Segundo Det's, a imprensa, os meio de comunicação em geral utilizam o grafite para criar uma rivalidade entre pichadores e grafiteiros, por meio de reportagens altamente elaboradas no sentido da construção de uma opinião pública dividida e dualizada.

“De modo geral os meios de comunicação só falam em grafite quando querem falar mal da pichação. O grafite, quase sempre, é usado para criar uma rixa com a pichação. E isso é muito ruim porque são duas coisas diferentes e as pessoas acabam tomando partido de um subjugando o outro. Necessariamente uma coisa não tem a ver com a outra. O que os pichadores fazem não é o que nós fazemos, mas não tem nada de melhor ou pior tanto lá quanto cá.” (Det's em entrevista realizada no dia 26 de maio de 2004)

Especial atenção deve ser dedicada a este ponto um tanto quanto confuso: o grafite distingue-se da pichação. Entretanto, o piche (o elemento concreto da pichação) é um tipo de escrita que se configura enquanto uma modalidade do grafite urbano *de ação*. Desse modo o grafite é mais amplo e engloba a pichação, porém, respeitando os seus limites, seus interesses e motivações. Por um lado há uma distinção entre a pichação e o grafite enquanto duas práticas. Por outro, encontram-se em relação visto que um (a pichação) se circunscribe no outro (o grafite).



(Fig. 1) Muro grafitado na Rua Fonte da Saudade – Lagoa-RJ (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Grafite”



(Fig. 2) Piche em muro da Rua Fonte da Saudade – Lagoa-RJ (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Pichação”

“Veja bem, o grafite é uma coisa e a pichação é outra. Mas não há como negar que o piche também é grafite. Se nós fôssemos enquadrar as coisas cada uma em seu lugar, com certeza o piche é uma espécie de grafite que intervém, um grafite que age e que incomoda. O que separa uma coisa da outra é muito sutil para uns, mas para nós é muito claro: eu sei que o que eu faço é grafite e não piche. Mas qualquer um pode dizer que o que eu faço é piche... Provavelmente um pichador também sabe a diferença. Mas se formos pensar friamente, os dois podem ser classificados como grafite, porque, afinal, todo grafiteiro precisa ter no seu currículo uma ação de vandalismo. Isso tem que correr na veia do grafiteiro.” (Twig em entrevista realizada no dia 1º de maio de 2004)

Uma vez tendo sido a pesquisa empírica realizada com grafiteiros e não com pichadores, a maneira encontrada para revelar as suas diferenças, nem que fosse em linhas gerais, foi tomar os discursos proferidos pelos grafiteiros em relação à pichação e os artigos científicos e jornalísticos, livros e demais publicações acadêmicas sobre o assunto. Auxiliado pelo recurso imagético, pelo levantamento bibliográfico e documental, e pelas informações dos entrevistados, busquei constituir uma base onde fosse possível uma leitura mais relativa tanto do grafite quanto da pichação, compreendendo os limites e as variações das/entre as duas práticas.

De certa forma a produção intelectual acadêmica tem caminhado na mesma direção em que é produzido o discurso jornalístico. Isso implica perguntarmo-nos o quanto há de influência mútua a orientar a produção de ambos os campos, investindo muitas vezes (como aqui no caso do grafite e da pichação) numa hierárquica dualidade didática. No discurso uníssono e legitimado, tanto para jornalistas quanto para intelectuais, é como se o grafite representasse a domesticação dos atos de selvageria e vandalismo expressos pela agressividade enfática da pichação. Os grafiteiros aqui pesquisados insistem que não há diferenças hierárquicas, porém afirmam que os **grafiteiros sociais**, em geral, vêm diferenças desse tipo.

“Apesar do grafite também ser ilegal, apesar de também ser uma atividade marginal, quando está em relação à pichação ele fica sempre mais bem visto. Mas isso também só acontece se o grafite for comparado a uma pichação bem grotesca, aquela que realmente suja tudo. Em geral o grafite usado para fins de comparação são os clássicos grafites urbanos, bem desenhados, bem executados, bem produzidos... Se for meramente por uma questão de gosto, nem se compara e é claro que a pichação sempre vai sair perdendo.” (Fel em entrevista realizada no dia 22 de maio de 2004)

Nota-se que muitas vezes as duas expressões convivem lado a lado e os limites entre uma e outra prática ficam menos nítidos, conforme pode ser observado na figura 3. O *personagem* desenhado no canto direito da foto e a inscrição “sopa”, seriam elementos vinculados ao grafite. As inscrições em preto, como por exemplo “jovem” e as demais quase ininteligíveis pertencem a uma escrita tipicamente ligada à pichação.



(Fig. 3) Piche e grafite no Viaduto da Praça Prof. Arnaldo de Moraes – Lagoa-RJ (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo Pessoal)
“grapicho”

Nos termos dos informantes, muitas vezes um projeto de grafite quando é encaminhado a algum órgão público com o intuito de conseguir autorização e também financiamento, deve em primeiro lugar “limpar” a idéia de que o que eles pretendem fazer é a “sujeira” tão associada às pichações.

“Temos que fazer um esforço e tomar o cuidado de ensinar às pessoas leigas mas responsáveis pelos órgãos públicos e pelas empresas particulares, que o que desejamos fazer não é sujar a imagem da cidade. O grafite é bonito e bom de ser visto. É menos agressivo aos olhos e de certa forma até combina com a beleza da cidade. Mas o fato é que estamos sempre tendo que pagar uma conta cara para termos que nos diferenciar da pichação. Mas aí há outro problema: muita gente boa do grafite social utiliza o discurso da educação para ganhar credibilidade e crédito. Ficamos num nó porque às vezes, e quase sempre, não temos nenhum objetivo didático com o nosso grafite, apesar de sabermos que ele até pode passar alguma coisa. Nesse ponto saem na frente aqueles projetos de caráter social.”
(Dog em entrevista realizada no dia 15 de abril de 2004)

Arregimentados a partir do discurso distintivo entre o grafite e a pichação, não são poucos os projetos sociais com financiamento dos governos locais que autorizam e dão legalidade à prática do grafite com o intuito de que jovens pichadores tenham uma consciência estética e política mais apropriada à vida coletiva nas cidades e metrópoles reeducando-os para o convívio social.

A distinção entre o grafiteiro e o pichador encontra espaço na imprensa jornalística e também é relativamente comum nos artigos e textos acadêmicos quase sempre numa perspectiva dualística entre as práticas de modo a imputar ao piche uma imagem negativa e ao grafite o seu oposto, sem que precedentes sejam abertos no sentido de levar em conta o que existe nas proximidades das práticas.

“Não estou dizendo que quem falou dualisticamente estava errado. Também não estou afirmando que as chamadas ‘polaridades espoliativas’ não existem no caso do Brasil. Não é esse o meu ponto. É claro que esse dualismo é importante e todos os que o trabalharam chamaram atenção para aspectos da sociologia no Brasil. Apenas digo que *muitas dessas relações duais devem ser matizadas porque muitas vezes conduzem a uma reificação da perspectiva no plano da realidade concreta.*” (DaMATTA, Roberto. 1997: p. 100) (Grifos meus)

Micael Herschmann (2000: 197) faz uma série de importantes observações acerca do comportamento dos jovens do *hip hop* e da sua popularização ao saírem da periferia para disputar os espaços da Zona Sul com os *playboys*, “mauricinhos” e “patricinhas”. Trata ainda da hegemonia do *rap* no *hip hop* e da fragilidade dos seus outros elementos suportes de sustentação, em especial do grafite que, segundo ele, no Brasil ainda não se desenvolveu propriamente. Os exemplos de artigos e livros divulgando a diferença hierárquica entre os pichadores e os grafiteiros são vastos. Não é sem motivo que haja um discurso tão bem montado tanto na sociedade em geral quanto no mundo acadêmico, discurso esse que parece emitir títulos de posse aos seus proferidores no sentido de que aquele passa a ser um território cercado, estando seu objeto aprisionado nas grades de uma teoria legítima onde qualquer invasão não se torna bem vinda. No imaginário coletivo urbano o grafite é uma ferramenta de denúncia da exclusão social e a pichação obra de vândalos que não têm o que fazer. Poucas são as tentativas evidentes de relativização. Os fragmentos a seguir ilustram dois tipos de discursos.

“Pichar, ato muitas vezes confundido com grafitar, é um crime previsto na Lei Ambiental, com penas de multa e de detenção de três meses a um ano. O grafite se for feito em local liberado pelo proprietário do imóvel, não é considerado crime e, em algumas cidades, como Barueri, na Grande São Paulo, é utilizado para limpar a sujeira visual das ruas. Lá acontece o Projeto Tá Limpo, que contrata ex-pichadores para grafitar prédios públicos em troca de ingressos para shows de rap e da participação em oficinas dedicadas à arte.” (ROCHA, Janaina, DOMENICH, Mirella & CASSEANO, Patrícia. 2001: p.103)

“É verdade que a ação dos pichadores desagrade e é condenada pela maioria das pessoas que vivem em São Paulo. Mas grandes artistas do último século usaram a arte para reverter conceitos estabelecidos e provocar mudanças de comportamento. Para isso, precisaram incomodar o *establishment*. Toda arte que se preze tem de incomodar, causar no espectador algum tipo de reação à qual ele não está acostumado. A pichação é um bom exemplo de como cumprir este papel.” (WAINER, João. 2005: p.98)

O discurso hegemônico reduz a pichação a um ato criminoso e esvaziado ideologicamente do ponto de vista da evidência cega. Propaga a idéia de que para solucionar o problema dever-se-ia investir na reeducação dos pichadores, transformando o seu suposto ímpeto destruidor de rabiscar as paredes, monumentos e prédios públicos da cidade, elevando a porcária criminosa ao *status*³⁴ de arte com a chancela oficial da legalidade.

“Eu já fui pichador. Acho que todo grafiteiro já foi um dia. No meu caso comecei a grafitar pichando nos meus cadernos na época da escola. Fiquei tentado a pichar na rua e fiz isso por pouco tempo. Mas não por achar que era feio ou que era errado. É que as cores do grafite me seduziram. O grafite era muito mais elaborado e eu podia explorar mais a minha habilidade. O piche é uma fase. Você não conhecerá nenhum pichador com mais de 20 anos de idade... tem a ver com a adolescência e com uma certa falta de responsabilidade. Já o grafite agrega um pessoal muito jovem e também uma galera mais velha.” (Zat em entrevista realizada no dia 13 de julho de 2004)

³⁴ Situação, estado ou condição de alguém ou algo perante a opinião das pessoas ou em função do grupo ou categoria em que é classificado, e que pode lhe conferir direitos, privilégios, obrigações, limitações, etc.

A matéria **Grafite Legal do Caderno D do jornal O Dia** de 12 de agosto de 1999 apresentou o quadro a seguir³⁵:

PICHADOR	GRAFITEIRO
<ul style="list-style-type: none"> • É alienado • Mistura funk, axé e pagode • Adora Carla Perez e Tiazinha • Curte a dança da bundinha • Usa colorjet monocromático • Arrasta (picha) • Fala de frente para trás na chamada “língua do pixe” • Idolatra Vinga, pichador do relógio da Central 	<ul style="list-style-type: none"> • Tem ideologia • Só ouve hip hop autêntico • Damas do rap são as musas • Só dança break • Usa colorjet multicolorido • Ataca (grafita) • Pontua frases com gírias “Tá ligado” e “Tipo assim” • Idolatra os grafiteiros paulistas Gêmeos e Bola 8

(Quadro 1) Fonte: Jornal O Dia, Caderno D, 12/08/1999.

Se a pichação suja, o grafite limpa. Se um pressupõe alienação, o outro se legitima ideologicamente e passa a ganhar um *status* diferenciado. Não raras são as tentativas de ensinar a diferença entre grafite e pichação e isso fica bem claro nos recorrentes quadros de caracterização divulgados principalmente pelos meios de comunicação de massa.

O jornal **Folha de São Paulo** do dia 28 de março de 2004 mostra outro quadro mais relativizado do que aquele apresentado pelo jornal **O Dia**, porém ainda contrastivo entre as duas práticas, denominado **Saiba a diferença entre uma prática e outra**.

PICHAÇÃO	GRAFITE
<ul style="list-style-type: none"> • Pouca cor • É considerado vandalismo • Privilegia a tipografia • Funciona como carimbo: é feito sempre da mesma maneira para criar identidade 	<ul style="list-style-type: none"> • Muitas cores • Pode tanto ser considerado arte como vandalismo • Privilegia a imagem • São variações do mesmo estilo

(Quadro 2) Fonte: Jornal Folha de São Paulo, Cotidiano, 28/03/2004.

³⁵ Nota-se a distinção didática e pedagógica (porque tem a intenção de ensinar e criar na opinião pública uma forma de pensar) entre pichadores e grafiteiros.

De forma relativa, a partir do depoimento do grafiteiro nova-iorquino Daze, por ocasião de uma palestra sobre grafite realizada na PUC-Rio em 08 de novembro de 2004, nos Estados Unidos (Nova York), a pichação seria como o estágio inicial daquilo que mais tarde poderia se transformar em grafite. Um pichador, enquanto pichador, ensaia seus *tags* na pichação e com o tempo, vai aperfeiçoando-se até atingir o estágio de grafiteiro. No Brasil, pichação e grafite representam duas práticas distintas, com códigos e maneiras próprias e o traslado de uma para a outra necessariamente não precisa ocorrer. Contudo é muito comum que grafiteiros tenham sido pichadores, mas isso não significa que todo pichador chegará a se incorporar ao grafite. Quanto aos informantes desta pesquisa, foram *pichadores de caderno*³⁶ em determinado período da escolarização básica e já gostavam de desenhar quando entraram para a faculdade.

Na sua dissertação de mestrado em História e Teoria da Arte, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, intitulada **Vitrines de concreto na cidade: juventude e grafite em São Gonçalo**, Marcelo da Silva Araújo dedica atenção ao tema da conversão pichador-grafiteiro, num primeiro momento elaborando um conceito para a pichação.

“A pichação, enquanto prática de inscrição gráfica de grande visibilidade no âmbito público, onde o maior número de pessoas possa ver, apresenta-se como uma forma de comunicação hermética constituída pelas ‘galeras’. Corporifica uma linguagem visual rebelde e avessa às práticas de conservação do patrimônio público e privado, sendo rotulada como prática de vandalismo.” (ARAUJO, Marcelo da Silva. 2003: p.64-65) (Grifos do autor)

Num segundo movimento, a partir da fala de um dos seus informantes, Marcelo Araújo busca as relações entre piche e grafite. O informante em questão é a diretora de uma escola estadual de São Gonçalo que diz: “Os nossos alunos começaram a [se] exprimir através de desenhos em carteiras, em mesas, em paredes, em portas, dentro da escola”.

“Observando as duas manifestações diferentes que surgem nesta última fala, emitida pela professora entrevistada, já se anuncia a mudança do desenho (figurativo, colorido e em suportes simples como papel ou de visibilidade restrita a pequenos grupos como carteiras e mesas escolares) para a pichação. A redução ao desenho simples (sem preenchimento) e à linha começa a tomar um caráter de transgressão anônima e um estágio anterior, na quase totalidade dos depoimentos, da prática do grafite.” (ARAUJO, Marcelo da Silva. 2003: p.67)

³⁶ A questão do pichador de caderno será mais trabalhada no capítulo 3.

Enquanto o piche estaria proscrito nas relações estabelecidas entre os jovens e a metrópole a partir do discurso da opinião pública, a prática do grafite poderia significar uma forma de sujeição social. É por isso mesmo que para chegar ao *status* de prática legalizada o grafite necessita de uma chancela oficial, submetendo-se às normas e a concessão das instituições públicas como é percebido pelas matérias jornalísticas a seguir.

“Pintar grafite não é mais sujeira no Rio. A vertente visual da cultura hip hop, que há 20 anos tem status de arte moderna em Nova York e há mais de 10 colore as paredes cinzentas de São Paulo, sai de vez da ilegalidade e ganha espaço nos muros cariocas. Grafiteiro do momento na cidade, Fábio Ema, 20 anos, comemora: ‘O pessoal já sabe a diferença entre grafite artístico e pichação’.” (Simone Ruiz, *Grafite legal*. Caderno D, Jornal O Dia, 12 de agosto de 1999)

“Se depender da Fundação Parques e Jardins, o grafite vai sair das sombras e se integrar à paisagem carioca, como já acontece em São Gonçalo. Tudo começou quando a equipe Scrawl, formada por Jairo Torres Gomes e Alexandre Catatau, grafiteiros de Bangu, procurou o órgão e pediu autorização para pintar o paredão ao lado de uma pista de skate, no Méier. ‘A gente queria fazer uma coisa responsável, pintar com tranquilidade, sem problemas com a polícia ou a guarda municipal’, diz Jairo. Para a surpresa da dupla, o presidente da fundação, Vincente Cantini, se encantou com a complexidade dos desenhos dos dois, que misturam figuras do universo infantil com uma usina nuclear. ‘Grafite para mim é arte. Vamos procurar parcerias para viabilizar a execução das obras’, afirma Cantini.

Jairo, ex-pichador, e Catatau desenham juntos há dois anos. Saem para grafitar em suas folgas semanais: Jairo é mensageiro em uma empresa farmacêutica e o catarinense Catatau é funcionário de um supermercado. Ele descobriu o grafite em 1998, quando veio para o Rio. Chegou a ser expulso da casa dos tios, onde morava, condenado como vândalo por causa dos desenhos. Teve de voltar para Florianópolis, mas logo deu um jeito de escapular para o Rio. De carteira vazia. Durante um tempo, dormiu na rua. ‘Descobri que posso expressar meus sentimentos nas paredes. Isso não deveria ser considerado crime. É arte’, reclama.

A Fundação Parques e Jardins concorda. Está examinando o projeto Grafitando Informação, que tem como objetivo estimular a iniciação dos pichadores no mundo do grafite, por meio de oficinas e exposições. ‘Quando a molecada entra em contato com o grafite, perde o interesse pela pichação. Imagina só a economia que isso pode representar para o poder público’, afirma Fernando Xhokal, produtor cultural, integrante da Banda Três Preto e idealizador do projeto. ‘Estamos querendo dar espaço para que os grafiteiros mostrem a cara e saiam da marginalidade’, afirma Cantini.” (Lívia de Almeida, *A arte de colorir as ruas – ex-pichadores descobrem as possibilidades de criar beleza com tinta spray*. Reportagem de Capa, Veja Rio, fevereiro/março de 2000)

Muitas reportagens e estudos acadêmicos generalistas insistem na essencialização do grafite e do *hip hop* de forma totalizada, englobadora e agenciada, colando-os às questões sociais e políticas sob o aspecto da denúncia, o

que implica deixar de lado uma série de possibilidades interessantes e surpreendentes. É possível dizer, em virtude dos estudos realizados nesta pesquisa, que a supremacia ou quase obrigatoriedade em tratar o tema do grafite por uma perspectiva de prática social engajada venha do fato de que em geral toma-se como ponto de partida ou ponto de vista a realidade dos subúrbios, das periferias, das favelas ou das áreas marginalizadas dos centros urbanos, espaços estes quase sempre identificados, conhecidos e noticiados (à distância muitas vezes) por apresentarem altos índices de criminalidade, falta de escolarização, incidência do tráfico de drogas, pobreza, precariedade e abandono. Não é sem finalidade ideológica que este discurso é produzido a partir da escolha de um espaço tão periférico na dinâmica hierárquica da sociedade brasileira, notadamente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

“Nas cidades brasileiras, a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia, dentro e fora. Para verificar isso basta conferir a expressão brasileira ‘centro da cidade’, e também a conotação altamente negativa do espaço *sub-urbano* – suburbano...” (DaMATTA, Roberto. 1997: p. 32) (Grifos do autor)

Segundo Roberto DaMatta o espaço visto e sentido é aquele em que nele se esteja situado. Reconhecer um espaço sem nele estar situado e tentar de longe perceber as modalidades de ordenação que o delimitam seria como cair em uma armadilha reificadora do preconceito e da generalização.

“...sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido. Aliás, nesses sistemas, pode-se dizer que o espaço não existe como uma dimensão social independente e individualizada, estando sempre misturado, interligado ou ‘embebido’ – como diria Karl Polanyi – em outros valores que servem para a orientação geral.” (DaMATTA, Roberto. 1997: p. 30) (Grifos do autor)

Uma frase ilustrativa da reportagem de Spency Pimentel demonstra um pouco do caráter social e universalista dos estudos e abordagens: “Periferia é periferia em qualquer lugar”. São muitos os exemplos dessa maneira de tornar conhecido o *hip hop* e suas práticas sociais divulgando-o enquanto uma cultura do espaço suburbano, que se desloca para os grandes centros urbanos levando

consigo a força e o poder da crítica de forma satírica e enfática, investindo na sua gênese panfletária.

No livro **Hip Hop – a periferia grita**³⁷, das autoras Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, ainda antes do texto por elas escrito, na área denominada orelha do livro, Bia Abramo declara:

“O hip hop é um fenômeno sócio-cultural dos mais importantes surgidos nas últimas décadas. Ora classificado como um movimento social, ora como uma cultura de rua, o fato é que o hip hop hoje mobiliza milhares de jovens das periferias das grandes cidades brasileiras. Suas formas de expressão – a batida do rap, os movimentos do break e as cores do grafite – são apenas signos visíveis de uma enorme discussão que ferve entre esses filhos das várias e imensas desigualdades da sociedade brasileira a respeito da identidade racial, da possibilidade de inserção social, de alternativas à violência e à marginalidade. Em menos palavras, o hip hop é a resposta política e cultural da juventude excluída.”

Uma observação interessante quanto à produção acadêmica e jornalística dirigida ao *hip hop*, ou até mesmo especificamente no que se refere à interpretação e divulgação do grafite, recai sobre os títulos dos livros, teses, artigos e reportagens. São quase em sua maioria compostos por palavras de efeito, palavras de ordem, como se esses textos estivessem realmente tomados, eles próprios, pelas causas sociais e propagando a universalização dos conceitos e das categorias no sentido panfletário e engajado.

Na produção legitimada e reconhecida, tanto da academia quanto dos meios de comunicação, a ênfase é sempre política e social. Percebo uma disseminação da mídia da denúncia por um lado, e dos discursos de denúncias douradas por outro, fatores estes determinantes de uma concepção reificada tanto do grafite quanto do *hip hop*. Trata-se de uma verdadeira produção de falas de convencimento de que grafite, *rap* e *break*, enfim, do fato de que o *hip hop* deve ser político e engajado, instrumento cultural do protesto da exclusão social. Destaco alguns exemplos de títulos de livros: **“O funk e o hip hop invadem a cena”**, **“Vida de barro duro – cultura popular juvenil e grafite”**, **“Galeras cariocas – territórios de conflitos e encontros culturais”**, **“Hip Hop – a periferia grita”**, **“Abalando os anos 90 – funk e hip hop – globalização, violência e estilo social”**.

³⁷ As autoras resolveram em fevereiro de 1999 escrever este livro-reportagem que resulta do trabalho de conclusão do curso de jornalismo da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, em São Paulo.

Reportagens e artigos de jornais e revistas apresentam as mesmas características: **“A cor invade os muros”, “Um dia na faixa de Gaza”, “Rap ganha força política nas favelas”, “Hip Hop – a revolução silenciosa que mobiliza as favelas”, “Somos a maioria e não temos nada”, “Subversão colorida”, “Hip Hop sai do gueto”, “Histórias da rua”, “O canto à beira do precipício”, “Nos subterrâneos da noite carioca”, “Periferia consciente – o hip hop e a sociedade brasileira”, “Velha escola e nova escola em ação”, “Aliados do gueto”, “A arte de protestar nos muros”, “Belezura Subversiva – grafite toma de assalto a paisagem da cidade de SP, ganha status de arte e seduz jovens”, “Gueto sob holofotes”, “Bonde da periferia”,** entre tantos.

Mas a questão parece muito mais complexa se atentarmos para o fato de que não só os discursos acadêmico e jornalístico investem na distinção entre pichadores e grafiteiros de maneira hierárquica, mas também os próprios grafiteiros sociais fazem questão de demarcar a sua diferença em relação aos pichadores.

“A questão é que os caras do grafite social querem marcar a diferença do seu trabalho se colocando acima dos pichadores. Para eles a pichação é coisa de bandido e eles como são vistos pela sociedades como marginais, já que moram em favelas e lugares de baixa-renda, muito ligados ao tráfico, necessitam ressaltar ainda mais a diferença. A maneira que encontram é transformar pichador em grafiteiro. Mas tem que ser grafiteiro que mais tarde possa transformar outros pichadores em grafiteiros. Isso eles conseguem porque há o apoio institucional muitas vezes e porque vira um trabalho social de educação.” (Zat em entrevista realizada no dia 13 de julho de 2004)

Essa distintiva fala estratégica estaria relacionada à própria necessidade de tais grafiteiros sociais em ter e ver a sua atividade reconhecida e legitimada pela opinião pública, o que implicaria em última análise num discurso e numa atitude de luta contra a marginalidade em que se encontram e que suas **produções** revelam de forma temática. A prosseguir numa análise interpretativa sobre a **atitude** do “grafiteiro/social/suburbano”, este ao justificar a sua prática revela todo um etnocentrismo às avessas: “Procuro pintar em bairros tristes. A Zona Sul tem beleza natural, não precisa de cor”, diz Fábio Ema, grafiteiro morador do município de São Gonçalo.

José Manuel Valenzuela Arce (1999) é bastante abrangente no que tange ao uso da categoria grafite. Faz uma relação entre os grafites e alguns dos seus antecedentes cujas características incidem no fato de serem práticas que também utilizavam e ainda utilizam as paredes como suporte para reivindicações sociais. Uma questão muito interessante aqui diz respeito ao fato do grafite ser tomado por todas as formas de riscar as paredes (Fig. 4), o que relativiza alguns hábitos de pensamento tão comuns no discurso acadêmico e jornalístico, por descolar o termo grafite dos seus agentes excluídos eminentemente como é feito. A expressão grafiteiro possui uma composição transclassista, na qual têm participação todos os gêneros, de todas as classes e setores sociais. O grafite relaciona-se a jovens de diferentes idades, inclusive crianças que ensaiam seus primeiros rabiscos nas paredes.

Embora Valenzuela Arce pareça relativizar o significado do termo grafiteiro fazendo ver que o estereótipo de “suburbano/excluído” é uma espécie de reificação do senso comum, seja ele douto ou não, ao tecer uma genealogia entre o grafite e outras práticas murais muito associadas aos movimentos jovens de reivindicação, acaba por cair numa armadilha interpretativa, chegando ao mesmo ponto da intervenção política e social. Os antecedentes do grafite estão relacionados ao uso das paredes com vistas à reivindicação social. Como um primeiro exemplo teríamos as organizações políticas e comunitárias utilizando-se das paredes para a transmissão do seu protesto reivindicatório. Posteriormente, durante o segundo pós-guerra e o forte crescimento populacional da juventude, que se redimensionou como conceito e como realidade, reclamando novos espaços e questionando diversas formas plásticas de vida, os grafites adquiriram novas expressões. A tomar como exemplo a identificação que Valenzuela Arce faz com o *cholismo*³⁸, o autor investe na hipótese de que o *cholo* tenha incrementado o grafite tornando-o um importante recurso de identidade. Isso teria se dado em

³⁸ Cf. José Manuel Valenzuela Arce (1999: p. 122) Os murais que são realizados nas cidades fronteiriças entre o México e os Estados Unidos, assim como em algumas outras áreas não fronteiriças onde se desenvolveu o cholismo, situam-se em uma linha que se origina da influência que o muralismo mexicano exerceu sobre diversos artistas chicanos que desenvolveram uma grande quantidade de murais durante O Movimento. O muralismo chicano recuperou símbolos fundamentais da definição simbólica do mexicano e erigiu-os em elementos de identificação cultural e resistência sóciopolítica. Foi essa experiência exaltada que foi incorporada nos bairros mexicanos e chicanos onde se desenvolveu o cholismo.

virtude do *cholo* possuir escritas semelhantes ao grafite em sua tipografia e na maneira como são realizados. Trata-se dos *placazzos*³⁹.



(Fig. 4) Rabiscos em Bangkok (Tailândia)
Foto de Mônica Gonçalves – 2002 (Acervo pessoal)
“Riscar as paredes”

Cholos e *placazzos* estão intimamente ligados a uma dada realidade de um grupo específico de jovens das zonas populares que lutam pela demarcação dos limites de identificação com membros do mesmo bairro e diferenciação daqueles pertencentes a outros bairros, ou ainda, daqueles não inscritos na cultura do *cholo*. Percebe-se uma dinâmica idêntica ao que se passa com o *grafite social* e os outros grafites. *Cholos* e *placazzos* agregam em si dois lados de uma mesma luta sendo que de um modo esta luta se dá no interior da cultura, de *cholo* para *cholo*, ou de bairro para bairro, e de outro se projeta para fora da cultura, isto é, do *cholo* para outras culturas. Parece-me que a questão do germe político-social do grafite, assim como é tomado e apropriado em nossos discursos, tem a ver com um certo *habitus* militante que se desenvolve no *ethos* dos excluídos, dos carentes e dos injustiçados.

³⁹ Cf. José Manuel Valenzuela Arce (1999: p. 156) É o tipo de grafite que os *cholos* realizam e que se caracteriza pela angularidade das letras. Geralmente o *placazzo* do *cholo* faz menção ao nome do bairro, ao apelido dos membros do mesmo, ao número treze, que expressa ambivalência, mas também à identidade mexicana e à vida deficiente destes jovens – pela décima terceira letra do abecedário, que é a letra M, de México e de Mariguana. Os *placazzos* também servem para definir territórios e espaços de poder.

“Através do mural, o cholo recuperou uma simbologia que refuncionaliza a imagem guadalupana, assim como outras figuras sacras – Jesus Cristo, o Sagrado Coração de Jesus, anjinhos patrioteiros, heróis e símbolos da história nacional, figuras de reivindicação indígena, estampas de torrão, do bairro, da mulher ou da vida louca. O mural realizado de maneira coletiva pelos membros dos bairros cholos, teve um importante papel como símbolo que representa o conjunto dos membros do bairro, os quais devem, por sua vez, cuidar dele e defendê-lo.” (ARCE, José Manuel Valenzuela. 1999: p.123-124)

Quanto à discussão sobre grafite e pichação, em nota de rodapé Armando Silva os distingue da seguinte forma:

“No Brasil é costume distinguir-se o grafite propriamente dito das *pichações*, que consistem em certo tipo de grafemas mediante os quais os jovens, em especial os menores, provavelmente entre doze e quinze anos, escrevem seus nomes e os enfeitam com formas estilizadas. O ponto de risco desses grafemas não está tanto no que dizem, pois afinal não passam de letras de um nome ou de um sobrenome, mas no local em que são inscritos: a fachada do último andar de um edifício, o cimo de uma ponte. Isso levou-me a pensar que se trata mais de um grafite-acrobacia, herdeiro do circo e do espetáculo. Essa modalidade de *pichações* influenciou o grafite e o fez participar de expressões mais ambientais que propriamente contestatórias ou contra-ideológicas.” (SILVA, Armando. 2001: p. 5) (Grifos do autor)

Efetivamente, o sentido da fala dos informantes desta pesquisa sobre o grafite encontra ressonância na revisão da bibliografia acerca da origem do *hip hop*. A conotação social não é apenas o ponto de vista dos informantes da pesquisa, mas parece o consenso uma vez que se toma por grafite ou por *hip hop* a sua origem social. Poderia dizer que excede ao discurso atual sobre grafite e *hip hop* um romantismo panfletário que ofusca e descarta qualquer possibilidade de relativização sobre ambos, o que dificulta sobremaneira a tentativa de olhá-los de outra forma. Parece-me que são tomados de antemão e, mesmo que as interpretações surjam por meio de trabalhos de idas e vindas ao campo, a impressão que se tem é que já se busca o que se queria encontrar por conta da evidência cega como já foi possível perceber. Ou pior: já se busca o que deve ser encontrado. É a legitimidade da legitimação.

É obvio que muitos desses estudos que tratam o grafite de forma social têm resultados interessantes e são efetivamente importantes. Conquanto, pode-se afirmar que tais estudos revelam o significado de ser grafiteiro oriundo das camadas médias-altas, com formação universitária e longe da penúria que assola

grande parte das periferias e do subúrbio? O que poderia ser dito sobre tais grupos de “meninos Zona-Sul” que grafitam pela cidade e seu universo simbólico? Não estariam também integrados a uma prática a partir de numa dada rede de significados própria? Ou, o que sabemos sobre a identidade do jovem grafiteiro urbano, independente da sua origem econômico-sócio-cultural? Mais adiante, no segundo capítulo desta tese, estarei desenvolvendo uma análise mais detalhada sobre estes pontos.

2.3

Das ruas do Bronx para o mundo: o *hip hop* e seu nascedouro

Faz parte do grafite conhecer as suas origens urbanas. Este é um conteúdo de ensino que todos os grafiteiros entrevistados apontaram como importante. Um dos elementos que tornam um grafiteiro, grafiteiro, diz respeito ao conhecimento da história urbana do grafite. Mesmo se considerando distintos do *hip hop*, os informantes da pesquisa assumem que tudo nos diferentes modelos de grafite urbano tem a ver com ela.

Nesse sentido, para se chegar a compreender o grafite urbano é preciso falar do *hip hop* e observar que ele possui um nascedouro. Há uma história oficial do *hip hop* e nela percebe-se o caráter histórico-político da cultura justaposto às emergências de uma juventude profundamente marcada pelos efeitos da guerra, da segregação étnica, da guetificação, da conscientização política, enfim pelo desejo de liberdade que nasceu nas esquinas do Bronx e expandiu-se para muitas partes do mundo, numa trajetória que já dura aproximadamente 35 anos, e isso é inegável.

Trata-se a cultura *hip hop* de um movimento sustentado por três pilares como já foi dito: o *rap*, o *break* e o grafite, que em um dado momento eram mesmo expressões de protesto e reivindicação isoladas. Não se trata aqui de desdizer esse discurso. Vejamos, então, o contexto.

Estados Unidos, 1968. O cenário desenhado do ponto de vista externo era de um país que perdia seus jovens combatentes na Guerra do Vietnã, e por conseqüência, sofrendo derrotas naquele conflito. Internamente tornavam-se mais radicais as manifestações e lutas dos pacifistas contra a guerra e pelo

cumprimento da Lei de Direitos Civis. Associada à situação manifesta de revolta, medo e descontentamento, a morte do Líder Negro Martin Luther King naquele mesmo ano desencadeou uma série de conflitos interétnicos que se espalharam por mais de 130 cidades norte-americanas.

No mesmo período expande-se o movimento negro criado em 1966, *Black Panthers*, cujo programa político centrava-se nas idéias do Líder Comunista chinês Mao Tsé-Tung e defendia o *black power* - Poder Para o Povo Preto. O *Black Panthers* esteve presente em todos os estados americanos através de escritórios e representava a vanguarda dos movimentos pelos direitos civis. Por este motivo foi violentamente reprimido pela força policial que fechou vários escritórios e prendeu centenas dos seus militantes em menos de dois anos, desde a sua expansão.

Conquanto, a ação policial e os esforços empreendidos pelo governo norte-americano para aniquilar o *Black Panthers* não foram suficientes para desagregar ou reverter a influência que este movimento já havia exercido entre os jovens negros daquele país, cada vez mais desejosos e cientes da necessidade da organização grupal e do profundo conhecimento das leis jurídicas.

Foi nesse contexto de reivindicações, conflitos e protestos, sob os estilhaços da vidraça da sociedade norte-americana, precisamente nas ruas do Bronx, um bairro eminentemente negro periférico a Nova York, que o instrumentista e Dj⁴⁰ Afrika Bambaataa, na convivência com outros jovens negros, hispânicos e latinos, passou a dedicar-se a novos modos de fazer música e de refletir sobre a situação dos marginais sociais norte-americanos.

Com o intuito de contra-responder àqueles conflitos interétnicos do final da década de 60, Bambaataa difundiu entre as gangues de jovens que se rivalizavam, a troca dos confrontos reais por vívidas competições de *break-dance*⁴¹. Ao associar-se à *Black Spades*, uma gangue de rua, Bambaataa engajou-se no projeto *Bronx River* onde passou a organizar *Block Parties*, festas de rua, para a

⁴⁰ Cf. Roy Shuker (1999: p.100) O disc jokey (Dj) é o responsável pela apresentação e execução de músicas em clubes e discos, e também em emissoras de rádio e TV dedicadas à exibição de vídeos. Os estudos sobre música popular concentraram-se: 1) no papel dos Djs na história do rádio, particularmente no surgimento das rádio-personalidades e na elevação dos DJs à condição de estrelas, nos anos de 1950; e 2) no papel dos Djs como figuras essenciais à cultura club contemporânea. Em ambos os casos, as noções de filtragem e de intermediação cultural foram empregadas para examinar a influência dos Djs.

⁴¹ Dança que mistura acrobacias com movimentos quebrados e mecânicos, criada por negros e latinos da periferia da cidade de Nova York.

comunidade do Bronx. Desta forma houve uma intensa divulgação e um imenso intercâmbio de novas experiências e ensaios musicais.

Em 1972, numa dessas *Block Parties*, Bambaataa entrou em contato com o Dj jamaicano, Kool Herc, impressionando-se com o som que saía das suas *pick-ups*⁴². Além da inovação estilística, Herc também havia trazido um outro elemento, herdeiro dos *toasters* da Jamaica, a maneira de se expressar verbalmente, ou seja, entrecortando o ritmo da música, saudando a todos que chegavam na pista de dança.

Da associação entre as músicas que oscilavam entre o ritmo e a poesia, e o *break-dance*, Bambaataa inspirou-se em chamar aquela manifestação cultural, onde os jovens movimentavam os quadris e saltavam ao som das quebradas da música, de *to hip to hop*, ou simplesmente *hip hop*.

O *hip hop* prosseguiu a sua trajetória passando por algumas transformações. Além de Bambaataa e das técnicas criadas por Herc, dentre as quais o *scratch*⁴³, outro Dj contribuiu sobremaneira para o aprimoramento do novo estilo musical. Trata-se do Dj Grandmaster Flash. À discotecagem foram inseridas por ele as técnicas da colagem, sincronização e mixagem, sempre tendo como base outros discos de vinil. Criou também a *beat box*, bateria eletrônica.

Bambaataa, Herc e Flash apresentavam as *Block Parties* convidando os *break-dancers* a fazerem uso do microfone na improvisação de letras que se encaixassem às melodias. Por essa maneira de conduzir os bailes de rua, os três precursores do *hip hop* passaram a ser chamados pelos *break-dancers* de Mestres de Cerimônia, MCs.

Os *break-dancers* também eram chamados de *break-boys* e com o tempo, simplesmente *b-boys*. Hoje os *b-boys* referem-se a todo o público do *hip hop*, apresentando estilo indumentário característico. O discurso embalado pela melodia quebrada passou a ser cada vez mais comum e usual no *hip hop* e com

⁴² Cf. Janaína Rocha / Mirella Domenich & Patrícia Casseano (2001: p. 145) Toca-discos. Os rappers referem-se ao uso combinado dos dois pratos em uma *pick-up*, uma herança da *disco-mobile* jamaicana. A possibilidade de o som ser reproduzido simultaneamente pelas *pick-ups* conectadas possibilita a performance dos Djs.

⁴³ Tocar o disco no sentido contrário à rotação das *pick-ups* com a ponta dos dedos por meio de um movimento chamado *back to back*, provocando uma *ranhura*, selecionando uma frase rítmica repetindo-a várias vezes produzindo um efeito percussivo.

isso todos os cantores desse novo estilo musical passaram a ser chamados de MCs. A comunhão entre Djs e MCs deu origem ao *Rhythm and Poetry, rap*⁴⁴.

O *rap* faz parte da categoria música popular por ter nascido da situação de opressão e expulsão sociais fortemente impressas nas comunidades periféricas e marginais de Nova York. Segundo Roy Shuker (1999:p.8), “em termos culturais, a música popular exerce grande influência na vida cotidiana e é fundamental para a identidade social de muitas comunidades”. Outra característica do *rap*, enquanto música pop⁴⁵, diz respeito aos escambos e arranjos culturais que aquela população afro-hispânica-latina importava para a convivência nos guetos, becos, esquinas e ruas enegrecidas pela força do preconceito e da segregação étnica. Tratava-se de aglutinar por apropriação e sincretismo, numa mesma experiência, tanto social quanto musical, elementos característicos de outros estilos de vida e modos de realizar, compreender e intervir.

O *rap* surge como um “banzo às avessas” porque não tinha a idéia de lamento, mas de protesto incisivo diante as injustiças capitais. O *Rhythm and Poetry – rap*, é um gênero da *black-music*⁴⁶, assim como o *soul* e o *blues*. Importa dizer que o *rap* está carregado de *atitude*, o que faz com que seu conteúdo mobilize reflexão, conscientização, incômodo ou discriminação, mediante a realidade revelada – e de alguma forma também representada. Suas letras expõem feridas históricas, sociais e políticas que encontram dificuldade em cicatrizar,

⁴⁴ Cf. Roy Shuker (1999: p;231-232) O rap foi considerado “a mais popular e influente música afro-americana dos anos 80 e 90” (Erlewine *et alii*: 1995; p.921) e “o filão cultural, intelectual e espiritual mais dinâmico da cultura popular contemporânea da América negra” (Rose *et alii*: 1994; p.19). Considera-se que o estudo do rap seja capaz de resgatar os estudos sobre os negros nos Estados Unidos (Baker: 1993), embora o interesse do rap e do hip hop pelo pastiche, pela colagem e pela bricolagem seja visto como uma tendência cultural pós-moderna (Manuel: 1995). Ao mesmo tempo, a música rap foi motivo de grande controvérsia, já que seus méritos musicais e sociais foram ferozmente questionados. Os antecedentes do rap residem nas diversas formas da música popular que incluem narrações de histórias: o blues falado (talking blues), as passagens faladas da música gospel e a música de chamado e resposta. Suas influências formais mais diretas encontram-se no final da década de 1960, nos “toasters” dos Djs do reggae (um estilo de discussão) e nos estilos despidos da música funk, particularmente em James Brown, com seus “fluxos de consciência” sobre um funk de fundo.

⁴⁵ Cf. Roy Shuker (1999: p;8) Culturalmente, toda música pop é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais. É também um produto econômico com significado ideológico atribuído por seu público.

⁴⁶ Cf. Roy Shuker (1999: p;36) O conceito de black-music é algumas vezes comparado com o da música afro-americana, ou os dois termos são usados indistintamente. Ambos se relacionam a argumentos afetivos sobre essencialismo, autenticidade e a histórica inclusão e marginalização da música dos artistas negros. A existência da black-music baseia-se na idéia da coerência musical e de identificação de um público. (...) “a black-music é aquela identificada e aceita como tal por seus criadores, artistas e ouvintes (...), engloba a produção dos que se consideram negros e daqueles cuja música possui características que justificam seu reconhecimento como um gênero específico”.

talvez por se tratar de uma doença crônica, ou um mal da civilização em tempos tão complexos. Porém, o termo *rap* tem o significado de batida breve e seca, segundo o **Collins Gem Dictionary**.

No Brasil, a história do *hip hop* surge em meados da década de 1980, especificamente nos salões da negra e popular noite da periferia paulistana. Embalado por muitos grupos norte-americanos e alguns nomes recentes da música nacional, o *hip hop* aqui se popularizou por intermédio das equipes de som que organizavam os bailes de comunidade, também por força de algumas revistas e publicações diversas dirigidas ao setor, além dos discos que surgiam na galeria da rua 24 de maio no Centro da cidade de São Paulo, endereço/referência obrigatória daqueles que procuravam (e ainda procuram) inteirar-se dessa cultura.

“Mobilizando no início apenas a juventude negra e trabalhadora da cidade, o hip hop hoje está organizado em grupos, associações, “posses” e pequenas gravadoras, vem difundindo-se e atraindo parte da população jovem e constitui importante segmento de mercado. Um dos seus introdutores foi o rapper Nelson que, ainda na década de 80, trouxe o ritmo para a praça da Sé, em São Paulo. O programa de rádio mais antigo foi o **Rap Brasil**, dirigido pelo Dr. Rap, veiculado também naquela cidade, na rádio metropolitana.” (HERSCHMANN, Micael. 2000: p. 23) (grifos do autor)

No final dos anos 80, o *hip hop* deixa de identificar-se exclusivamente com a cultura negra e popular dos bairros periféricos da cidade de São Paulo, assim como de outras capitais do país, “ganhando” setores médios da sociedade. Antes os *b-boys* ficavam mais relegados às associações e posses do que presentes nas ruas (cumprindo uma trajetória clandestina).

No início da década de 1990 essa geografia mostra sinais de alteração. Percebe-se a incidência de festas e reuniões nos centros urbanos acessando um número cada vez maior de jovens das mais distintas camadas sócio-econômicas e, paralelamente, uma ampla divulgação e mobilização social em virtude de todo o apelo da mídia, indústria cultural e opinião pública em torno da questão. Contudo, com relação ao mercado, pode-se dizer que o *hip hop*, assim como o *funk*, se desenvolveu à margem ou nos interstícios da indústria cultural, popularizando-se, principalmente no eixo Rio-São Paulo.

“(…) em vez de sair de uma condição informal/marginal e consolidar-se como um subproduto internacional da world music, tal como o samba e outras expressões culturais inscritas sob o rótulo de axé music, o funk e o hip hop produzidos no Brasil, apesar do “sucesso”, mantiveram, até o momento, uma condição ambígua – periférica e central em relação ao mercado e à cultura urbana. Sua condição lembra a já vivida pelos punks (na Inglaterra) e pelos b-boys (nos EUA), que ocuparam um lugar peculiar no imaginário coletivo, permitindo que se desenvolvesse um nicho de mercado – criando empregos, acumulando lucros e investimentos e também diversificando suas atividades e produtos – e, ao mesmo tempo, que se demonizassem e excluíssem milhares de jovens.” (HERSCHMANN, Micael. 2000: p. 245) (grifos meus)

Grande parte dessa “popularização” do *hip hop*, sobretudo por parte da imprensa e da mídia, diz respeito a uma associação, etnocêntrica a meu ver, com o narcotráfico, a violência e à exploração sexual. Entretanto, ao descolar-se do funk, que ficou muito mais sujeito à marginalidade no discurso e posicionamento da opinião pública, o *hip hop* hoje desfruta de um *status* diferenciado em virtude de uma legitimação por parte dos jornalistas e críticos de música que tendem a associá-lo aos movimentos sociais.

2.4

Graffito, Graffiti e Grafite: uma arqueologia possível

A história do grafite urbano, *underground*, (esse que vemos hoje espalhado por toda metrópole) em particular, ocorreu de forma semelhante ao *hip hop* em sua estrutura política.

Com relação ao grafite “da denúncia”, se os informantes desta pesquisa o classificam como *grafite social*, em matéria para a **Revista Caros Amigos**, Eloísa Devese propõe outra classificação. Num primeiro momento ela fala em “grafite *hip hop*”, e num segundo momento, por apresentar características diferentes, ela menciona o *artistic graffiti*, fazendo uma associação com a vertente plástica do *hip hop*. Nesse contexto o grafite é arte, mas arte de denúncia acima de tudo:

“(…) Juntamente com o *rap*, o grafite *hip-hop* surgiu em meados da década de 70, com garotos dos guetos e bairros pobres de Nova York, garotos que no princípio apenas escreviam os próprios nomes nos edifícios públicos da cidade, nas placas de rua e nos veículos de transporte público. Em pouco tempo cansaram-se de simplesmente rabiscar letras e passaram a desenhar figuras, misturando estilos e cores. Estavam criando, assim, uma forma de arte inteiramente original para os

olhos da cidade. As pessoas, num primeiro momento, ficaram bem impressionadas, tanto que começaram a fotografar aqueles trabalhos artísticos. Durante certo tempo, o grafite foi tolerado pela lei e pelo público, o que ajudou a emergente manifestação artística a se espalhar por outras cidades americanas. Até que jovens aspirantes ao *artistic graffiti*, que procuravam um meio de se manifestar, sentiram-se atraídos pela nova forma de expressão, e fazer pinturas em murais transformou-se numa forma artística de protesto. Em busca de espaços onde deixar suas mensagens, a nova geração de grafiteiros passou a usar muros de propriedades privadas e não mais apenas edifícios públicos. Isso, junto à errônea concepção de que qualquer grafite era obra de gangues de bairros, levou a parcela mais conservadora da população a pressionar os políticos, que acabaram por declarar guerra aos grafiteiros em geral, a ponto de certas cidades terem adotado uma polícia especial de “caça aos grafiteiros”. Em alguns casos, a posse de um *spray* de tinta pode levar seu portador à mesma pena que a lei prevê para a posse de uma arma de fogo.” (Eloisa Devese, (s/d). *Subversão colorida*. In: Caros Amigos Especial, SP, n.º 3, p.30-31)

As estratégias de ocupação do espaço público pelos grafiteiros sociais demonstram o grau de comprometimento entre eles e as causas sociais, como pode ser percebido no trecho a seguir:

“O exemplo do ex-pichador germinou: há uma legião deles usando as latas de spray para expressar nos muros urbanos sua revolta e inconformismo social. Ou simplesmente tentando dar um pouco de cor à feia paisagem das favelas e das cidades periféricas.

Nesse ponto ocorre um fenômeno curioso. Os grafiteiros resolveram dividir geograficamente a sua atuação: ‘Nos lugares mais pobres, como a favela, a gente trabalha para colorir, alegrar um pouco a vida do pessoal. Mas se a gente está na Zona Sul, usa o muro para protestar contra a injustiça social’, explica Marcelo Ment, 24 anos, que mora na Vila da Penha.” (Israel Tabak, *A arte de protestar nos muros*. Cidade, Jornal do Brasil, 08 de julho de 2001)

Entretanto, se tomo por referência a palavra grafite, que vem do italiano *graffiti*, descolando-a da temática obrigatória da denúncia e exclusão, os resultados podem encaminhar para outras interpretações e outras distinções. Não se trata de dizer que toda a variação de grafites são o mesmo que grafite urbano, contudo pode-se afirmar que de grafite em grafite, ou seja, de modalidade em modalidade ele constitui uma interessante e provocadora “linhagem”.

Nesse sentido, torna-se necessário investir numa espécie de “arqueologia” do grafite e desvendar alguns aspectos da sua possível origem sem penetrar no âmbito de uma historiografia das artes gráficas, nem tampouco do próprio grafite, como já foi sublinhado neste texto. O intuito aqui é mostrar aos leitores deste trabalho o quão antigas são as formas de inscrição gráfica criadas pelos povos e

civilizações no percurso civilizador, e mais, possibilitar o exercício da tomada do grafite sobre outro *status* de interpretação, diferente da temática obrigatória da denúncia.

“A palavra aqui usada e a grafia usada – *graffito* – vêm do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes, etc. *Graffiti* é o plural de *graffito*. No singular, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro em claro e escuro). No plural, refere-se aos desenhos (os *Graffiti* do Palácio de Pisa).” (GITAHY, Celso. 1999:13)

Um legítimo exemplo dos *graffiti* é o afresco *A Escola de Atenas*⁴⁷ de Raffaello Sanzio, datado de 1508-11, pintado na *Stanza della Segnatura*, Palazzo Del Vaticano, Roma (Fig. 5). Pela riqueza dos detalhes, pela elaboração refinada da temática, pelo rigor acadêmico impresso à pintura e pela notoriedade da autoria, além do fato de ser uma obra característica da Renascença Italiana, é difícil encontrar alguma relação entre ela e os grafites urbanos contemporâneos.

Contudo, se nos predispusermos a uma análise mais relativa sobre tais pinturas, veremos não exatamente uma semelhança estilística, mas sim, uma recorrência no uso da parede como suporte para a pintura.

Definitivamente os afrescos renascentistas e tantos outros que temos conhecimento inscrevem-se em um padrão estético que os insere no contexto da arte (clássica), o que é definitivamente inverso, se comparados aos grafites urbanos. Porém, não se trata aqui de separar, mas, sobretudo, associar levando em consideração as diferenças. À guisa de uma hipótese didática os afrescos se enquadrariam numa classificação diferente da que se enquadra o grafite urbano, inserindo-se num outro gênero a que denominarei “grafite clássico”.

⁴⁷ Um grupo de homens animados, jovens e velhos, reúne-se num amplo vestíbulo. Cinco figuras discutem geometria curvadas sobre um compasso e uma lousa, enquanto outras (segurando um globo e uma esfera celeste) discutem astronomia. Cada um desses grupos alvoroçados discute uma das sete artes liberais. As duas figuras do centro da composição, andando com segurança ao nosso encontro e transmitindo uma sensação irreal de calma, estão Platão e Aristóteles, os dois maiores filósofos da Antigüidade.



(Fig. 5) A escola de Atenas
 Afresco de Raffaello Sanzio, encomendado pelo papa Júlio II, em 1508
 “Grafite Clássico”

Entretanto, nossa dificuldade em caracterizar os grafites incide não só nas referências da arte clássica em relação ao que é visto hoje nas ruas das metrópoles, mas também, nos registros inaugurais dos povos das cavernas e das civilizações antigas das primeiras eras depois de Cristo.

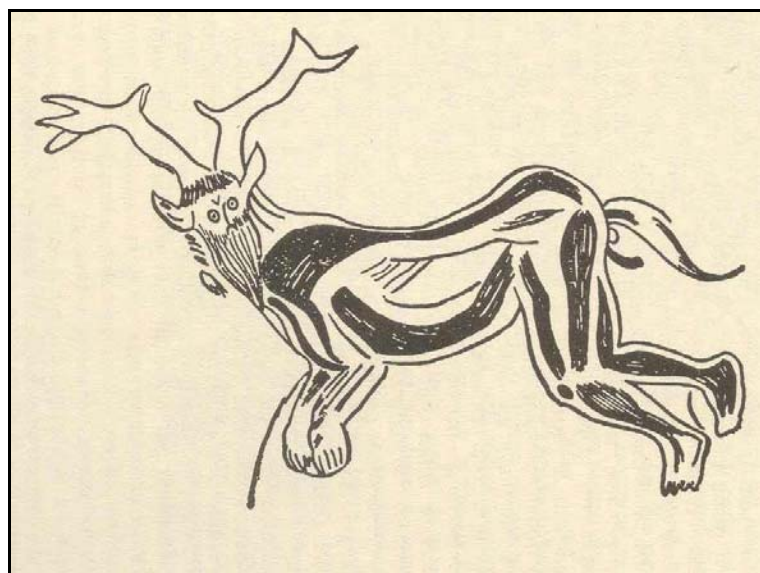
Do mesmo modo, se por cautela e responsabilidade não devemos dizer que os “grafites clássicos” e os “grafites urbanos” são os mesmos, as pinturas rupestres e outras inscrições do início da era Cristã também não o são, mas podem ser classificadas enquanto grafite (principalmente pelo fato do uso da parede e outras superfícies como suporte) desde que emolduradas por uma outra referência a que chamarei de “grafite primitivo”.

Visto dessa forma, podemos denominar grafite, adaptando a forma dos vocábulos italianos *graffito* e *graffiti*, além dos afrescos e todas as pinturas e inscrições descobertas nas cavernas, também as garatujas infantis que se enquadrariam na classificação “grafite inocente”. Aos desenhos nas paredes, nos muros, nas lápides, nos tapumes, nas piscinas de skate, enfim, em tantas superfícies, às vezes até inimagináveis, como podemos perceber no contexto contemporâneo, remeto a uma classificação que já venho utilizando neste texto,

isto é, “grafite urbano”.

Alguns desses registros gráficos estão profundamente ligados à vida do homem e à sua própria história, encerrando muitos mistérios, muitas suposições, muitas hipóteses e relações, servindo ao artesanato das criatividades da arte e da ciência. Compõem um mosaico enigmático quanto à nossa origem e também a respeito da origem de tantas tecnologias engendradas: a escrita, a leitura, a arte, a magia, a religião, a comunicação...

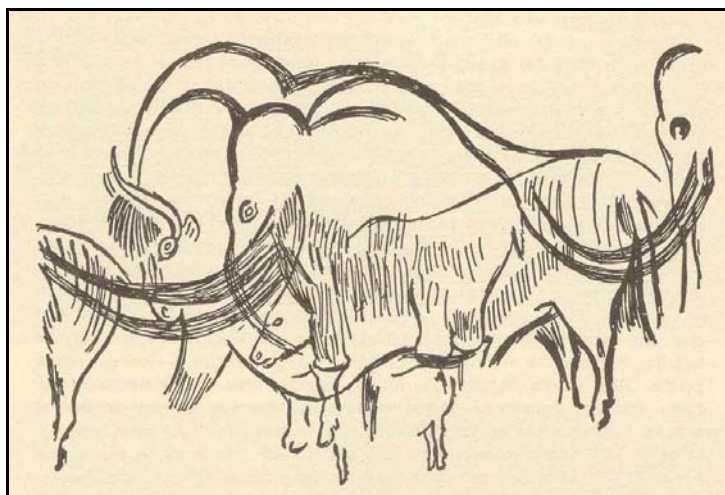
É do interior das cavernas do período Magdalenense do Paleolítico Superior, cujo início provável é de aproximadamente 35 a 40 mil anos, estendendo-se até 12 mil anos a. C., que surgem os vestígios mais fascinantes e mais antigos deixados pelo homem na sua passagem pelo planeta desde os tempos imemoriais. Tomadas enquanto acervo da ergologia, as pinturas rupestres são signos genésicos da representação do modo de viver pré-históricos nos termos de uma cultura material. Como exemplo, àquelas encontradas na caverna de Trois Frères na região da Dordogne, localizada ao sul da França, e mais especificamente, de uma pintura que ficou conhecida por *Le Sorcier de Trois Frères* (Fig. 6).



(Fig. 6) O Bruxo da Caverna de Trois Frères⁴⁸, Ariège, França
“Acervo da ergologia”

⁴⁸ Segundo MacCurdy, 1924, fig 151, de fotografia de Count Begouin. A denominação *Le Sorcier de Trois Frères* surgiu a partir da associação que os estudos arqueológicos fizeram entre os rituais de magia praticados pelos “primitivos” de hoje e os praticados pelo povo magdalenense no período pré-histórico.

Além do *Le Sorcier de Trois Frères*, outros desenhos foram encontrados na mesma região e em outras localidades. Tratam-se de grafismos de animais (Fig. 7) e cenas cotidianas, executados pelo uso do carvão e apresentando variações em cor e posição.



(Fig. 7) “Desenho linear mostrando a superposição das pinturas do período magdalenense.”⁴⁹
“Grafismos”

As figuras 8 e 9 mostram em cavernas do Afeganistão e de Fiji, exemplos do grafite conforme nos define Gitahy. Nelas percebe-se os aspectos descritos tais como o rudimento do traço tosco, a técnica empregada e a parede da caverna como suporte para o desenho.

Importa notar que à medida que a tecnologia do registro gráfico vai se modificando fazendo com que se torne uma cena desenhada contendo uma narrativa e uma história a serem comunicadas e interpretadas, isto é, um texto, tanto o traço ganha outro significado, deixando de ser apenas o traço para ser desenho e texto, quanto a parede transforma-se noutra coisa, deixando de ser apenas a parede para funcionar como um suporte para a narrativa, ou seja, um espaço público de visualização e conhecimento dos fatos narrados, ou da história contada.

⁴⁹ Segundo MacCurdy, 1924, fig. 130. Tratam-se estes desenhos e suas cores, de exemplos de “pinturas” que estariam significando os animais reais da época nas paredes das cavernas.



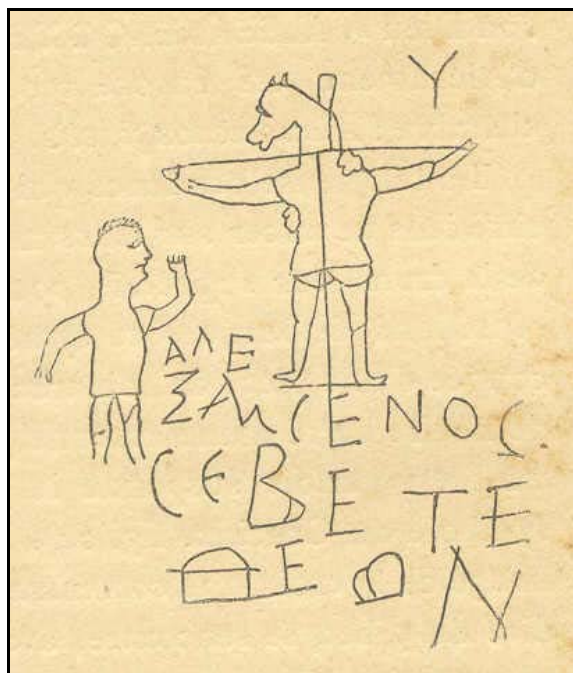
(Fig. 8) “Pintura rupestre no Afeganistão”



(Fig. 9) “Pintura rupestre em Fiji”

Datado aproximadamente do fim do Século II d.C. (Fig. 10), este é um grafite bastante interessante: trata-se de uma caricatura da crucificação. Segundo André Pératé (s/d:141) em seu livro sobre arqueologia cristã:

“Nous savons, par lês écrits des Pères, que la croix et lê signe de la croix furent chèrement aimés dès premiers chrétiens, mais nous savons aussi que l’Église ne laissa pas représenter l’image de la croix tant que durèrent lês persécutions. Il était impossible d’exposer aux railleries païennes la figure du divin Crucifié et l’instrument de son supplice; les absurdes calumnies courantes sur l’adoration d’une tête d’âne et d’une croix montraient bien à quelles profanations on se fût exposé. Le musée Kircher, à Rome, conserve la célèbre caricature du Crucifix découverte au Palatin et publiée en 1856 par lê P. Garrucci. Elle date de la fin du II siècle, et a fait partie de ces innombrables griffonnages traces à la pointe sur lês murs du *Pædagogium*, l’appartement dès pages, dans lê dépendances du palis imperial. Au pied d’une croix sur laquelle est attaché un personnage à tête d’âne, un enfant debout fait le geste d’adoration antique, en approchant sa main droite de sa bouche. Au-dessous est écrit: ‘Alexamène adore son Dieu’, **ALEXAMENOC ZEBETE ΘEON**, et ce nom d’Alexamène est encore répété au mur d’une autre chamber: *Alexamenos fidelis*.” (Grifos do autor)



(Fig. 10) “Caricature du Crucifix” A.Pératé p 141
 “A crucificação”

Estes exemplos de inscrições apontam para o fato de que pode haver outras formas de olhar para os grafites de hoje em dia. A tomada dos muros, paredes e tantos espaços da metrópole, pelos jovens, pode conter outras informações sobre seu comportamento e sobre a sua forma de viver e de estabelecer um sentido de pertencimento com a cidade.

O professor Alfredo Grieco do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio apresentou numa palestra sobre grafite realizada na PUC-Rio em 08 de novembro de 2004, um glossário incompleto denominado **A família grafite**, onde são buscadas associações entre o grafite e as formas de comunicação não-institucional que vêm se desenvolvendo desde o renascimento italiano até o período contemporâneo difundindo-se pelas mais diversas sociedades.

A FAMÍLIA GRAFITE

Estátuas falantes	Da Roma renascentista Marforio era uma das estátuas falantes, que incluíam a Madama Lucrezia e o célebre Pasquino (origem das palavras portuguesas pasquim e pasquinada). Por suas opiniões, Marforio chegou até a ser retirado do espaço público romano e enclausurado num palácio.
Samizdat	Publicação clandestina ou ilegal de textos proibidos ou censurados, especialmente na antiga URSS. O mimeógrafo serviu também para a reprodução e distribuição da literatura condenada pelo regime: o romance Doutor Jivago, de Boris Pasternak, circulou inicialmente como samizdat, instrumento particularmente eficaz de comunicação social nos anos repressivos do regime soviético.
Affichomanie	Paris, séc. 19. Uma descontrolada distribuição de grande quantidade de pôsteres impressos pela aperfeiçoada litografia colorida, invade as ruas da cidade. Às vezes uma imagem atrai a atenção policial, com uma subsequente remoção dos muros do material julgado ofensivo.
Piadas (folclore humorístico)	Nos regimes totalitários exercem função de comunicação entre grupos sociais dissidentes, permitindo crítica, como ocorreu na URSS, e mesmo no período ditatorial no Brasil.
Imprensa nanica e/ou artesanal	Imprensa alternativa, jornais de bairro, o contemporâneo “verdadeiro jornal independente” da Internet.
Lubok	Pequeno pôster da Rússia czarista, freqüentemente com motivos de crítica social. Em três séculos de atuação foi alternadamente tolerado e proibido, seguindo a evolução das técnicas da gravura, pois sendo inicialmente xilogravado, em seguida é impresso por chapa de metal, e depois por litogravura.
Dazibao	Literalmente pôster escrito com grandes caracteres. Uma forma de jornal mural político nos anos da Revolução Cultural (1966-76), em Beijing. Pelo dazibao se criticavam, livremente, os atos revolucionários do governo.
Arte chicana ou mexicana-americana	Movimento da afirmação e resistência cultural que teve início em Los Angeles, sob forma de explosão de arte mural nos bairros de East L. A. (muitos artistas no México haviam explorado essa expressão). Em 1980, Agnes Varda realiza um documentário, <i>Murs Murs</i> , sobre esses murais, com a participação de artistas do movimento: Patssi Valdez, Harry Gamboa, Gronk e Willie Herrón.
Literatura de Cordel	Característica do Nordeste do Brasil, mas que também será encontrada em qualquer feira, ou ponto de encontro nordestino, em São Paulo ou Rio de Janeiro. Literatura popular (contos, novelas, poesias) de impressão barata, exposta à venda em cordéis.
Blogsfera	Sites, álbuns para fotografias, spam: a tecnologia digital cria um novo universo aberto às expressões individuais.

(Quadro 3) Fonte: A família grafite – um glossário incompleto. Departamento de Comunicação, PUC-Rio, 2004

Segundo Alfredo Grieco, Norman Mailer, um intelectual significativo na formação de opinião nos Estados Unidos, reconheceu a importância da expressão do grafite no cenário urbano publicando na revista americana *Esquire*, em maio de 1974, um ensaio intitulado *The Faith of Graffiti*, enaltecendo a arte dos grafiteiros. Alguns tipos de grafite vistos hoje no contexto urbano (Fig. 11) são a tal ponto sofisticados e conceituais que, assim como nos revelam Jean Baudrillard e Jacques Lacan em suas elaborações sobre o *trompe-l’oeil*, destituem-se de

pontos de fuga, desalinham a horizontalidade e invertem a ordem perspectiva. Ao invés de nos levar ao profundo da imagem, estes grafites acabam por fazer de nós a sua própria profundidade.

“A profundidade aí está invertida: enquanto todo espaço do Renascimento ordena-se segundo uma linha de fuga em profundidade, no *trompe-l’oeil* o efeito de perspectiva é de algum modo projetado para frente. Enquanto os objetos fogem panoramicamente diante do olho que os varre (privilégio de um olho panóptico), são eles aqui que “enganam” [*trompent*] o olho por uma espécie de relevo interior – não porque levassem a crer num mundo real que não existe, mas por frustrarem a posição privilegiada de um olhar. O olho, em vez de ser gerador de um espaço reduplicado, não passa de um ponto de fuga interior à convergência dos objetos. Um outro universo se escava em direção à frente – *não há horizonte*, não há horizontalidade, trata-se de um espelho opaco erguido diante do olho, e não há nada atrás. Esta é propriamente a esfera da aparência – nada a ver, são as coisas que nos vêem, elas não fogem à sua frente, dirigem-se para a sua frente, com essa luz que lhes chega de outro lugar, e essa sombra induzida que não lhes dá, no entanto, jamais uma verdadeira terceira dimensão. Pois esta, a da perspectiva, é sempre também a da má consciência do signo para com a realidade, e dessa má consciência toda pintura está corrompida desde o Renascimento.” (BAUDRILLARD, Jean. 1997:18-19) (Grifos do autor)



(Fig. 11) *Trompe-l’oeil* em Nova York
“Diferente do que se apresenta”

“O que é que nos seduz no *trompe-l’oeil*? Em que altura é que ele nos cativa e nos faz rejubilar? No momento em que, através de um simples desvio do nosso olhar, nos podemos aperceber de que a representação não se move com ele e existe apenas um *trompe-l’oeil*. Porque ele aparece, nesse preciso momento, como uma coisa diferente da que se nos apresentava, ou melhor, passa a apresentar-se como essa outra coisa.” (LACAN, Jacques, op. cit. CHALUMEAU, Jean Luc. s/d. p. 120)

Neste modelo de *grafite conceitual* apresentado, o desenho não vem até nós, mas sim abarca-nos em seu espectro de realidade levando-nos até ele, envolvendo-nos nele, fazendo de nós parte dele. É uma coisa diferente daquela que vemos. Isto diz respeito ao conceito artístico de tal grafite.

De acordo com todos os dados obtidos nesta pesquisa, levando em consideração as várias fontes de consulta, diria especulativamente e de modo pessoal que o grafite pode ser dividido, a título didático, em cinco nichos distintos: o **grafite primitivo**⁵⁰ (as pinturas rupestres e as demais oriundas das sociedades ágrafas), o **grafite clássico** (relativo à arte ou à cultura dos antigos gregos, romanos e egípcios, renascença italiana, etc.), o **grafite inocente** (as garatujas, os desenhos infantis e algumas marcas declarativas de amor ou ainda sem intenção específica), o **grafite mural** (o muralismo enquanto iniciativa política de luta pública pelos direitos humanos e étnicos como forma de resistência cultural), e o **grafite urbano** (o grafite *social*, o grafite *de intervenção* ou *de ação*, o grafite *artístico* ou *conceitual*, e o grafite *comercial*, enfim, as pinturas-símbolo que dão identidade visual a certos jovens e às metrópoles contemporâneas em geral).

A partir de outra perspectiva, em se tratando da diferença entre o que está a nossa frente como mensagem e à nossa contemplação como imagem, e aquilo que realmente se dá na concepção de quem o realiza, o grafite pode apresentar o que chamarei de estatutos de atuação diferenciados, o que merece uma análise mais detalhada.

2.5

Os estatutos de atuação do grafite: razões distintas

Se os grafites observados nesta pesquisa não possuem totalmente os elementos característicos do *trompe-l'oeil*, pelo menos contém uma atmosfera alegórica, fantasmática (Fig. 12), imprimindo à realidade “monoxidada”, cinza e concreta das ruas das metrópoles e dos grandes centros urbanos cores, texturas, tipografias e desenhos, redefinindo a *identidade visual* e, em certo aspecto, a própria geografia desses locais.

⁵⁰ No sentido de inaugural, primeiro, original.



(Fig. 12) Grafite na Praça General Alcio Souto – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Alegoria”

Os grafites são parte da realidade urbana e ao mesmo tempo extrapolam essa mesma realidade posto que, como figuras de decalque, são colados e descolados na velocidade da aparição/desaparição. Um grafite surge durante o dia (e é preciso a luz do dia para que seja realizado com precisão), completamente inserido na cidade que vai acontecendo. Fascinante acompanhar o nascimento de uma **produção**, assim como verificar a dinâmica da cidade em relação aos grafiteiros. Não obstante não menos interessante é o fato de que, mesmo em atuação, os grafiteiros sejam notados por muito poucos: a cidade em movimento é tão difusa que eles passam quase despercebidos pelo público em geral.

Quando um grafite está sendo produzido, os desenhos e letras vão surgindo dos rabiscos iniciais numa espécie de interação alquímica envolvendo grafiteiros, cores e traços. Tudo isso numa velocidade similar ao movimento e à pulsação da cidade: os carros passando, os sinais de trânsito abrindo e fechando em tons de amarelo, vermelho e verde, os prédios levantados sob a guarda dos tapumes, as pessoas imersas em seus afazeres, e neste caso em especial, sob a proteção de um importante símbolo da identidade visual da cidade do Rio de Janeiro, ou seja, um Cristo que é Redentor e que está de braços abertos, numa permanente e estática

vigília. Pelo *medium*⁵¹ do fluxo ininterrupto em que a cidade se faz e é, os grafiteiros observados durante sua atuação desaparecem no sumidouro urbano e assim, como num rio, os rapazes e seus rabiscos escoam feito água que se embrenha terra adentro, ressurgindo no sítio murado, momentos depois, em forma de grafite. Contudo, se como afirma um dos informantes da pesquisa ***É na rua que o grafite ganha vida***, é na rua que ele morre.

Com relação à vida e morte de um grafite ou de uma ***produção***, os informantes deixam claro que todo o vínculo que estabelecem com suas pinturas tem a durabilidade provisória do enquanto está sendo feito e o clímax estaria no término da atividade e no registro fotográfico. Depois disso os grafiteiros sabem que o trabalho ficará ali, intervindo na paisagem urbana da metrópole e estabelecendo comunicação com os observadores comuns e leigos, até o momento que os próprios grafiteiros darão outro destino àquele local, ou até que a ***produção*** envelheça e perca a energia das cores e dos traços, até o momento em que será ela modificada pela atuação dos pichadores, ou ainda, até que o proprietário do espaço devolva ao lugar a forma que lhe era anterior. Nesse sentido o grafite é uma ***forma de escrita*** e é ***arte descartável***. Dessa forma, assim como no coquetismo⁵² de Georg Simmel (2001), o provisório despoja-se de qualquer dependência com o *definitivum* ou, simplesmente com a sua idéia. No grafite a marca do provisório torna-se seu encanto definitivo, sem a menor interrogação que vá além do momento presente.

Algumas frases dos informantes mostram alguns aspectos importantes da sua visão sobre o grafite. Numa entrevista coletiva os integrantes disseram: ***Uma das coisas mais importantes para o grafiteiro, além das latas de spray, é a máquina fotográfica para registrar, O grafite ganha vida na rua, O grafite é uma arte descartável na rua, As pessoas passam sem dar atenção, outras param e ficam olhando*** (sobre o comportamento dos observadores comuns e leigos).

⁵¹ Meio para a transmissão de uma mensagem. (Copyright © Editora Nova Fronteira)

⁵² Cf. Georg Simmel (2001: p.95) A essência do coquetismo, resumida num paradoxo, é a seguinte: onde há amor, há – em profundidade ou na superfície – ter e não-ter, portanto onde há ter e não-ter, se não numa forma real, ao menos lúdica, há amor ou algo que é tido por ele.

“A sensação na hora em que se faz um grafite é de satisfação, é maneira pra caramba! Mas eu sempre gosto de ver interagindo no meio. Eu gosto de passar de ônibus e ver a produção ali, eu gosto de passar de carro e ver. Sou viciado em ver os nossos desenhos na rua. Eu vejo um lugar que cabe um desenho e eu fico pensando ali cabe, ali cabe, ali cabe... até fazer. Isso é um vício. A satisfação é o tempo inteiro. Eu passo pelos meus grafites e dá aquela satisfação. Depois que você faz é só prazer. Até quando nego interage, picha, sei lá, faz qualquer porra... tudo tem um sentimento ali.” (Broz em entrevista realizada no dia 07 de abril de 2004)

No contexto moderno das metrópoles o grafite urbano funciona como uma espécie de crônica visual assemelhando-se a pequenos contos de enredos indeterminados. Independente do intuito ou do *status* adotado para a sua produção, a forma visual colorida e matizada por distintas motivações, seja através do modo de *brincar com as imagens* ou de *exercitar livremente uma forma de pensar*, os grafiteiros comunicam o seu texto a toda cidade falando da sua vida e da vida urbana em seus aspectos mais variados: seus *personagens*, sua geografia, sua urbanização, seu cotidiano (Fig. 13), seus problemas.

“No grafite eu me realizo. Quando estou pensando numa produção eu muitas vezes conto algo da minha história. Penso também nos problemas da cidade, e na própria cidade, como se ela não tivesse problema algum. Eu gosto de brincar com as imagens e exercitar livremente uma forma de pensar sobre mim, sobre o lugar e o tempo em que vivo.” (Zat em entrevista realizada no dia 13 de julho de 2004)



(Fig. 13) Grafite na Rua Carvalho de Azevedo – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Personagens”

Grafitadores expressam o seu conteúdo biográfico e a sua visão sobre a cidade nas perspectivas do *lugar* e do *tempo* embalados por motivações diversas, seja através do *brincar com as imagens* ou do *exercitar livremente uma forma de pensar*, por exemplo.

O grafite que venho estudando e que de algum modo se distingue do conteúdo realístico do *grafite social*, principalmente pela motivação, centra as temáticas da *produção* em cenas muitas vezes biográficas e as suas relações em geral têm a ver com universos fantásticos e psicodélicos criados pelos próprios grafitadores (Fig.14) numa espécie de narrativa de si mesmos, uma vez, assim como expressam os informantes da pesquisa, *Nosso grafite fala de nós, Quando o meu grafite está ali é como se eu estivesse também, Porque ali está um pouco da minha vida e da minha história.*

É uma questão ligada ao estilo e à identidade visual que os grafitadores e *crews* adotam para estabelecer e constituir o seu espaço no contexto urbano dizendo, no meu entender, “eu estive/estou aqui”.



(Fig. 14) Grafite na Rua Cícero Góis Monteiro – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Narrativa de si mesmos”

Se por um lado o grafite é um *símbolo de identidade visual dos jovens*, por outro, relaciona-se a uma espécie de manifestação do imaginário desses mesmos jovens urbanos no sentido de que, na ilusão das pinturas em suas gradações de

cores e nuances temáticas, há uma cidade desejada a conviver com uma cidade concreta. No entanto, a ilusão provocada pelo grafite é concreta na cidade desejada: um texto híbrido onde realidade e ilusão misturam-se enquanto dois estados de um só lugar: a metrópole. Além de ser um *símbolo de identidade visual dos jovens* urbanos, o grafite também é um símbolo de identidade visual das metrópoles contemporâneas enquanto manifestação do vínculo afetivo que institui um lugar.

Segundo alguns informantes, muitos grafiteiros justificam a sua atuação por meio de um desejo de *colorir* a cidade ou o bairro fazendo uma alusão contrastiva às cores frias do contexto urbano, à frieza com que alguns problemas sociais são tratados, chegando a uma banalização que beira às vias da invisibilidade. Colorir o cenário urbano, na minha interpretação, seria como proporcionar uma visualidade pedagógica que ensinasse a enxergar aquelas situações que a cidade decide “não-ver” e que os tons de cinza e preto escondem por detrás de um tecido cujo padrão compõe-se de fumaça de monóxido e poeira asfáltica, tramado pelos fios de um fluxo ininterrupto de informações e estímulos.

“Apesar de não ser exatamente o que eu faço, muitos grafiteiros querem mesmo é colorir a cidade. Colorir os problemas que a cidade tem e que às vezes nem são vistos no meio de tanta fumaça que sai dos carros, tantos prédios, tanto concreto. Eu também quero colorir... Mas acho que esses grafiteiros querem mostrar que o problema está ali... se não podem ser vistos no dia a dia, pelo menos nos desenhos são.” (Twig em entrevista realizada no dia 1º de maio de 2004)

De minha parte, diria que para proceder a uma exploração relativizando o mapa conceitual do grafite urbano, longe dos estalões de toda e qualquer evidência cega, de todo e qualquer automatismo verbal ou de pensamento, seria necessário empreender com cuidado e cautela uma análise a partir de um pressuposto básico: a relação entre o grafiteiro e o grafite urbano. O investimento interpretativo consistiria na comparação entre um e outro considerando a dinâmica que se estabelece entre eles. Seria, então, a partir do grafite como meio que se poderia interpretar os papéis desempenhados pelos grafiteiros e as suas distintas formas de filiação ao grafite.

O grafite, enquanto uma linguagem característica do jovem urbano, consiste numa relação específica que os grafiteiros estabelecem com a cidade e consigo

mesmos em comparação a ela. Dito isto, pode-se afirmar que o conteúdo ou a temática de um grafite inscreve-se na maneira pela qual o grafiteiro se posiciona na e diante da cidade.

Por mais que represente um signo da cultura urbana e da vida na cidade, o grafite estrutura-se a partir de atuações distintas. Isto implica dizer que o grafite urbano não é, de modo algum, uma prática *una*. O grafite urbano é o mesmo em forma, ao mesmo tempo em que difere em conteúdo.

Considerando suas distintas atuações, o grafite urbano pode ser classificado como *social*, *de intervenção* ou *de ação*, *artístico* ou *conceitual* e *comercial*. Mas, o que diferenciaria cada um desses modelos? Vejamos pelos exemplos a seguir as características mais acentuadas dos distintos estatutos de atuação.

O *grafite social* (Fig. 15), cuja razão pedagógica é a própria inculcação dos valores que sustentam e delinham o *pattern*⁵³ da denúncia política da exclusão social, faz dos grafiteiros a ele filiados indivíduos com *atitude*. Os grafiteiros da *Old school*⁵⁴ preocupam-se fundamentalmente com a formação das novas gerações que, seguindo religiosamente os mandamentos do *hip hop*, devem fazer do grafite uma arma na luta contra as desigualdades sociais, revelando a posição subjugada e marginalizada dos pobres e negros. No *grafite social* as imagens aludem às situações de abandono, discriminação, violência, protesto, etc, sempre com a intenção de mostrar, através da arte de rua, a realidade desigual da cidade e o desejo por um lugar melhor para os chamados excluídos.

Destaco a temática do grafite em questão: uma criança (negra) realizando malabarismos com bolinhas de tênis, sustentada nos ombros de um rapazinho um pouco mais velho (também negro). Não é preciso ir muito longe para que cenas como esta, cada vez mais comuns e, de certo, mais banalizadas, sejam presenciadas no dia-a-dia das grandes metrópoles. Numa velocidade impressionante proliferam “meninos/malabaristas/de rua” nos sinais de trânsito das vias da cidade. Esta é uma típica *produção* do *grafite social* que denuncia situações de exclusão. É um grafite de cunho político e ao produzi-lo o grafiteiro, modelado pelo “espírito” da *atitude*, filia-se à cultura *hip hop*.

⁵³ Cf. Pierre Bourdieu (1974: p.206) Tendo sido moldados segundo o mesmo “modelo” (*pattern*), os espíritos assim modelados (*patterned*) encontram-se predispostos a manter com seus pares uma relação de cumplicidade e comunicação imediatas.

⁵⁴ Integrantes mais antigos do grafite. A geração anterior responsável pela formação dos novos grafiteiros.



(Fig. 15) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Grafite social – atitude”

A figura 16 revela outro estatuto do grafite urbano. Trata-se do **grafite de intervenção** ou **de ação**. Também chamado de **grapicho** (porque pode ser um misto de grafite e piche), a razão desta modalidade de grafite é demasiado demarcatória. Mais desordenado e caótico em relação aos outros tipos de grafite, o **grafite de intervenção** ou **de ação** é o mais contundente registro gráfico do **vandalismo** e do ataque ao patrimônio público. Para um grafiteiro e/ou pichador, uma atuação verdadeira e legítima necessariamente contém o germe da transgressão em relação à tomada do patrimônio público ou das propriedades particulares, independente dos textos ou das temáticas a serem pintadas. Não se trata de textos com mensagens inteligíveis, mas, sobretudo, de uma manifestação concreta da necessidade de pertencer e se fazer notar por meio do potencial

destruidor e da tomada por assalto no sentido mesmo de uma investida impetuosa. O *grafite de intervenção* ou *de ação* possui uma lógica interna e o seu estatuto sustenta uma competitividade exibicionista onde os mais ousados ganham respeito e *moral* diante dos outros, ao mesmo tempo em que, por meio dos seus atos e feitos (suas ações) estimulam a ação dos rivais. Nele o grafiteiro não possui outro intuito que não seja o de transgredir uma ordenação social gnômica e instituída dinamizando a rivalidade entre seus pares. Há um “espírito” de impetuosa competição sustentando a sua razão pedagógica.



(Fig. 16) Piche na Rua Carvalho de Azevedo – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Grafite de intervenção ou de ação – vandalismo”

A figura 17 tipifica o grafite cujo estatuto de atuação refere-se à concepção de sensações ou de estados de espírito de caráter estético e experimental, carregados de vivência pessoal e estilística, ou seja, à arte. É o que os informantes classificam por *grafite artístico* ou *conceitual*.



(Fig. 17) Grafite no viaduto da Rua Humaitá – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Grafite conceitual – arte”

A respeito do exemplo, seu caráter artístico ou conceitual consiste na originalidade experimental da produção. Tal característica pode ser observada tanto na forma de expressão que integra as cores, as formas e as dimensões das duas figuras, quanto no nível de elaboração da *produção* que se encontra perfeitamente harmonizada aos pilares de sustentação do viaduto. Trata-se de um díptico onde cada uma das duas unidades compõe, em conjunto, uma única obra. O grafiteiro, de modo experimental e pessoal, criou outro significado para a estrutura de concreto que lhe serviu de suporte para o desenho, estabelecendo uma relação entre um e outro. Dito isto, os dois pilares são, ao mesmo tempo, o cenário e o drama de um diálogo entre dois gigantes que se miram por pequeníssimos olhos e se procuram por longilíneas línguas, situação impossível em termos concretos por se tratar de uma estrutura inanimada e seres fantásticos, mas, perfeitamente concreta na concepção e realização artística. O estatuto de atuação do *grafite artístico* ou *conceitual* orienta-se pela própria razão pedagógica que capacita o artista a expressar ou transmitir sensações ou sentimentos por meio da criação.

Como exemplo final de estatuto de atuação, na figura 18 vê-se um *grafite comercial*, isto é, uma *produção* realizada por meio de um contrato de serviço, cujo objeto é uma pintura por encomenda.



(Fig. 18) Grafite da Choperia Devassa na Rua J. J. Seabra – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)

Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Grafite comercial – trabalho”

Neste tipo de grafite, a atuação atinge a dimensão do *trabalho*. Nesse sentido, as pinturas são feitas em locais autorizados mediante a contratação do dono ou responsável legal do espaço a ser grafitado pressupondo o pagamento em dinheiro pelo serviço prestado. A questão estilística do grafiteiro fica resguardada, ao passo que, com relação ao tema nem sempre o mesmo se dá. O grafiteiro pinta a seu modo o que o contratante deseja que seja pintado. O estatuto de atuação neste caso restringe-se ao aspecto laboral, descartada a relevância de todos os elementos que caracterizam as outras modalidades de grafite já apresentadas.

Uma última questão importa ser destacada. O fato de o grafite urbano possuir estatutos de atuação diferenciados, e que esses possam ser separados uns dos outros por meio de um elenco de particularidades, nada impede que o *grafite social* seja influenciado pelo “espírito” que sustenta o *grafite conceitual*. Da mesma forma, os outros grafites também podem exercer e sofrer influências mútuas. Porém, e este me parece o ponto mais significativo, cada estatuto representa um tipo distinto de grafite dentro do grafite urbano. Isso significa dizer que se os grafites se diferem, o mesmo se dá com relação ao grafiteiro, que necessariamente atuará a partir do *pattern* correspondente ao estatuto que orienta a sua atuação, conquanto haja regiões em que tais estatutos se aproximem. Ou seja, distintos grafites significam modelos de pensar e, conseqüentemente, modelos de atuação também distintos, porém, há o consenso na dissensão e isso implica saber que mesmo onde há diferenças nos modos de atuar e de pensar, conteúdos sagrados são compartilhados garantindo, assim, a própria existência do grafite.