

4

Entre a *alma da letra* e o corpo do texto: a cidade como suporte

“A letra é espírito fixado. Ler significa libertar o espírito aprisionado; trata-se portanto de um ato mágico.”

(F. Schlegel)

Com relação à linguagem do grafite, há que se discernir e atentar para uma questão interessante levantada pelos próprios grafiteiros pesquisados. Falo da plena consciência por parte deles de que *a linguagem do grafite está radicalmente restrita ao universo dos grafiteiros no que diz respeito aos usos e também, à possibilidade de leitura dos tags*, como mostra o exemplo da figura 51. Os informantes reconhecem, ainda, que *a cultura do grafite está interligada à realidade urbana contemporânea como um signo e um símbolo*, assim como foi visto no capítulo anterior.

“Eu sei que muita gente olha o grafite e não entende exatamente o que ele significa. Isso porque é uma linguagem que utiliza vários elementos: tem os desenhos, tem as letras, as cores... Quanto aos desenhos, tudo bem... são mais fáceis. Mas decifrar um tag não é para qualquer um. Porém, um grafiteiro possui mais condições de ler esses tags e fica até divertido. É curioso. Ali você percebe o talento de um grafiteiro e a sua criatividade. Mas um grafite deve ser compreendido como um todo e não por partes. Na verdade é o efeito do todo.”
(Twig em entrevista realizada no dia 1º de maio de 2004)



(Fig. 51) Grafite na Avenida Epitácio Pessoa – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)

Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)

“O efeito do todo”

Para os grafiteiros, apesar do grafite ser a cada dia mais realidade e símbolo da identidade das grandes metrópoles, sua plena compreensão está longe de ser um fato concreto para os cidadãos em geral. No máximo, os espectadores involuntários das *produções* espalhadas pelos mais variados cantos (e centros) das cidades limitam-se, muitas vezes, a achar bonito, diferente ou feio, mas, sobretudo, sem a noção exata ou aproximada da complexidade dessa linguagem. E não são poucos os fatores que contribuem para essa dificuldade tanto na leitura quanto na interpretação dos grafites *no todo*. Em primeiro lugar, a incidência cada vez maior do grafite no cenário urbano acaba por, de certo modo banalizá-lo.

“O grafite está tão presente na cidade que ou ele é visto e apreciado, ou ele é completamente ignorado. Talvez por causa dos muitos estímulos visuais e sonoros da cidade. Além da paisagem, é claro! Puxa, aqui no Rio é brincadeira! Mas eu tenho outra teoria: eu acho que existe um olhar geral para a cidade e isso impede de ver os detalhes, tipo assim, eu sei que os postes fazem parte da cidade então eu posso passar por eles e não vê-los. É uma questão de costume. Eu já me acostumei com eles, eu sei que eles estão ali, mas sei também que eles devem estar ali. É meio que uma coisa natural. Por exemplo, numa floresta existem árvores... eu posso estar na Floresta da Tijuca, ver todas as árvores e não enxergar nenhuma porque eu sei que ali existem árvores. Com o grafite é a mesma coisa, tem gente que vê e dá opinião. Tem gente que não vê, então não opina. Tem aqueles que vêem e não falam nada. Mas uma coisa é certa: todo grafiteiro vê e emite uma opinião. Eu admiro os grafites. Mas eu sou suspeito... tenho o olho treinado. Um grafiteiro de moral não pode se descuidar do olhar. Sem contar que é também pelo olhar que um grafiteiro aprende a grafitar. Um garoto novo no grafite tem que olhar muito grafite para ampliar o seu repertório.” (Dog em entrevista realizada no dia 15 de abril de 2004)

Essa espécie de “naturalização” se dá, principalmente, pelo nível de penetração da prática do grafite no contexto urbano que vai acarretar no *costume*, que vai transformá-lo num *detalhe*. Amalgama-se à cidade o grafite a tal ponto que sua presença está a cada dia mais, se não aceita, pelo menos integrada ao espaço das metrópoles assim como os postes, as praças, os prédios, os carros, os *outdoors*, os letreiros, as placas de sinalização, e outros tantos elementos que compõem a geografia urbana e a fantasmagoria, como já foi visto.

Em segundo, e em decorrência do caráter consuetudinário da “naturalização”, há o aspecto de uma certa generalização do olhar fazendo com que cotidianamente torne-se mais habitual conviver com tais *produções*. Nesse sentido, torna-se difícil que se consiga enxergá-las em sua completude. Na realidade a impressão que se tem é que não olhamos para um grafite, mas sim que

somos “olhados” por ele. Tanto é assim que, não raro, uma pessoa pode habitualmente passar por um determinado lugar grafitado sem nunca ter percebido que ali havia um grafite até um dia surpreender-se com o inesperado “encontro”. Porém, com os grafiteiros acontece de outro modo. Eles têm *o olho treinado*. Não obstante *um grafiteiro de moral não pode se descuidar do olhar*, principalmente porque é *também pelo olhar que um grafiteiro aprende a grafitar*.

De certo que há grafites em muitos lugares pelos quais passamos, sem que sejamos “olhados” por eles até um determinado momento em que, finalmente, ele nos “olha” e nós o vemos (Fig. 52). Quando digo que é o grafite que nos “olha”, o faço levando em consideração o fato de que ele nos chama a atenção, nos convida à contemplação ou à desconsideração, dependendo do “encontro”. Com efeito, esse fenômeno está diretamente ligado ao espectador comum e leigo, ao passante fortuito.



(Fig. 52) Detalhe do Grafite na Praça Henrique Brito e Cunha – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Inesperado encontro”

Por outro lado, em se tratando de grafiteiros ou de pesquisadores que têm o grafite como objeto de investigação, o primeiro grupo, com certeza, tem um olhar muito mais aguçado e *treinado* para enxergar os grafites onde a maioria das

peças sequer os vê. O segundo grupo apesar da acuidade no resgate, por meio da visão, dos grafites tão imersos no contexto urbano, muitas vezes é surpreendido por alguma *produção* que a sua perspicácia e finura no olhar não foram até então suficientemente capazes de distinguir, quase sempre causando a mesma surpresa a que está submetido o espectador comum e leigo. Não foram raros os momentos em que passei por essa experiência durante o trabalho de campo.

Nos termos dos informantes a perspectiva que envolve o fator surpresa é fundamental no grafite. Uma das funções do grafite urbano é, inegavelmente, surpreender. Seja pelo engenho da *produção*, pela ousadia com relação ao local em que “aparece”, seja pela inventividade da temática, ou ainda, pelo *conceito* que cria, um grafite que não surpreende não cumpre com eficácia uma das suas principais funções enquanto linguagem. A comunicação entre os conteúdos presentes no grafite e as pessoas em geral e com a própria cidade se dá pela suspensão do *costume* em virtude mesmo da sua capacidade de surpreender, mesmo que não haja inteligibilidade ou competência suficientes para lê-los, para interpretá-los, para admirá-los enquanto uma linguagem.

Como já foi possível notar, o grafite urbano define-se como uma forma de expressão fortemente identificada com os jovens e com a vida urbana contemporânea cuja linguagem híbrida amalgama elementos figurativos com palavras, cores, perspectivas, efeitos de textura e matérias, ao mesmo tempo em que se insere na dinâmica e na própria geografia da cidade por meio dos conteúdos de suas mensagens.

O grafite está por toda a cidade compondo a paisagem urbana. Está nos logradouros, nos limites entre a intimidade e a publicidade. Grafita-se nos muros, nas empenas dos prédios, nos tapumes de obras, nas pilastras que sustentam marquises, nas paredes dos viadutos, no interior dos túneis, nas piscinas e rampas de *skate*, no chão, no asfalto, nas calçadas, nos trens, e até nas galerias do metrô. Como diz um dos informantes desta pesquisa, *o grafite só existe na rua*. Indubitavelmente o grafite está associado a uma específica forma de escrita desenhada que por sua vez engendra uma espécie de leitura simultânea (e mesmo semiótica) de desenhos e palavras. Tendo a parede, ou muro, ou qualquer outra superfície “da rua”, dos espaços públicos como suporte, esta forma de escrever ou de inscrever publicamente caracteriza-se por uma série de peculiaridades, o que

torna, ela mesma, um dos elementos identitários do grafite e da identidade visual tanto do jovem urbano quanto da própria urbe.

Mas até atingir as vias públicas, até inserir-se no vaivém difuso das cidades-grandes, até caracterizar-se enquanto uma linguagem urbana e um símbolo de identidade visual dos jovens e das próprias metrópoles, quais seriam as suas particularidades “por dentro”? O que há no “corpo do texto” de um grafite urbano enquanto linguagem que o diferencia de outras tantas linguagens, juntamente com seus símbolos e signos tão diversificados?

Para tentar começar a responder a estas indagações, desloco-me, no próximo item, no e pelo tempo da memória dos informantes da pesquisa até chegar ao início das suas trajetórias no grafite, ou seja, no momento em que, mesmo sem sabê-lo, já estavam experimentando as ações e situações que viriam a compor o seu *ethos* grafiteiro.

4.1 Cadernos e muros: explorando os suportes

Os sete grafiteiros que informam esta pesquisa apresentam uma característica comum entre si e, segundo eles próprios, igualmente comum a todos os grafiteiros que conhecem ou que têm notícia. Em geral, grafiteiros se iniciam na prática do grafite, lá, nos bancos escolares. Quase a totalidade dos grafiteiros (em especial todos os grafiteiros aqui pesquisados) foi, um dia, *pichador de caderno*.

“Eu acho que sou grafiteiro desde a escola. Eu ainda estava no primário e lembro que durante as aulas de português eu sempre me distraía e quando percebia, estava rabiscando aleatoriamente o meu caderno. Passava horas ali fazendo mil coisas, pequenininhas, tímidas, no cantinho... Eu sei que aquilo não parou mais e fui gostando muito e percebendo que outros colegas também faziam a mesma coisa.” (Fel em entrevista realizada no dia 22 de maio de 2004)

O *pichador de caderno* começa a tomar como suporte de desenho e escrita os pequenos espaços em branco das folhas dos seus cadernos, em geral, no decorrer de uma aula que lhe pareça enfadonha, pouco motivadora, proporcionando um ambiente favorável à distração.

A pichação no caderno surge como uma forma de ocupar o tempo tornado fastidioso por meio do desistímulo e da falta de vontade em participar daquela

situação a que está subjugado e que se lhe mostra tão pouco atraente (a aula). Desse modo, grafiteiros no estágio de *pichadores de caderno* iniciam seus traços de forma livre e descomprometida, ou seja, sem um itinerário definido (pode-se dizer que se trata de um processo relativamente autodidata). São variações de bolinhas, traços, balõezinhos, caretinhas, letras estilizadas, mulheres peladas, órgãos genitais em desproporção, caricaturas, tribais, super-heróis, nomes, apelidos, etc... Os recantos vazios das folhas dos cadernos preenchidos pelos rabiscos, que no início disputam lugar e (des)atenção em relação aos “conteúdos” e “matérias” escolares, vão, aos poucos, deixando de concorrer, e o *pichador de caderno* passa a dedicar-lhes um lugar mais destacado, um espaço onde o desenho e a escrita possam ser realizados de forma mais ampla e menos contida, cada vez menos meramente rabiscos furtivos. Aos poucos os *pichadores de caderno* vão dedicando mais espaço aos seus ensaios gráficos, na medida mesmo em que vão se tornando mais hábeis.

Do espaço restrito das páginas iniciais e centrais, aquelas tomadas por anotações exaustivas, isto é, escritos e anotações de aula, os *pichadores de caderno* passam a utilizar as últimas folhas de seus cadernos. O suporte continua sendo a folha do caderno, porém, agora, experimentam um pouco mais de liberdade e espaço, o que faz com que tanto os desenhos quanto as letras possam ser inventados com maior amplitude.

O primeiro suporte consciente de desenho e escrita do um grafiteiro é o caderno escolar na fase em que ele próprio define como sendo a do *pichador de caderno*, assim como já foi dito, seguindo uma trajetória que vai da disputa pelos cantos das páginas iniciais tomadas por anotações e assuntos escolares até às últimas folhas, agora totalmente dedicadas à atividade distrativo-recreativa.

Entretanto, a trajetória não cessa e tão logo se sintam mais capazes e desenvolvidos nos desenhos e nas letras, tão logo se sintam aptos a mostrar sua *habilidade* aos outros, *pichadores de caderno* passam, então, a rabiscar os tampos das carteiras escolares.

“Olha, chegou uma hora que eu não queria mais pichar o caderno porque ficou meio sem graça. Já tinha um monte de desenhos, de palavras, além de uma assinatura que criei pra mim: Rato. Era o meu símbolo. Então eu só queria pichar Rato na minha carteira. Pichava Rato e desenhava um ratinho.” (Twig em entrevista realizada no dia 10 de maio de 2004)

Aqueles ensaios diletantes, ou seja, os primeiros rabiscos dessa escrita “extra-escolar” que mistura desenho e letra vão deixando de servir apenas à apreciação do seu autor e passam a ser compartilhados com outros colegas. Deixam de ser íntimas e iniciam um trajeto para as vias públicas, para a observação pública, nem que seja apenas destinada, de início, ao pequeno público de “amigos/cúmplices”. Nota-se o endereçamento do suporte: cada ***pichador de caderno*** picha o seu caderno, depois a sua mesa. Efetivamente o caderno é de sua propriedade, mas trata-se a mesa de uma apropriação empreendida por ele fazendo com que ela passe a ser sua, passe a ser um território seu, com a sua marca. O fato de um aluno estudar e ocupar durante um turno escolar aquele lugar, aquela carteira, faz com que ele a tome como sua não importando quem vai sentar-se ali noutro turno. O tempo da carteira escolar é o segundo suporte consciente de um desenho que cada vez mais vai se tornando escrita e inscrição, e é ali, e dessa forma que ele marca o seu lugar, que ele registra o seu pertencimento.

Mas há um itinerário comum (mesmo que não definido), pelo menos na experiência dos informantes. Das carteiras escolares da sua sala de aula, o até então ***pichador de caderno***, agora desfrutando de um *status* maior porque tornou pública a sua ***habilidade*** e a sua destreza, utiliza como suporte as portas da sua sala de aula e dos banheiros do seu colégio. Em seguida, as portas em geral. Das portas, procedem à pichação nas paredes da sua escola a começar sempre pelo laboratório da própria sala de aula. Importa ressaltar a tomada dos espaços tornados suportes sempre na direção que vai do mais íntimo ao mais público, do mais restrito ao mais amplo.

Eu gostava de desenhar sacanagem. Fazia uma mulherzinha toda aberta e um cara com um p... atacando ela. Eu me amarrava e ficava até meio excitado com isso. Desenhava e chamava alguns colegas para ver. Mostrava para as meninas. Os colegas me incentivavam a desenhar nas portas de dentro do banheiro. Sentava no vaso e desenhava minhas sacanagens e ainda criava uns textinhos... Era engraçado, coisa de moleque.” (Zat em entrevista realizada no dia 13 de julho de 2004)

Quanto mais o (ainda) ***pichador de caderno*** vai aperfeiçoando e dominando as técnicas de desenho e escrita, isto é, a ***habilidade*** e a ***competência***, mais vai querendo exhibir o seu talento. Nota-se o espaço social que se ganha com esta

atividade porque ela acaba por gerar uma relativa socialização⁷³ entre o desenhista/escritor, com os seus admiradores e incentivadores.

Curioso o fato de que o *pichador de caderno* se inicia à margem da folha do seu caderno e, mesmo que opte mais tarde pela prática do grafite⁷⁴, continuará buscando a marginalidade que se expressa através do princípio do *vandalismo*. Este princípio deverá manter-se ainda que o grafite seja produzido segundo os distintos estatutos de atuação como foi visto no capítulo 1.

Em pleno movimento ascendente, partindo de suportes restritos aos espaços cada vez mais públicos e notórios, mais amplos e visíveis, o *pichador de caderno* vai habilitando-se e desenvolvendo-se tanto na apropriação de novos espaços quanto nas necessidades que cada novo suporte imprime em termos de técnicas e *habilidades* exigidas. No meio do percurso, ainda na sua fase adolescente, pode bandear-se para a pichação *stricto sensu* (que nesta tese é considerada uma forma de grafite menos elaborado e menos preocupado com a “beleza”), ou prosseguir numa prática no mínimo mais elaborada em termos estilísticos, ou seja, o *grafite como produção*.

No caso dos informantes desta pesquisa, assim como já foi dito, todos seguiram pelas vias do *conceito*. Enquanto grafiteiros, a busca por novos suportes faz parte da sua identidade. Um grafiteiro deve estar atento tanto aos locais mais propícios a uma *produção*, quanto aos lugares menos propícios também. Grafiteiros devem proceder a uma diligente *escolta*, a partir de um aguçado trabalho de observação e busca. Em geral os grafiteiros desenvolvem um olhar metucioso para a cidade, empreendendo buscas esmiuçadoras pelos locais aonde uma *produção* se encaixaria de forma surpreendente.

Se nos tempos da escola, no início dos primeiros piches de caderno o pichador restringe os seus desenhos a um pequeno público, isto vai se modificando com o nível de envolvimento e de aperfeiçoamento, conforme vai ganhando autoconfiança, até que, quando grafiteiro, sua busca passa a ser pelo

⁷³ Cf. Georg Simmel (1939¹: p.38) No obstante, esto a que me refiero, y que hemos de estudiar como concepto general de la socialización, es algo análogo al conocimiento: es la conciencia de socializarse o estar socializado. El sujeto no se encuentra aqui frente a un objeto del que va adquiriendo gradualmente una idea teórica, sino que la conciencia de la socialización es inmediatamente la que sustenta y encierra su sentido interno. Se trata de los procesos de acción recíproca, que para el individuo significan el hecho – no abstracto ciertamente, pero sí capaz de ser abstractamente expresado – de estar socializado.

⁷⁴ No primeiro capítulo desta tese observo que nem todo pichador se tornará um grafiteiro, mas em geral, todo grafiteiro foi, um dia, pichador.

grande público, ou seja, por todos aqueles que vivem e transitam pela cidade. Dessa forma, os suportes para a realização do grafite necessariamente devem pertencer ao universo da rua, a todos os espaços logradouros. Não há lugar que não seja “grafitável”, quase não há limites que cerquem ou restrinjam as ações dos grafiteiros. Contudo, a tomada de um determinado espaço vai depender da vontade, da iniciativa, da motivação ou da viabilidade. Isto porque, por ser uma prática ainda ilegal, mal vista por muitos e pouco tolerada (ainda que se note certa tolerância em alguns casos), o processo da *escolta* implica perceber se há policiamento e também os horários de maior circulação de pessoas. Há situações em que uma *produção* pode levar dias para ser concluída em virtude de algum imprevisto no cálculo do tempo gasto no *trampo* em relação ao número de pessoas circulando pelo local, assim como pela frequência da ronda policial.

A exploração de suportes mais amplos em relação à restrição espacial das folhas dos cadernos escolares, faz com que os grafiteiros transformem toda a cidade num caderno particular, cujas páginas remeteriam aos muros, às paredes, aos postes, às caixas de energia, aos portões, às pontes, aos viadutos, ao asfalto, etc. As figuras 53 e 54 são dois exemplos distintos de suportes.



(Fig. 53) Caixa de energia grafitada na Rua Saturnino de Brito – Jardim Botânico
Rio de Janeiro (Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Suporte I”

A cada dia os grafiteiros têm re-atualizado suas temáticas e também os suportes para as suas *produções*. Com isso, os grafites vão surgindo nos lugares mais surpreendentes e inesperados, de forma cada vez mais criativa e *conceitual*.

A figura 53 mostra uma caixa de energia situada na esquina das Ruas Saturnino de Brito e Jardim Botânico que foi tomada por completo por um grafite muito colorido, cuja temática se resume a meninas munidas com rolinhos e baldinhos de tinta. É como se elas próprias, *personagens* do desenho, tivessem posto em execução a pintura da qual fazem parte. Trata-se de um curioso efeito metalingüístico.

A figura 54 retrata o portão de uma escola na Rua Fonte da Saudade, que foi totalmente preenchido com um *tag*. Aproveitando-se das linhas horizontais que separam cada grupo de duas chapas de aço que formam o portão dividindo-o em três, o grafiteiro escreveu três vezes a palavra “sub”, como se estivesse orientando-se pelas pautas de um caderno.



(Fig. 54) Portão grafitado na Rua Fonte da Saudade – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Como pautas de um caderno”

Outro aspecto relativo aos variados suportes, e em especial na relação entre os cadernos e os muros, alude ao desenvolvimento e aprendizado de novas técnicas. Se no caderno são utilizados lápis, lapiseira e caneta esferográfica (que devem ser muito bem manuseados), na rua (em seus múltiplos espaços) é preciso o domínio de outras técnicas e instrumentos mais eficientes para a exploração dos

espaços mais amplos. Um dos meios técnicos e símbolo maior do grafite urbano é a lata de *spray*. É da relação entre a lata de *spray* o e grafiteiro que trato a seguir.

4.2

Parceria mecânica: a mão e o *spray*

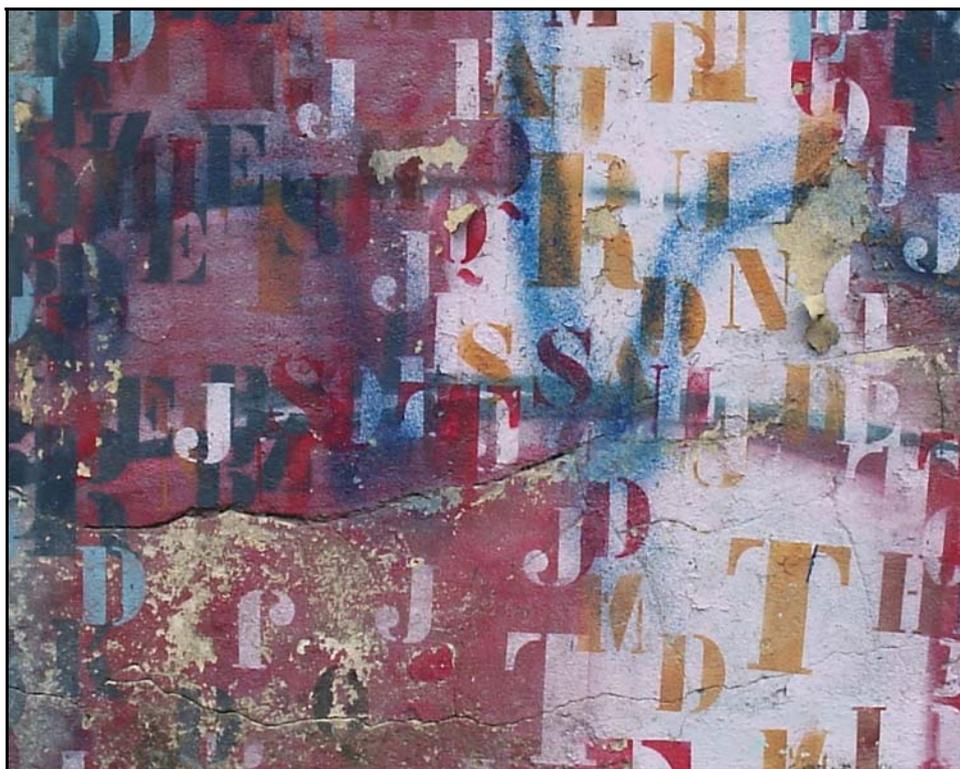
O grafite urbano está intimamente ligado à atuação, ao movimento e à mecânica do corpo jovem do grafiteiro. Recorre no depoimento dos informantes da pesquisa que *entre o grafiteiro e a lata de spray deve haver uma relação de intimidade total*. Assim como os dedos do pianista e as teclas do piano quase se fundem no momento da execução do instrumento musical, algo similar se dá com a mão e o *spray* no grafite. A relação entre o grafiteiro e a lata de *spray* é tão importante e significativa no grafite que sua representação gráfica é um tema recorrente nas *produções*.



(Fig. 55) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“A lata que sai do *spray*”

No belo exemplo da Rua Jardim Botânico (Fig. 55) percebe-se a importância da lata de *spray* como signo do grafite. A lata de *spray* surge em desproporção em meio à textura que, de forma lúdica e *conceitual*, mistura cores e letras, dois

elementos fundamentais do grafite. A técnica empregada nesta *produção* merece destaque em virtude do uso do *spray* a mão livre harmonizado ao estêncil na aplicação das letras, proporcionando um efeito “impressionista” baseado, especialmente, no emprego das cores e formas em relações e contrastes, a fim de obter resultados plasticamente dinâmicos e objetivos. A figura 56 (um detalhe ampliado da figura 55) permite uma visualidade minudente da técnica.



(Fig. 56) Detalhe do Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Cores e formas, relações e contrastes”

Algo bastante revelador da relação grafiteiro/*spray* pode ser visto em outra *produção* na Rua Jardim Botânico (Fig. 57). Nela, o grafiteiro aparece “escorado/cercado” por *jets* (o mesmo que lata de *spray*) que lhes servem de anteparo ao mesmo tempo em que substituem o apoio dos pés, no sentido de que fazem a ligação entre o *personagem* e o chão. O conjunto de latas de *spray* seria mesmo o solo de onde brota o grafiteiro.



(Fig. 57) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Chão de spray”

A parceria mecânica entre a mão e o *spray* figura como um dos movimentos corporais mais importantes no grafite e, em especial, na relação grafiteiro/*spray*. Atente-se para o fato de que não se trata de força e sim de um equilíbrio muito delicado. Um grafiteiro urbano não usa força para manusear uma lata de *spray*, mas sim, utiliza técnicas.

Na realidade não há segredos em segurar uma lata de *spray* utilizando uma mecânica muito conhecida e banal entre todos nós. Uma lata de *spray* é segura por um movimento de agarra empreendido pelo dedo polegar e os dedos médio, anular e mínimo simultaneamente, deixando livre o dedo índice, pois será este a acionar o *cap*⁷⁵ (também chamado de birro ou bico) do *spray*.

São inúmeras as representações gráficas desta parceria mecânica nas *produções* espalhadas por toda cidade. A seqüência das figuras 58, 59 e 60 mostra a importância da relação estabelecida entre o grafiteiro e a lata de *spray*.

⁷⁵ Cap é a designação dos grafiteiros para o bico intercambiável da lata de *spray*, que ao ser acionado para baixo libera o jato de tinta pulverizado.



(Fig. 58) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Parceria mecânica I”



(Fig. 59) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Parceria mecânica II”



(Fig. 60) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Parceria mecânica III”

Entretanto, pode haver uma variação na pega da lata do *spray*. Dependendo da situação a lata pode ser segura por todos os dedos, com exceção do polegar que passará a acionar o *cap*. O primeiro movimento é mais indicado quando a lata estiver posicionada verticalmente com o *cap* para cima ao passo que a segunda maneira de pegar é mais utilizada quando o *spray* estiver posicionado mais horizontalmente.

Antes de apertar o *cap* do *spray* o grafiteiro deve balançar a lata para cima e para baixo ou de um lado para o outro, aí sim, com força e agilidade, para que haja uma perfeita mistura da tinta ainda no interior da lata. Um dos emblemas do grafite urbano é um conhecido barulhinho do tipo “tec tec tec” resultante do movimento de misturar a tinta, visto que dentro da lata há sempre uma pequena e pesada esfera solta. O som emitido pela bolinha ao bater nas paredes internas da lata é um dos indicadores da quantidade de tinta dentro dela. Quanto mais grave o som e quanto mais força tiver que ser feita para misturar a tinta é sinal do quão a lata ainda está cheia. Conforme os movimentos de mistura da tinta vão ficando mais fáceis e o som emitido mais agudo, sinal de tinta acabando. Trata-se de uma questão da técnica e da singularidade idiossincrática da prática do grafite urbano.

Esta técnica trivial no *métier* do grafite deve compor o repertório do grafiteiro urbano que, além de aprendê-la, deve obrigatoriamente dominá-la.

Entretanto, com relação à questão da parceria mecânica, há outras minúcias provenientes do encontro técnico entre a mão e o *spray*. O grafiteiro há que dominar também aspectos relacionados à distância e à pressão entre a emissão do jato pulverizado e a superfície a ser grafitada. Muito próximo, escorre. Muito distante, o jato se dispersa criando uma nuvem fosca prejudicial aos contornos, por exemplo. Porém, esta mesma nuvem será utilizada no caso de preencher um espaço maior. Este é um fator do domínio da técnica do grafite importante e fundamental para a boa execução de uma *produção*. Desse modo, se for para demarcar um contorno há um procedimento, se for para preencher um desenho, outro. Segundo os grafiteiros, *isso se aprende com o tempo e com a prática*.

Durante o trabalho de campo algo que causava estranhamento e aguçava a curiosidade era o fato de que as latas de *spray*, em geral transportadas até o local de grafitação em grandes caixas de papelão, estavam sempre desguarnecidas de seus *caps*. Depois de algum tempo percebi que cada grafiteiro possui um conjunto de *caps*, em geral guardados em sacos plásticos dentro de suas mochilas (acessório fundamental de um grafiteiro). Cada grafiteiro “monta” a sua lata de *spray* escolhendo o *cap* que mais atende às necessidades do seu desenho e isso está bastante relacionado ao seu estilo próprio. Há aqueles que preferem grafitar com o *cap normal*, outros com o *skinny cap* para os traços finos, e há, ainda, os que utilizam com mais frequência o *fat cap* para os traços grossos. Essa escolha influi diretamente no tipo de traço grafitado, principalmente no que se refere à espessura. Não raro os grafiteiros alternam o uso dos *caps* numa mesma *produção* com o intuito de conseguir efeitos diferenciados/identificatórios e/ou cumprir alguma exigência de uma dada etapa do desenho ou da escrita.

Na categoria *free style*, onde o grafite é realizado de modo ousado fugindo dos padrões convencionais e técnicos da prática, onde os grafiteiros inventam outras técnicas e formas de grafitar, muitas vezes são percebidos malabarismos do tipo *barman* de filmes de Hollywood. Assim como nos filmes, aonde garrafas vão sendo trocadas por parceiros que as jogam para o alto, lançando-as num movimento giratório em torno do próprio eixo, o mesmo se dá com as latas de *spray*, ora porque se torna necessária a troca de latas, ora porque se refere a um certo maneirismo dos grafiteiros, incrementando e dando valor tanto ao domínio

individual e grupal (porque revela a harmonia e o sincronismo dos parceiros), quanto ao próprio resultado final de uma **produção**. Não se pode deixar de ressaltar a possibilidade do divertimento, visto que, lido por eles próprios, **grafitar é buscar o prazer**.

“Grafitar é buscar o prazer. Eu relaxo quando estou envolvido numa produção... porque é muito divertido... me lembra coisa de criança, brincadeira... entende? Mas não é brincadeira, sabe? Ai é só divertimento, prazer... é a nossa social. Acho que a gente fica mais ligado um no outro e mais solto também... fica tudo sob controle.” (Twig em entrevista realizada no dia 1º de maio de 2004)

Ao “brincarem” enquanto grafitam a atuação se torna mais próxima do lazer e garante um aspecto fundamental da sua sociabilidade. Brincar com as latas de **spray** durante uma **produção** é sinal de “domínio do trivial” quando se detém o *savoir faire*, além de revelar uma confiança compartilhada de que, no plano mais técnico e “sério”, tudo está de acordo e **sob controle**. Desse modo, o aspecto lúdico não põe em risco a **produção** final. Não obstante o brincar dos grafiteiros caracteriza fundamentalmente aquilo que Simmel (1983: p. 165) chamaria de forma lúdica da sociação. Em outros termos, só se brinca com as latas de **spray** quando os **brothers** têm total confiança um no outro, o que acaba por restringir tal aspecto da sociabilidade àqueles grafiteiros “com experiência”. Com um grafiteiro novato não se brinca dessa forma. Um inocente deve conter a sua ousadia até que tenha adquirido total controle e domínio do/no manuseio do **spray**.

A mão do grafiteiro e a lata de **spray** compõem um conjunto uniforme onde um parece ser a extensão do outro. Mas há, contudo, outras representações muito interessantes que revelam um certo englobamento do grafiteiro pela lata de **spray**. A metamorfose do grafiteiro em lata de **spray** (fig. 61) alude a uma curiosa inversão na relação grafiteiro/**spray**, posto que, se a prática do grafite consiste em, grosso modo, realizar uma **produção** extinguindo a tinta contida no interior dos **jets**, no exemplo a seguir ocorre o extremo oposto. A imagem remete à situação em que a tinta “consome” o grafiteiro.



(Fig. 61) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Inversione”

Durante a pesquisa descobri que seria de suma importância compreender o significado da lata de *spray* para o grafiteiro e para o próprio grafite. O *jet* é basicamente o maior símbolo identificador do grafiteiro dado o grau de reconhecimento entre o indivíduo e a coisa. Um dos elementos que fazem um grafiteiro, grafiteiro é, sem dúvida, a lata de *spray*. Se um árbitro de futebol não existe sem o apito e os cartões vermelho e amarelo, se um policial desguarnecido da sua arma, distintivo e farda, não seria um policial, o mesmo se dá com um grafiteiro e seus *jets*.

Uma *produção* representativa da equação grafiteiro/*spray*/grafite pode ser vista na Rua Jardim Botânico (fig. 62). Observando-a mais detalhadamente percebe-se que da lata de *spray* surgem dois traços. Um desses traços define os contornos do próprio grafiteiro ao passo que um outro define os contornos do *tag*. A lata de *spray*, nesse caso, figura como o elemento medium da relação existente entre o grafiteiro e o grafite. Porém, ao buscar outra via de interpretação percebo que a leitura da imagem remete a um outro contexto. O grafiteiro sai da lata de *spray* da mesma forma que, no mito, o gênio sai da lâmpada. Aqui reside uma curiosa “coincidência”: um dos significados da palavra “gênio” refere-se ao

altíssimo grau, ou o mais alto, de capacidade mental criadora, em qualquer sentido. Isto posto, o gênio figura como um signo da competência, da experiência e do poder de criação do grafiteiro. Outro aspecto interessante é o fato de que a palavra “genial”, enquanto a qualidade que revela o gênio ou que é própria dele, significa o mesmo que prazenteiro, alegre ou jovial, adjetivos bastante significativos no grafite.



(Fig. 62) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Entre o grafiteiro e o grafite”

O estado alomórfico entre o grafiteiro e a lata de *spray* figura com muita recorrência nas temáticas das *produções* espalhadas por toda cidade. A fusão desses dois elementos revela o seu valor simbólico e o quanto há neles (em parceria) de significativo para o grafite urbano. A lata de *spray* dada a sua importância, cujo lugar na e para a prática do grafite equipara-se ao do próprio grafiteiro, funda na parceria mecânica a dinâmica que identifica e concretiza o grafite.

Relativizando a parceria mecânica no grafite, esta não se restringe, unicamente, ao uso dos *jets*. Há grafiteiros que preferem explorar outros recursos e trabalhar a partir de outras técnicas, o que implica aprender a lidar com outras tintas e outras texturas. Isso ocorre, por exemplo, com o grafiteiro Rio que ao invés das latas de *spray* (abandonadas há algum tempo), tem desenvolvido um tipo de grafite utilizando pincel, rolinho de tinta e tinta látex.

“Quando resolvi explorar outras técnicas e materiais, outras tintas e outras formas de grafitar, senti uma enorme diferença e uma grande dificuldade. Por mais que eu fosse bom com o jet, com o rolo de tinta a coisa ia mal. Foi preciso treinar muito para aprender a lidar com a tinta e o rolo. Além disso, depois que fui aprendendo e cada vez mais, pude criar outros conceitos, dando uma cara ao grafite que fazia.” (Rio em entrevista realizada no dia 14 de abril de 2004)

Porém, mesmo empenhando-se em outra técnica, a questão da relação íntima e extensiva entre o instrumento de desenho e escrita e a mão que o opera permanece a mesma, sendo a **habilidade**, a destreza e a perícia suas marcas fundamentais. Ao mudar de uma técnica para outra o grafiteiro tem que reaprender a desenhar e a escrever. Nova técnica implica em novo conhecimento, novo estudo, novas possibilidades **conceituais**.

A parceria mecânica entre a mão e rolinho de tinta também é bastante recorrente nas temáticas de certas **produções**. Alguns registros mostram as diferenças do material, dos instrumentos e das técnicas empregadas em cada modalidade fazendo sátiras relativas aos usos e particularidades. No grafite da Rua Jardim Botânico (fig. 63) percebe-se o uso das duas técnicas, logo dos dois instrumentos (lata de **spray** e rolinho de tinta). A diferença no resultado de cada técnica é vista nesta cena em que um grafiteiro passa o rolinho de tinta sobre a cabeça de um outro **personagem**.

A meu ver, há três interpretações muito claras na cena em destaque. Uma diz respeito às conseqüências da falta da **habilidade** e destreza do grafiteiro, fazendo com que a tinta escorra do rolinho parede a baixo borrando o desenho (sinal de inexperiência). Assim, este grafite é como se fosse uma imagem relativa às dificuldades em lidar com técnicas distintas, indicando a necessidade do treino, da dedicação e do aprendizado. A outra interpretação remete ao desenho enquanto uma representação crítica dos maus políticos que deveriam ser “cobertos” por uma pintura capaz de fazê-los desaparecer. Este senso de humor é muito presente no grafite urbano. Além do que já foi dito, outra leitura deste grafite refere-se à intencionalidade do efeito desejado (sinal de experiência). **Se para um grafiteiro novo escorrer a tinta é marca de um grafite mal realizado e de que ainda falta muito para ele, para um grafiteiro, experiente e que domina a técnica, escorrer a tinta é uma questão do estilo.**



(Fig. 63) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Intencionalidade do efeito desejado I”

Em outro grafite (fig. 64) também podemos constatar (no detalhe) a intencionalidade do efeito desejado. Nele, o borrão é proposital e a tinta escorrida, literalmente vazando dos contornos do bonequinho, além de imprimir uma atmosfera dramática à *produção*, também demonstra o seu caráter *conceitual*.



(Fig. 64) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Intencionalidade do efeito desejado II”

Os marcadores hidrográficos e os adesivos também são elementos utilizados pelos grafiteiros no seu curioso, instigante e criativo processo de busca por novos

conceitos. Destaco o fato de que sempre que um novo elemento (instrumento ou ferramenta) é inserido como técnica no grafite urbano, isso implica novo esforço e novas tentativas de adaptação através de um exercício contínuo da prática.

Além das tradicionais latas de *spray*, dos rolinhos de tinta, dos adesivos e dos marcadores hidrográficos, não se pode deixar de citar o estêncil (uma das primeiras tecnologias relativas ao grafite urbano, mas que atualmente vem ressurgindo com muita força), ou seja, uma máscara (matriz) contendo um motivo (desenho ou palavra) vazado para que ali seja aplicada a tinta, que vai sendo reproduzido igualmente em vários pontos e lugares, e o aerógrafo (um tipo de caneta de metal cujo funcionamento está ligado a um compressor de ar). Na figura 65 percebe-se a síntese tanto de alguns instrumentos do grafite quanto dos seus usos e resultados. A imagem contrasta, em estêncil, rolo e *jet* aplicados sobre um fundo branco preparado com rolinho de tinta e látex. O efeito resultante assemelha-se sobremaneira aos adesivos que, vez por outra, são usados por alguns grafiteiros.



(Fig. 65) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)

Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)

“*Contrastes de técnicas e usos*”

Ao estar em contato com os grafiteiros acompanhando as suas performances durante uma *produção* pude perceber alguns fatores que explicariam o grafite urbano e, mais ainda, por meio dos indícios furtivos ou das recorrências notórias da prática, alguns elementos que fariam um grafiteiro, grafiteiro. Isto posto,

ressalto de maneira especial a forma com que um grafite vai sendo “produzido”. A ligação íntima do grafiteiro com a **produção**, caracterizada pelos pares mecânicos formados entre a mão e o **spray** e a mão e o rolinho de tinta, que diferentemente dos movimentos de força de Marcel Mauss (2003: 418), tais como empurrar, puxar, levantar, ou seja, dos movimentos representativos do esforço muscular, revela uma outra dimensão a que chamo de movimentos de destreza, relacionada fundamentalmente à **habilidade** necessária tanto ao bom resultado final da **produção**, quanto à medida da competência de um bom grafiteiro.

“Saber pegar no spray é fundamental. Mas, mais importante é saber manuseá-lo. Ali, no manuseio, o grafiteiro mostra quem ele é, mostra toda a sua competência, toda a sua habilidade. Se o cara é bom, não é bom só porque desenha bem. Ele é bom porque sabe como faz e a partir daí inventa outras formas de fazer. Isso leva tempo, requer prática, só se aprende tentando, fazendo, errando... até que ele não erra mais... ou o que é mais legal, erra de propósito, para criar textura, para dar um efeito. Se para um grafiteiro novo escorrer a tinta é marca de um grafite mal realizado e de que ainda falta muito para ele, para um grafiteiro, experiente e que domina a técnica, escorrer a tinta é uma questão do estilo.” (Det’s em entrevista realizada no dia 26 de maio de 2004)

Quando, linhas acima, mencionei que a mão do grafiteiro e a lata de **spray** compõem um conjunto uniforme dando-nos a impressão de um ser a extensão do outro, referia-me à sincronia e, de certo modo, à intimidade que o grafiteiro tem (e vai buscando cada vez mais) com o **jet**. O resultado desse encontro, como já explicitiei anteriormente, são os movimentos de destreza cuja tônica funda-se na demonstração da **habilidade**.

Esta **habilidade**, que não é de forma alguma restrita a um aspecto somente do grafite, espraia-se para diferentes lados, de modo que se pode até falar em **habilidades**. Um grafiteiro urbano deve possuir diversas **habilidades** em virtude mesmo das inúmeras situações onde o imprevisto se torna extremamente necessário, seja pela rapidez da atuação, seja pela precariedade do material, ou ainda, pela escassez financeira, só para citar três situações.

Contudo, a **habilidade** em lidar com a lata de **spray** figura como um dos fatores (requisitos) que distingue e dá *status* a um grafiteiro diante dele mesmo e dos outros, primeiro, porque ele próprio vai se sentindo mais seguro e competente e, segundo, porque diante dos outros a sua competência se legitima conquistando o respeito, ganhando **moral**, tão caros ao grafite. A **habilidade** torna-se conteúdo

numa pedagogia onde o grafiteiro esmera-se por aprendê-la até que a detenha e a expresse por meio dos movimentos de destreza. Nesse sentido, longe do que o artesanato (individual ou coletivo) de uma *produção* possa significar para os grafiteiros, a partir de uma descoberta que somente o olhar atento para os cantos menos visíveis da empiria pode revelar, uma das técnicas do corpo⁷⁶ empregadas por eles, ou seja, o momento em que pegam no *spray* com a leveza do toque sutil somente possível à custa de um aprendizado que é na maioria das vezes por decorrência da prática, lugar inatingível e inacessível teoricamente, realizam a própria destreza nos termos da *habilis* escrita em bom latim como a designação das pessoas com o senso de adaptação de seus movimentos coordenando-os a objetivos, isto é, pessoas que “sabem como fazer”.

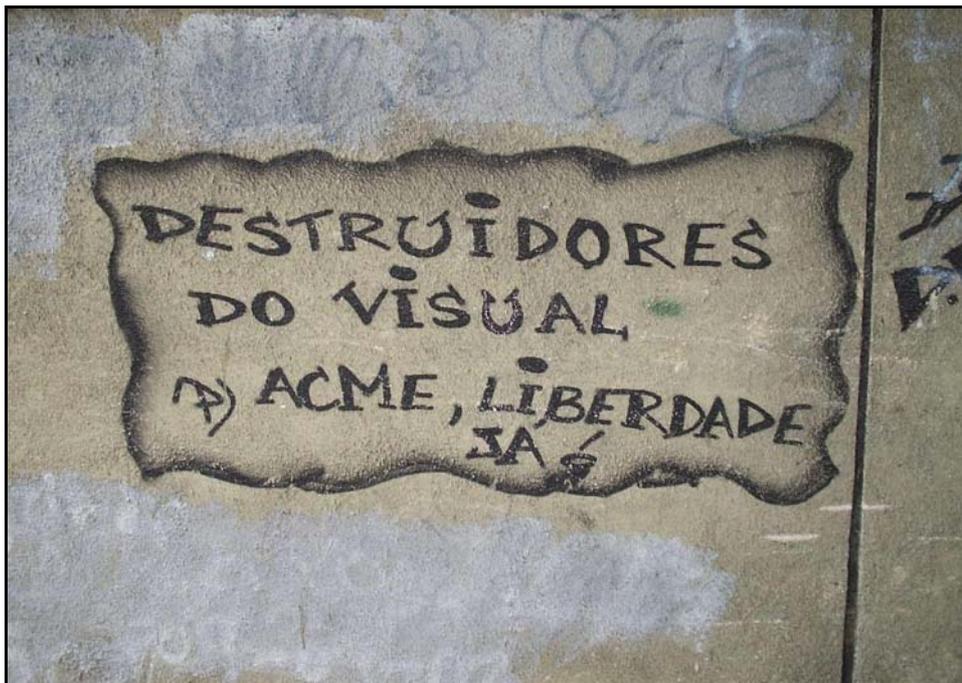
4.3

Competência para escrever: a subversão tipográfica

A escrita no grafite é um elemento de extrema importância. Por mais que se faça uma evidente relação entre grafite e desenho, não convém que se esqueça da escrita. Porém, há situações bastante curiosas com relação à escrita no grafite.

A primeira a ser destacada consiste no fato de que no grafite existem várias formas de escrever. Existem as escritas representadas por frases de efeito e impacto, com mensagens plenamente legíveis, com vistas a um texto que seja do conhecimento de todos os possíveis leitores, indistintamente (Figs. 66 e 67). Não há como dizer se tais escritas estão mais relacionadas a determinados tipos de grafite. O que se percebe é a sua presença tanto em grafites *sociais*, quanto *conceituais*, *de ação* e nos *comerciais*. Escrever, deixar mensagens, protestar, fazer pilhérias por meio das palavras, etc., compõem uma dinâmica no grafite.

⁷⁶ Cf. Marcel Mauss (2003: p.401) Eu digo as técnicas do corpo, porque se pode fazer a teoria da técnica do corpo a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas do corpo. Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se do seu corpo.



(Fig. 66) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Frase de efeito”



(Fig. 67) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Pilhéria”

O segundo destaque diz respeito à recorrência de um outro tipo de escrita, mais enigmática, mais incompreensível, mais ilegível, e mais *conceitual*, destinada a um público restrito, em geral, circunscrita aos grafiteiros (Fig. 68). Nesta, a escrita é feita de modo a se integrar ao desenho, ora fazendo parte dele,

ora se transformando nele. É uma escrita ao mesmo tempo em que é um desenho. Para tanto há, por parte dos grafiteiros entrevistados, um grande empreendimento naquilo que eles próprios designam por *um exercício tipográfico*.



(Fig. 68) Grafite na Rua Lopes Quintas – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Exercício tipográfico”

Por meio dessas escritas/desenhos os grafiteiros ou as *crews* procuram construir uma identidade pela marca, promovendo uma associação imediata entre elas e seus criadores. São exaustivos os exercícios diante das telas dos seus computadores, utilizando-se das técnicas aprendidas em seus cursos de graduação e também os recursos oriundos de alguns programas gráficos extremamente sofisticados e modernos, com o intuito de *criar uma nova forma de escrever dando novas formas às letras*.

“Passo horas no computador pesquisando e criando novas formas de escrever. Trabalho em cima de uma mesma letra durante muito tempo. Dá trabalho. É preciso ser competente para criar uma forma de escrever dando novas formas às letras e que no todo haja um padrão. Um grafiteiro iniciante começa, muitas vezes, copiando aquilo que já viu em outro grafite. Mas nós que já fazemos isso há muito tempo e que temos um compromisso com o conceito temos que estar sempre buscando novos tipos.” (Twig em entrevista realizada no dia 10 de maio de 2004)

Evidencia-se nesse aspecto do grafite um grande interesse pelo novo e pelo inédito. Outra vez a perspectiva do surpreendente encontra-se presente. A busca pelo novo e por *novas formas e novos tipos*, e que *no todo haja um padrão*, sinaliza um tipo de motivação cujas raízes situam-se na própria tarefa e mesmo que a atividade “dê trabalho”, isso não impede que os grafiteiros se lancem ao desafio de transpor os limites até a exaustão, até os limites da criatividade. Pode-se pensar numa lógica diferenciada da relação com o aprender formal e escolarizado, expressando-se fundamentalmente por uma didática do desafio imposto pela tarefa, geradora de inovação. Na Pedagogia do *Spray* o desafio figura como mola propulsora do ato criador.

Até aqui venho me referindo a este modo de escrever como “escrita”. E enquanto escrita os informantes falam de *um exercício tipográfico*, como já foi sublinhado. Contudo, se a tipografia consiste na arte que compreende as várias operações conducentes à impressão dos textos, desde a criação dos caracteres à sua composição e impressão, de modo que resulte num produto gráfico ao mesmo tempo adequado, legível e agradável, no grafite o resultado final muitas vezes (quase sempre) não é este. A tipografia no grafite leva ao justo oposto da função tipográfica: o produto gráfico é pouco legível, nem sempre agradável, mas fortemente identificador. A competência para escrever, no grafite, representa uma subversão tipográfica muito interessante e também *conceitual*, para usar uma categoria cara aos informantes da pesquisa.

“Tenho trabalhado muito em cima de um tipo que identifica o meu grafite e que tenha a ver com ele, com os desenhos. Parto das simulações no computador e depois vou testando no muro. Às vezes sai como eu quero, outras vezes o jogo de cores não fica legal... o negócio é que quando sai da máquina e vai para a rua tudo se modifica. Além disso é no muro que o trabalho, que a criatividade estão em jogo. Quanto mais criativo mais você ganha moral.” (Dog em entrevista realizada no dia 15 de abril de 2004)

A competência para escrever se dá, principalmente, por um lado, a partir das esgotantes simulações em croquis e ensaios via tela de computador, tendo por base os recursos e ferramentas de programas gráficos aliados à capacidade criativa do grafiteiro e ao empenho diante do desafio. Por outro lado, percebe-se a competência pelas vias das atuações práticas, na rua, onde o crivo, circunscrito pelas linhas determinantes do grafite, ancora-se na complexidade da escrita

associada ao potencial inventivo do grafiteiro. É por meio desse itinerário que o grafiteiro ganha *moral*. Nota-se que a *moral* se torna um sinônimo da competência, assim como do respeito conquistado pelo domínio técnico, nesse caso, de uma escrita que identifica, surpreende, subverte, desafia e cria *conceitos*. A seguir, continuo tratando a questão da escrita, porém, abordando-a por outra perspectiva, isto é, pelo seu uso na construção do *personagem* grafiteiro.

4.4

Tags: máscaras grafitadas de destotalização dos indivíduos

No primeiro capítulo desta tese fiz notar que o *tag* é a assinatura dos grafiteiros feita com marcador ou *spray*. Mas, qual o teor de tal assinatura? Esta é uma questão muito importante na prática do grafite e fundamental para que se compreenda um dos seus aspectos mais inusitados. Nesse sentido, o *tag* é o pseudônimo adotado pelo grafiteiro e a sua própria assinatura. *Ipisis literis*, pseudônimo é o mesmo que “falso nome”. Contudo, nem sempre se trata de um nome falso. No caso do grafite o pseudônimo é mesmo o nome verdadeiro e legítimo dado a um “pseudo”.

“O grafiteiro existe... eu sou um grafiteiro. Mas o tag me esconde, esconde quem eu sou de verdade e faz surgir um outro... O tag é a assinatura de um cara sem rosto, sem contorno. É aquele negócio... eu tenho nome e sobrenome. Pelo meu nome e pelo meu sobrenome dá para saber quem eu sou. Mas um apelido não identifica com precisão quem você é. O tag identifica um personagem... um grafiteiro, e um grafiteiro esconde quem eu sou de verdade...” (Det’s em entrevista realizada no dia 26 de maio de 2004)

As palavras de Det’s são muito instigantes e eu gostaria de dar destaque a algumas delas, em especial às expressões *o tag esconde quem eu sou de verdade e faz surgir um outro, o tag é a assinatura de um cara sem rosto, sem contorno, o tag identifica um personagem*. A expressão ... *quem eu sou de verdade* remete a algo real na sua totalidade. Desse modo, o *tag* esconde o efetivo existente com rosto e contorno, o indivíduo. O fragmento de frase ... *faz surgir um outro* alude àquilo que escapole ao real, ... *sem rosto e sem contorno*.

Pelo artifício do pseudônimo surge *um personagem*. Um ser falseado, sem compromisso com os contornos reais, uma figura dramática cuja existência física

se dá eminentemente pelo corpo de um indivíduo em atuação. Ao que tudo indica, através do *tag* um ser (o grafiteiro) surge de outro (o indivíduo).



(Fig. 69) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)

Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)

“O tag faz surgir um outro”

“O tag é tipo um disfarce para o grafiteiro. O tag garante o anonimato e isso é bom em se tratando de uma prática ilegal... Quando um tag já fica batido, é hora de trocar... criar outro... Há muito tempo eu sou Fel. E não sei se vou trocar... pelo menos por enquanto, não. É como se fosse um nome de guerra... O tag é um elemento que identifica o grafiteiro e o grafite.” (Fel em entrevista realizada no dia 22 de maio de 2004)

Compreendendo a máscara na acepção de Roberto DaMatta (1981: 79), ou seja, que com o seu uso “podemos experimentar novos seres e novas caras”, ou que, “ela permite também o nosso anonimato”, percebo-a como uma importante metáfora da adoção dos *tags* no grafite. Pelo menos, máscaras e *tags* cumprem funções idênticas, mesmo que o primeiro caso (neste caso) remeta a um artefato de uso carnavalesco e o segundo um artifício de carnavalização⁷⁷. O fato é que em ambos os casos a essência funcional se mantém. Nesse sentido, os *tags* poderiam ser considerados as máscaras de *spray* que destotalizam indivíduos que pertencem

⁷⁷ Influência do carnaval em diferentes contextos culturais pela inversão dos códigos vigentes, pela ambigüidade das propostas, das imagens e das representações.

ao grafite, desenhando a face de **um personagem** grafiteiro *sem rosto e sem contorno*, como já foi sublinhado.

Compreender a lógica do uso do **tag** pressupõe entender que uma **produção** jamais é assinada pelo seu autor e pelos seus autores com seus nomes reais. Quem grafita é um **personagem** criado e sua existência concreta se dá por essa fantasmagoria que envolve o papel do **tag** no grafite.

Assim como no depoimento anterior, através das palavras de Fel, percebe-se algo em relação à dissimulação, ou seja, quando o informante revela que **o tag é um tipo de disfarce**, não há como não pensar na categoria **disfarce** enquanto um sinônimo da palavra máscara.

Dito isto, um **tag** mascara um indivíduo real dando-lhe outro rosto, outro contorno. Contudo, outra expressão enunciada por Fel é sobremaneira curiosa: **nome de guerra**, cujo significado é “pseudônimo ou apelido pelo qual alguém se torna mais conhecido em qualquer esfera de atividade”. O princípio do **nome de guerra** é, sem dúvida, o que se passa com relação ao **tag** e o grafiteiro.

No grafite um grafiteiro se torna conhecido pelo apelido que utiliza para assinar e dar identidade a si próprio tanto quanto à sua **produção**. Essa peculiaridade do **tag** se associa sobretudo ao itinerário do pichador nos Estados Unidos, assim como já foi possível notar no primeiro capítulo desta tese, a partir do depoimento do grafiteiro nova-iorquino Daze: “Um pichador, enquanto pichador, ensaia seus tags na pichação e com o tempo, vai aperfeiçoando-se até atingir o estágio de grafiteiro”.

Diante das imagens, compreende-se bem que um **tag** não se resume à criação e adoção de um pseudônimo. Ele é, acima de tudo, o resultado da “competência para escrever” (Fig. 70), o objeto da **moral**, assim como foi visto no item anterior.

“O tag identifica o grafiteiro. Mas não é só o tag pura e simplesmente, não é só o nome que está escrito... É também a forma como este tag está escrito. Às vezes é só olhar para o formato das letras, o risco, as quebradas, as esticadas, as distorções, para saber quem foi que escreveu, para saber de quem é aquele tag. Mas como no grafite tudo é muito provisório, um grafiteiro pode modificar o seu tag muitas vezes... ou para dificultar a sua identificação, ou para exibir suas novas experiências técnicas, a sua desenvoltura, a sua habilidade... O grafite é cheio de malandragem.” (Dog em entrevista realizada no dia 15 de abril de 2004)



(Fig. 70) Grafite na Avenida Padre Leonel França – Gávea – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Competência para escrever”



(Fig. 71) Detalhe do Grafite na Praça Henrique Brito e Cunha – Lagoa – Rio de Janeiro
(Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“É também a forma como este tag está escrito”

Como pesquisador, em muitas situações me vi motivado a decifrar o que estava escrito nos *tags*. Em alguns casos isto foi possível, principalmente pela regularidade com que passei a conviver e observar tais escritos. Mas não se tratou

somente de um certo hábito, em virtude do tempo de trabalho de campo e da análise das fotografias que compõem o acervo da pesquisa.

Outro fator responsável pela motivação à leitura dos grafites refere-se ao ensino dessa técnica. Os grafiteiros me ensinaram o “como ler” por meio das suas explicações, pela demonstração *in loco* e pelo acompanhamento da elaboração prévia dos **tags** no momento em que ensaiavam suas escritas montando croquis e simulações nas telas dos computadores.

Entretanto, não é possível “alfabetizar-se” nesta linguagem tão dinâmica e vivaz, e que por isso mesmo se transforma quase instantaneamente de modo calidoscópico. A única base precisa para codificar o grafite urbano nos termos da leitura dos **tags** é a condição da manutenção da **alma da letra**. É por ela, e tão somente, que se chega a reconhecer o corpo do símbolo transmudado. É pela **alma da letra** que se estabelece o *continuum* do grafite urbano enquanto linguagem pois se trata de uma característica fundamental comum, em detrimento de uma sucessão de alterações no formato dos sinais gráficos elementares.

Mesmo que os **tags** se modifiquem em termos estilísticos e/ou identificadores, mesmo que sejam criadas pelos grafiteiros tantas formas de escrever quanto forem prováveis ou improváveis, mesmo que se desmonte o corpo da letra, ainda assim, a sua **alma** deve garantir a característica fundamental comum da leitura, assim como do próprio grafite urbano.

A seguir apresento três “recortes” distintos, três maneiras de ver uma **produção**. Destaco pelas imagens um exemplo da Rua Jardim Botânico (Figs. 72, 73 e 74). Por meio delas mostro uma **produção** por inteiro, um recorte do **tag** onde identifico a **alma da letra** no corpo do texto por meio de uma indicação em azul sobreposta à imagem original destacando as letras “D”, “U”, “K” e “E”, e, parte a parte cada letra identificada no **tag** através da mesma marca azul sobreposta.



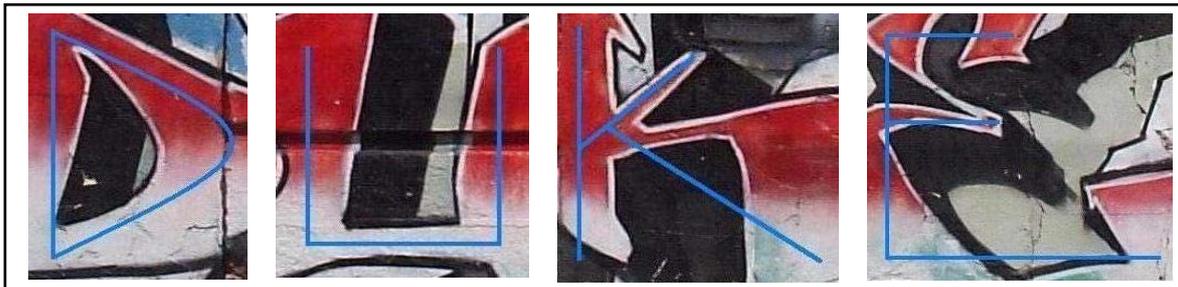
(Fig. 72) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Produção”

A figura 72 mostra um *personagem* feito de latas de *spray*, um gigante surgindo por detrás de uma espécie de letreiro, que é o próprio *tag*.



(Fig. 73) Detalhe do Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Alma da letra”

A figura 73, um recorte da figura 72, destaca da imagem maior apenas o *tag* e nele percebe-se, através da marca azul, as letras que o compõem.



(Fig. 74) Recorte de cada letra identificada no *tag*
“D – U – K – E”

A figura 74 mostra, letra a letra, os traços que seriam as *almas* do *tag* “DUKE”. Há *tags* mais complexos, que exigem muito mais perícia para a sua leitura porque necessitaram mais *habilidade* de elaboração e *produção*. Existem *tags* mais ousados e *conceituais*, porém, este é um bom exemplo didático para a demonstração do que seria a *alma da letra* e uma boa forma de exposição do como buscá-la. O exercício que me foi ensinado é o mesmo que um grafiteiro faz mentalmente, sem pensar, isto é, o exercício de procurar a forma essencial das letras que estão escondidas na transmutação dos signos. A seguir apresento outros *tags* com o intuito de motivar o exercício da busca pela *alma da letra*.



(Fig. 75) Grafite na mureta do canal da Avenida Padre Leonel França – Gávea – Rio de Janeiro (Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2004 (Acervo pessoal)
“Aprender a identificar um *tag*”

“Dá muito trabalho aprender a identificar um tag. É com a prática que isso se torna possível. A prática de ler e a prática de escrever. Mas, dependendo da situação, mesmo para quem já tem experiência, às vezes é muito difícil e não se consegue de primeira. A coisa se complica mais ainda quando o tag mistura-se ao desenho. O segredo para ler um tag é pensar a maneira como ele foi escrito... Para aprender inglês você tem que pensar em inglês. Com o grafite é a mesma coisa... para ler um grafite é preciso pensar como grafiteiro.” (Zat em entrevista realizada no dia 13 de julho de 2004)



(Fig. 76) Detalhe do Portão grafitado na Rua Fonte da Saudade – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“É preciso pensar como grafiteiro”

Com os informantes da pesquisa descobri que no processo pelo qual um grafiteiro vai aprendendo a ser grafiteiro (o processo de formação que chamo de Pedagogia do *Spray*) não se aprende “a ler” os grafites, conquanto aprende-se “como lê-los”. Essa nuance didático-pedagógica é muito interessante, posto que aprender “a ler” remete a uma ação duradoura, “para sempre” (aprender a ler no sentido de ver as letras do alfabeto e juntá-las em palavras, repetindo-as mentalmente ou em voz alta), ao passo que aprender “como ler” investe numa ação cuja durabilidade será “por ora”. No caso do grafite urbano, quando o que importa é o “como ler”, o conteúdo deste saber é a maneira pela qual se pode identificar (codificar) “a cada momento” os diferentes *tags* que surgem e que se dão à leitura. Um grafiteiro sabe “como ler” um *tag*, mesmo que a forma deste lhe seja completamente estranha, mesmo que ele nunca tenha tido contato com aquele escrito do modo como está escrito. Entre as perspectivas da leitura “para sempre” e “por ora” existe uma dinâmica que é a de uma leitura que se reinicia a cada ocasião e tem a durabilidade do momento. Cada leitura de um *tag* representa um

novo instante em que, tomando por base a lógica da *alma da letra*, o grafiteiro reaprende novas modalidades de escrita e de leitura.

O início deste terceiro capítulo alude, em seu título, a uma expressão cunhada pelos grafiteiros pesquisados, ou seja, a categoria *alma da letra*. Segundo os informantes, chega-se à *alma da letra* quando a difícil e curiosa técnica de modificar ou transformar uma letra é realizada com sucesso na medida em que, independente do formato, das linhas e traços que delimitam e garantem relativa universalidade ao signo lingüístico, possibilite que novas/outras formas sejam criadas para ela e a partir dela, dificultando o seu reconhecimento à primeira vista, mas conservando a sua base enquanto letra. Trata-se de mais uma das idiossincrasias tão características do grafite urbano e tão importante enquanto símbolo da identidade de determinado grafiteiro ou de determinada *crew*.

Se Roberto DaMatta (1997) ensina que os antropólogos sociais em contato com sistemas sociais diferentes tomam consciência de modalidades de ordenação espacial diversas que surgem aos sentidos de modo insólito, apresentando problemas sérios de orientação, algo similar se dá quando estamos diante do grafite urbano. O grafite no sentido apenas da forma escrita dos *tags* é, de certa forma, uma modalidade de ordenação idiomática característica do grafite urbano que desnorteia a maneira convencional de ler e escrever. Aprender “como ler” um grafite urbano é como aprender uma outra língua no sentido mesmo do domínio do conjunto das palavras e expressões usadas por um povo, por uma nação, por um grupo, e também o conjunto de regras da sua gramática, do seu idioma, da sua língua.

4.5 Grafite: uma linguagem do outro mundo

Toda a pesquisa me leva a pensar no grafite urbano enquanto uma linguagem do outro mundo, sobretudo, por ser uma inscrição situada na liminaridade de uma escrita e de uma não-escrita, logo, de uma leitura e de uma não-leitura. A liminaridade encontra-se também no lugar e no não-lugar em que o grafite se situa (seja o lugar simbólico ou o lugar concreto). Prosseguem ao caráter liminar as temáticas dos desenhos: alegorias fantasmagóricas estabelecendo

correspondências entre o cotidiano da urbe e a visão de mundo dos grafiteiros. Outrossim, a experiência de invisibilidade que a prática do grafite possibilita aos seus partícipes, definitivamente o coloca no “centro da liminaridade”.

Retomando a questão do texto no grafite urbano este é quase “desescrito” porque consiste numa linguagem que renuncia aos cânones da norma culta da escrita e das leis de inteligibilidade da leitura mais freqüente e usual. Sendo assim, para escrevê-lo é preciso *ser competente* numa escrita às avessas.

De modo consuetudinário, para decodificá-lo, insisto, é necessário aprender “como ler” aquilo que quase não está escrito, mas que está indiciado pela *alma da letra* no corpo do texto através dos poucos sinais e códigos inteligíveis hibridizados em retorces, vetores, degrades, perspectivas e figuras desenhadas, assim como foi possível perceber nos itens 3.3 e 3.4.

O grafite é, sobretudo, uma linguagem que não está nem aqui nem lá, que se reinventa ao ser escrita para, então, reinventar-se enquanto leitura. O caráter móvel e transgressor dessa escrita enigmática, que muitas vezes reluta em dar-se à leitura, restringindo-se à competência de poucos, mas, contraditoriamente, endereçada à contemplação de todos, a desloca para os limites de um mundo de símbolos ambíguos. As imagens transpostas para esta tese revelam aspectos alegóricos, fantasmagóricos, fantásticos, surreais, que transportam o grafite para uma zona intermediária entre a realidade e a ilusão, como que a renunciar ao mundo real e às relações sociais.

O outro mundo, este espaço de renúncia, torno a frisar, está representado no grafite urbano por algumas situações e alguns *personagens* como é o caso do “anjo”, um ser espiritual que, segundo a teologia cristã, a hebraica e a islâmica, serve de mensageiro entre Deus e os homens (Fig. 77). A condição de ser espiritual do “anjo” remete fundamentalmente a uma entidade suspensa das relações sociais e imersa na transcendência que ultrapassa os limites da experiência, compreendida como a própria realidade concreta. Por mais que os anjos sejam seres assexuados, a sua representação no grafite, em especial no exemplo em questão, é a de um *personagem* feminino.



(Fig. 77) Detalhe do Grafite na esquina das Ruas Fonte da Saudade Vitor Múrtua – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil) - Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Mensageiro entre Deus e os homens”

Em outro caso, a imagem do “anjo” é utilizada em mais uma inversão, bastante intrincada com o próprio grafite. Na figura 78 o “anjo” é a lata de *spray* que num jogo alomórfico transmuta-se de instrumento/símbolo imprescindível e identificador do grafite, a um ser espiritual, um elemento sagrado.



(Fig. 78) Grafite na Praça Henrique Brito e Cunha – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
 Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Anjo de lata”

As inversões alegóricas, tão características no grafite e tão presentes nas *produções*, são interessantes por revelarem as visões de mundo e as éticas particulares dos grafiteiros.

O detalhe em destaque na figura 79 permite a visualização de outra alegoria, de outra fantasmagoria do grafite urbano. No lugar dos habituais balões de gás, estes símbolos da ilusão e das alegrias infantis, figuram faces demoníacas e monstros zombeteiros. A continuação da imagem mostraria que efetivamente é uma menina quem carrega tais “balões”, passeando, flutuando num céu que mistura algumas nuvens branquinhas (do tipo “algodão doce”) com outras pesadas de onde saem raios prontos a fulminá-la.



(Fig. 79) Detalhe do Grafite na esquina das Ruas Fonte da Saudade Vitor Múrtua – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Monstrinhos e diabinhos de gás”

Em contraste à visão de pureza ideal dedicada às crianças, a temática desta *produção* traz à tona o outro lado pueril, isto é, a possibilidade de reverter a expectativa positiva de que todas as crianças são boas, que são feito anjinhos, que

elas não sejam capazes de fazer maldades. A criança não se assusta com os seres ruins que leva pela mão em forma de balões de gás; ao contrário, compartilha com eles toda a imagem negativa que possuem no imaginário social. Em uma palavra, os *personagens* que serviriam para assustar e amedrontar as crianças (artifício bastante comum nas experiências educativas mais expiatórias), aqui se transmutam em brinquedo para a sua diversão.



(Fig. 80) Grafite na Praça Henrique Brito e Cunha – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Aparição terrífica”

Os fantasmas também são bastante recorrentes nas temáticas dos grafites urbanos. Como um reforço da idéia que aqui defendo, lembro que os fantasmas são imagens ilusórias, cuja aparição terrífica revelam seres medonhos e apavorantes (Fig. 80). Pelas vias de um outro significado representam a “alma do outro mundo”.

A imagem contundente e assustadora da figura 81 mostra a força do argumento do grafite enquanto uma linguagem do outro mundo. A *produção* em questão alude ao inferno, à casa dos mortos, habitada por caveiras, esqueletos e zumbis. Surge da montanha cadavérica um *personagem* que parece comandar a

crew dos mortos, empunhando a sua lata de *spray*, pronto a grafitar as imagens do medo, da noite, do mal-assombrado.



(Fig. 81) Grafite no Viaduto da Praça José Mariano Filho – Lagoa – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“A crew dos mortos”

Além do espaço liminar dedicado aos *personagens*, o grafite urbano é uma linguagem do outro mundo também porque tem o muro como um dos seus símbolos mais significativos. O muro, enquanto espaço liminar (*medium*), sintetiza duas éticas das esferas de significação social visto que uma de suas faces volta-se para o lado de dentro da casa ao passo que a outra, para a rua. O mesmo muro que une dois espaços sociais, os separa delimitando os comportamentos e as éticas características em cada um deles. A figura 82 é um ótimo exemplo da metáfora do muro como uma síntese entre a casa e a rua. Nota-se a inscrição “A

portaria do muro” em relação à inscrição “A porta do mundo”. Não obstante há uma indicação para que se toque a campainha para que seja possível entrar nesse outro mundo. Trata-se de um convite à compreensão do significado do grafite enquanto uma expressão da vida urbana. Metaforicamente ao tocar a campainha está-se pedindo permissão para a entrada, no caso em um mundo que não se encontra do lado de dentro da portaria, mas expresso nos grafites da face exterior do muro. Seria como entrar para ver o que há por dentro, a partir do que pode ser visto pelo lado de fora. Para entrar no mundo do grafite há que se conhecer as regras que o definem e identificar as portas de acesso.



(Fig. 82) Grafite na Rua Jardim Botânico – Jardim Botânico – Rio de Janeiro (Brasil)
Foto de Anderson Tibau – 2005 (Acervo pessoal)
“Convite ao outro mundo”

Durante a pesquisa algo ficou muito claro do ponto de vista da interação existente entre os grafites e os espaços da cidade, e a figura 82 é um forte exemplo do que digo: o grafiteiro utiliza um espaço do muro em que há um portão sem uso. O grafite em questão faz uma referência ao portão criando uma nova/outra função para ele, e a interação é buscada, principalmente, pelo convite à ação. Visto dessa forma, este grafite se aproxima sobremaneira daquilo que na arte contemporânea é chamado de instalação, ou seja, uma obra tridimensional concebida e montada

para ocupar uma área num determinado recinto, e cujos diversos elementos ou dispositivos agem sobre o imaginário do espectador. Sua exposição é temporária e a obra, desmontada, subsiste apenas através de registros fotográficos.

Conforme já sublinhei anteriormente ao tratar do trabalho de *escolta* e da questão do *conceito*, o grafiteiro ao buscar um espaço no cenário urbano, o faz pensando nos efeitos surpreendentes e na possibilidade da comunicação que pode se estabelecer. Isso significa dizer que a comunicação no mundo do grafite urbano conta sobremaneira com a perspectiva do “o que pode acontecer” com relação aos efeitos produzidos na cidade (nos espectadores) a partir do uso e da apropriação de determinados espaços. Nesse sentido, o informante Twig revela um importante aspecto da linguagem do grafite e que faço questão de destacar de modo enfático.

“A questão conceitual é muito importante no grafite. Por trás dessa história de vandalismo, desse discurso moral, desse negócio todo, tem muito mais coisa. Para mim é óbvio que o grafite usa a cidade para falar da cidade. Isso nos aproxima da arte. É por isso que o grafite é uma arte de rua. Mas não acho que seja de rua porque é ruim, porque é marginal... É de rua porque é na rua que ele se realiza, que ele é concreto. É de rua porque fala da rua. O grafite é da metrópole porque fala da metrópole... é uma linguagem jovem porque mostra a forma do jovem se expressar... Eu já falei que o grafite parece brincadeira, mas não é. Mas acho que pode ser também... Na verdade é uma grande brincadeira que fazemos. Cada cantinho imperceptível, às vezes, vira uma p... produção. A gente brinca, sim. Se tem um hidrante feio e velho, a gente vai lá e deixa ele de outro jeito... e por aí vai, um poste, um banco de praça, uma caixa de energia, um muro, uma pedra... sei lá!” (Twig em entrevista realizada no dia 1º de maio de 2004)

Ao que tudo indica, o informante expõe e define o grafite urbano a partir de uma perspectiva de metalinguagem. O grafite é uma linguagem que fala da sua linguagem. O grafite urbano é uma linguagem utilizada para descrever um sistema de significação: é um discurso acerca de uma língua, de um idioma que renuncia o corpo e busca a alma.

O último ponto que gostaria de elaborar é um retorno ao que já foi discutido linhas acima em relação à destotalização do indivíduo do grafite. Ou seja, o grafiteiro, por meio do *tag* é um ser sem contornos, sem fisionomia, atemporal, invisível. O “espírito” grafiteiro emana do corpo de um indivíduo com registro jurídico, como nome e sobrenome⁷⁸. A presença do grafiteiro é apenas indicada

⁷⁸ Sobre este ponto há uma interessante discussão no Capítulo Augusto Matraga e a Hora da Renúncia, do livro Carnavais, malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro, de Roberto DaMatta.

por uma marca que ele deixa no muro, na parede, arrematando a sua *produção*, registrando a sua atuação.

Levando em conta a categoria fantasmagoria, isto é, um espaço simulado, tanto o grafite quanto o grafiteiro situam-se no lugar da ficção. A função dos apelidos no grafite é justamente criar indivíduos simulados, que existem simplesmente pelos corpos de indivíduos de verdade. Os *tags* seriam, então, assim como máscaras grafitadas de destotalização dos indivíduos. Por meio deles são criados *personagens* tais como Twig, Broz, Fel, Rio, Det's, Zat, Dog, etc. Por este artifício torna-se praticamente impossível distinguir no meio da multidão que a cidade abriga quem seriam eles. Os “eus” concretos se destotalizam em “eus” abstratos, seres surreais, genéricos, fantasmagóricos, sem gênero ou sexualidade, espectrais. São mascaradas *personas*, *personagens*, existindo sem existir. São, ao mesmo tempo em que não, a própria imagem reflexa da realidade distorcida. Os *tags* representam a presença da invisibilidade.

Entretanto, esta invisibilidade não chega a ser uma condição estranha a nós. São muitos os exemplos na literatura, na música, na arte e na própria vida real. Para citar alguns, quem não se lembra da cena V de Romeu e Julieta, onde William Shakespeare (2004: p.52) cria uma atmosfera de euforia e mistério utilizando o artifício de um baile de máscaras? Ou do cavaleiro mascarado “Zorro” (cuja identidade secreta é Dom Diego de La Vega), que sempre registrava a presença riscando com a ponta da sua espada a letra “Z” nas mais diferentes superfícies por onde passava? Sem contar as marchas carnavalescas Máscara Negra e Mascarada de Zé Kéti e parceiros, por exemplo, que falam de arlequins, pierrôs e colombinas emaranhados nas tramas dos seus amores proibidos e secretos.

Mas o exemplo mais interessante e demasiado relacionado com esta tese é o caso de Jean-Michel Basquiat, um dos precursores do grafite. Basquiat enquanto viveu de forma marginal pelas ruas do SoHo, enquanto se dedicava ao grafite, manteve a marca que criara desde os tempos da escola por ocasião da fundação de um jornal. Naquele momento surgia SAMO©, corruptela de *SAMe Old Shit*, pseudônimo cujo significado remetia também a uma religião criada por ele e, sobretudo, um *tag* que passou a ser visto de forma enigmática e incômoda pelos mais diversos pontos da grande metrópole, pelo mais variado número de pessoas. Contudo, ao ingressar na vida artística e frequentar o grande circuito das artes

plásticas dos Estados Unidos e Europa, Basquiat decide “matar” a sua criação, o seu ser fantasmagórico, a sua “ficção”, para então, viver livre a sua carreira artística. Sua última atuação no grafite foi com a frase “SAMO© is dead” (Fig. 83).



(Fig. 83) Samo graffiti, Nova Iorque, 1978

No contexto da pesquisa, o informante Det's sintetiza de modo bastante direto a natureza dos *tags* conforme o trecho transcrito no início deste capítulo. Mas, são fundamentalmente as suas frases ... *o tag me esconde, esconde quem eu sou de verdade e faz surgir um outro... O tag é a assinatura de um cara sem rosto, sem contorno...*, as senhas que melhor identificam o significado do grafite enquanto uma linguagem do outro mundo, que melhor ilustram a sua perspectiva liminar de invisibilidade, de destotalização.