SÍLVIA FREIRE DIAS

O spray e a tinta: a cobertura da imprensa sobre os grafites artísticos na década de 80

São Paulo
2019

SÍLVIA FREIRE DIAS

O spray e a tinta: a cobertura da imprensa sobre os grafites artísticos na década de 80

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Linha de pesquisa: Produção e circulação da arte

Orientação: Prof. Dr. Arthur Hunold Lara

São Paulo
2019

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Dias, Sílvia Freire.
O spray e a tinta: a cobertura da imprensa sobre os grafites artísticos na década de 80 ; orientador Arthur Hunold Lara. -- São Paulo, 2019.
198f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Graffiti – Brasil – Anos 1980. 2. Arte na Paisagem Urbana – Brasil. 3. Jornalismo – Brasil. 4. Política – Brasil. I. Lara, Arthur Hunold. II. Título.

CDD 751.73

Nome: DIAS, Sílvia Freire.

Título: O spray e a tinta: a cobertura da imprensa sobre os grafites artísticos na década de 80

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Estética e História da Arte

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Arthur Hunold Lara, que orientou esta dissertação com conhecimento, leveza e bom humor.

Aos docentes, corpo administrativo e colegas do Programa Interunidades Estética e História da Arte – USP, por criarem um ambiente tão generoso, despojado e criativo, que possibilitou que este estudo fosse também uma deliciosa experiência de vida.

Esta pesquisa não teria sido possível sem a gentileza dos artistas entrevistados, que aceitaram conversar durante horas sobre histórias ocorridas há mais de 30 anos.

Agradeço também à equipe do Arquivo Multimeios, do Centro Cultural São Paulo, pela dedicação e gentileza com que respondeu aos pedidos de pesquisa na Hemeroteca de Arte de rua.

À minha família, em especial aos meus pais Neusa e César, que sempre incentivaram a busca pelo conhecimento. Ao Alexandre pelo apoio.

Agradeço aos meus amigos Fê, Fabi, Léo, Rê e Anna, que sempre torceram por mim e se tornaram a minha família em São Paulo.

Aos meus ex-colegas da Entrelinhas Comunicações, em especial à jornalista Raquel Massote, cujo apoio permitiu que eu frequentasse as aulas. E ao jornalista Julio Veríssimo pela inspiração.

Enfim, agradeço aos inúmeros artistas que se dedicam a intervir na rua e fazem de São Paulo uma das cidades mais legais do mundo.

Resumo

DIAS, Sílvia Freire Dias. **O Spray e a tinta, a cobertura da imprensa sobre os grafites artísticos na década de 80**. 2019. 198f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo.

Este trabalho investiga a cobertura que a imprensa fez sobre os grafites artísticos, em São Paulo, durante a década de 80, quando teve início o uso intenso de imagens em intervenções urbanas nas ruas da capital, configurando um movimento artístico. O objetivo deste trabalho é fazer uma reflexão sobre como a mídia registrou e interpretou este movimento surgido fora do circuito tradicional das artes, feito ilegalmente, em um momento que coincide com a redemocratização do País e com a pressão da sociedade por mais liberdade de expressão. Esta pesquisa aborda a história da produção de grafites artísticos em São Paulo a partir de entrevista com artistas que participaram deste movimento, além de relacionar esta história com a cobertura da imprensa. Para qualificar a análise da cobertura da mídia, este trabalho foi buscar nas teorias do jornalismo bases teóricas sobre construção da notícia, que levam em conta as rotinas de trabalho, com as pressões e limitações exercidas sobre esta atividade profissional em seu dia a dia.

Palavras-chave: Grafite, Anos 1980, arte na paisagem urbana, jornalismo, política.

Abstract

DIAS, Sílvia Freire Dias. **The spray and the paint, press coverage of 80s artistic graffiti**. 2019. 198p. Master's Dissertation – Postgraduate Program Interunities in Aesthetics and Art History, University of São Paulo.

This work looks into press coverage of artistic graffiti in São Paulo during the 80s, which first saw widespread use of images in urban interventions in the city's streets, in what amounted to an artistic movement. The goal of this work is to consider the media's portrayal and interpretation of this outlaw movement that emerged outside the mainstream art scene, concurrently with the country's transition back to democracy amid a societal push for more freedom of expression. This research approaches the history of artistic graffiti in São Paulo through interviews with artists who were part of that movement, and it relates said history with the coverage it got from the press. In a bid to qualify its analysis of media coverage, this work drew on journalism theory for theoretical foundations on the construction of the news, while taking into consideration the work routines, pressures, and limitations experienced by practitioners of this professional activity on a day-to-day basis.

Keywords: Graffiti, 80s, art in urban landscape, journalism, politic.

Lista de abreviações

CCSP	Centro Cultural São Paulo
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FAAP	Fundação Armando Alvares Penteado
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FSP	Jornal Folha de S.Paulo
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
OESP	Jornal O Estado de S. Paulo
USP	Universidade de São Paulo

Lista de imagens

Figura 1 – Reprodução de cartaz do evento Fim de Década, São Paulo, 1979. Fonte: publicado in RAMIRO, Mário (org.). **3NÓS 3** Intervenções urbanas 1979 – 1982. p.151.....18

Figura 2 – Reprodução de fotografita de Hudinilson Jr. grafitando o Ahhh! beije-me, São Paulo, 1979. Fonte: publicada in RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa** Hudinilson Jr. p. 8. S./.....19

Figura 3 – Reprodução de fotografita da Bota preta de Vallauri, 1979. S/C. Fonte: publicada em ROTA-ROSSI, Beatriz. **Alex Vallauri**: da gravura ao grafite. São Paulo: Olhares, 2013..... 22

Figura 4 – Foto de grafite A Rainha do Frango Assado em Pic-nic no Glicério (detalhe), de Alex Vallauri, S./D.. Crédito: Kenji Ota. Fonte: Acervo da Fundação Bienal de São Paulo. In: Vallauri ao alcançe de todos. Em: http://www.bienal.org.br/post/335 . Acesso em 18 set. 2017…….. 24

Figura 5 – Foto do grafite O casamento, de Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. Crédito: Carlos Matuck. Fonte: Acervo pessoal de Carlos Matuck ……..……..…….. 26

Figura 6 – Reprodução do folheto da exposição Muros de São Paulo, na Pinacoteca do Estado, com obras de Alex Vallauri, realizada de 3 a 20 de dezembro de 1981. Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca (CEDOC) .....……..……..…… 27

Figura 7 – Foto do grafite El trio los Panteras, de Vallauri, Matuck e Zaidler, pintado na fachada externa do MAM-SP, em abril de 1982. S./C.. Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. 2019. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32701/el-trio-los-panteras . Acessado em: 10 de Jan. 2019 ……..……... 29

Figura 8 – Foto de obra do Tupinãodá, em São Paulo, em 1987. Crédito: Neta Novaes. Fonte: Acervo pessoal de Jaime Prades. Disponível no site do artista em: http://www.jaimeprades.art.br/?area=3&sec=106#sub=161&item=1226 ……. 33

Figura 9 – Reprodução de página do jornal O Globo, de 16 jan. de 84, p. 17, com reportagem de Frederico Morais sobre a exposição de Zaidler e Matuck na galeria Thomas Cohn. Fonte: Acervo digital do jornal O Globo……..…….……..... 45

Figura 10 – Fotografia da instalação Festa na Casa da Rainha do frango assado, de Alex Vallauri, em 1983. Crédito: Guimar Morelo. Fonte: Acervo da Fundação Bienal de São Paulo, disponível em: http://www.bienal.org.br/exposicoes/18bienal/fotos/3954 . Acesso em 05 jan. 2019.....…. 47

Figura 11 – Fotografia da montagem da exposição do Tupinãodá na Pinacoteca do Estado, em 1986. Crédito: José Carratu. Fonte: Acervo pessoal de Jaime Prades. Disponível no site do artista em: http://www.jaimeprades.art.br/?area=3&sec=106#sub=161&item=1212 .....…….. 49

Figura 12 – Fotografia da montagem da exposição na galeria Subdistrito, em São Paulo, em 1987. Crédito: Neta Novaes. Fonte: Acervo pessoal de Jaime Prades. Disponível no site do artista em: http://www.jaimeprades.art.br/?area=3&sec=106#sub=161&item=1212 .....…… 51

Figura 13 - Reprodução da capa do caderno Divirta-se, do Jornal da Tarde, em 5 jun. 87, com intervenção do Tupinãodá. Fonte: Acervo particular de Carlos Delfino..…….. 87

Figura 14 – Reprodução de página do jornal OESP, em 21 jan. 81, Educação, p. 11. Fonte: Acervo digital do jornal OESP. …….....……... 91

Figura 15 – Reprodução de foto publicada na capa do jornal FSP, em 01 jun. 80, contra instalação de usina nuclear em Peruíbe. Fonte: Acervo digital do jornal FSP. …… 95

Figura 16 – Reprodução de foto com frase contra a visita do presidente argentino, publicada no OESP, em 14 ago. 80. Fonte: Fonte: Acervo digital do jornal OESP…….. 95

Figura 17 – Recorte da capa do Caderno Ilustrada, do jornal Folha de S.Paulo, em 15 mai. 1980, sobre projeto do artista Ganupe Bahia. Fonte: Acervo digital do jornal FSP…..…… 96

Figura 18 – Reprodução de reportagem da revista Veja, ed. 558, em 16 mai. 1979. p. 72 a 74. Fonte: Acervo digital da revista Veja. ……...…….....……. 98

Figura 19 – Reprodução de reportagem da revista Veja, em 6 jul. 1973, sobre a exposição na Fotogaleria. Fonte: Acervo digital da revista Veja……..…….....…… 105

Figura 20 - Reprodução da Capa do jornal Folha de S.Paulo, em 14 out. 1982. Fonte: Acervo digital do jornal FSP…….……...…….....……..… 109

Figura 21 – Reprodução de página da revista Veja, em 20 out. 1982, p. 23. Fonte: Acervo digital da revista Veja …….……...…….....…… 109

Figura 22 - Reportagem especial do jornal OESP, em 24 out. 1982, p. 4, sobre a relação das pichação e a democracia. Fonte: Acervo digital do jornal OESP.....……...…….....…. 110

Figura 23 – Reprodução do gráfico de Frank Popper, para o livro O Declínio do Objeto, que ilustrou texto da crítica de arte Sheila Leirner, publicado no jornal OESP, em 31 out. 1982. p. 29. Fonte: Acervo digital do jornal OESP.....……...…….....……. 113

Figura 24 – Reprodução de reportagem publicada no jornal OESP, em 15 jan. 1987, Caderno 2, p. 85. Fonte: Acervo digital do jornal OESP…….……...…….....…… 120

Figura 25 – Reprodução da capa do Diário Oficial do Município, em 4 out. 1988, com ameaça do prefeito Jânio Quadro contra Juneca e Bilão. Fonte: Acervo digital do jornal OESP. …....…… 121

Figura 26 – Reprodução da Revista Veja, em 23 dez. 1987, p. 96 e 97. Fonte: Acervo digital da revista...…….....…….……...…….....…… 124

Sumário

1. **Introdução** 10
2. **O spray** 14
2.1 – Estranhas figuras engolem as frases dos muros de São Paulo 14
2.2 – Tribo Tupinãodá ocupa a cidade com cor e loucura 30
2.3 – Grafite como ocupação política e expressão artística 35
2.4 – Na volta da pintura à cena artística, ela encontra a rua 41
2.5 – O grafite se expande 48
2.6 – Mais uma década chega ao fim 53

3. **A tinta** 56
3.1 – Entre o acontecimento e a notícia 56
3.2 – Teorias do jornalismo: Além do espelho 61
3.3 – Novos mapas para entender a cidade 71
3.4 – Objetividade no jornalismo – Como sobreviver fazendo notícia 79
3.5 – No Brasil: todos pela liberdade e democracia 82

4. **A tinha e o Spray** 87
4.1 – A página virou parede 87
4.2 – A voz anônima das ruas 91
4.3 – O grafite chega ao museu 100
4.4 - Pichação eleitorais e o "emerdamento" da cidade 107
4.5 - Grafite não é pichação – os termos se afastam 114
4.6 - Chama a imprensa que a polícia vem ai 119
4.7 – O grafite assimilado 127

5. Considerações finais 130

Referências..... 138

Apêndices 148

1 – Introdução

O Brasil chegou aos anos 1980 governado pelo último presidente da ditadura militar, o general João Baptista Figueiredo (1979 – 1985). O país passava por um processo de abertura política e de redemocratização, colocado em prática pelos próprios militares na década anterior.

Na economia, os anos 1980 foram considerados como a década perdida na América Latina, com baixa taxa de crescimento do PIB[1] dos países, aumento de preços, que reduzia capacidade de compra da população e gerava uma grande carestia - termo muito presente na imprensa nessa época. A inflação anual acumulada no início da década, no ano de 1980, foi de 99,7%[2]. Em 1989, esse índice chegou a 1.863,5%[3]. Na tentativa de controlar a escalada de preços, foram lançados planos econômicos em 1986, 1987 e 1989, que trocaram moedas e enxugaram zeros. Mas nenhum deles funcionou de forma sustentável.

Contudo, também havia, naquele começo de década, a promessa da volta da democracia, com a entrega do poder novamente a um governo civil, com perspectivas de eleições diretas para os governos estaduais e municipais, bem como maior liberdade de expressão e de organização da sociedade civil. Com o fim do bipartidarismo, novos partidos políticos estavam se organizando. Além disso, os exilados políticos voltavam ao país, com a assinatura da Lei da Anistia. Havia um sentimento crescente de que "era proibido proibir".

Nesse contexto, entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, começam a surgir, nas ruas de São Paulo, os grafites figurativos, que utilizavam apenas a linguagem visual, com uma intenção estética. Essas intervenções urbanas deixavam para trás as expressões poéticas e indecifráveis, as frases de protesto e as palavras de ordem militantes, para utilizar apenas o desenho como expressão. A década de 1980 foi o período de expansão do grafite figurativo, quando as figuras cresceram em tamanho e em visualidade, como se houvesse uma explosão de tinta sobre a cidade.

O movimento dos grafites artísticos e figurativos ficou, de certa forma, isolado dentro das bordas dos anos 1980. A entrada e a consolidação de um novo estilo de intervenções urbanas, com influência externa, do hip hop, e novos atores e outras motivações, coincidiu com a chegada dos anos 1990.

---

[1] Em 1981, o PIB brasileiro caiu 4,25% me relação ao ano anterior. Em 1982, a variação foi de 0,83. Fonte:
[2] INPC (Índice Nacional de Preços ao Consumidor) acumulado de jan. a dez. de 1980. O INPC é medido pelo IBGE e considera a variação de preços da cesta básica de consumo das famílias com renda de 1 a 5 salários mínimos em regiões metropolitanas.
[3] INPC acumulado de jan. a dez. de 1989. Fonte: IBGE.

Os grafites urbanos são uma característica de São Paulo, apesar de não serem uma exclusividade. Costumam chamara a atenção, no entanto, pela intensa presença nas ruas de uma expressão artística, geralmente anônima e gratuita, no sentido de não ter uma intenção comercial direta.

A trajetória que as intervenções urbanas figurativas da década de 1980 tiveram na imprensa constitui o objeto de pesquisa desta dissertação. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa é esclarecer o olhar da mídia, especificamente a imprensa escrita, sobre essa produção artística marginal, criada fora do circuito tradicional da arte e que surgiu na superfície da cidade em um momento no qual o país parecia aberto a novos ares, com mais liberdade de ação e expressão. Pretende-se, ainda, contribuir para a construção da história da produção artística da década de 1980 em São Paulo e no país.

O olhar que a imprensa escrita tradicional, inserida no mercado de comunicação de massa, teve sobre os grafites pode representar a visão de uma parte significativa da sociedade, visto que os jornalistas percebem, registram e interpretam e, assim, constroem significados para os fenômenos que surgem no espaço urbano. Na década de 1980, a imprensa era um importante meio pelo qual as informações se disseminavam para um público mais amplo.

A intenção de analisar a trajetória da cobertura da imprensa sobre a produção dos grafites é, também, uma oportunidade de trazer para a reflexão a experiência desta pesquisadora como repórter de um grande jornal de São Paulo. Essa atuação permitiu a ela vivenciar as rotinas de produção das notícias, as práticas de construção de textos e as estratégias de sobrevivência na imprensa.

Refletir sobre a atuação da imprensa na cobertura de um expressão artística tida como marginal, que teve lugar três décadas atrás, pode, eventualmente, contribuir para refletir sobre o trabalho da mídia do presente, numa comparação crítica em relação à comunicação direta possibilitada pelas redes sociais e pela internet, que ganham cada vez mais protagonismo.

Nesta pesquisa, adotou-se uma conceituação ampla para o grafite e a pichação. No início da década de 1980, como se verá adiante nesta dissertação, ambas as manifestações eram entendidas como sinônimos, tanto pelos artistas como pela imprensa. Considera-se grafite e pichação as intervenções artísticas feitas no espaço público urbano (espaço comum do cidadão), com a utilização, em geral, de técnicas ágeis de pintura, com tinta spray feitas à mão livre ou com uso de máscaras (estêncil) ou ainda com a colagem de cartazes, de forma anônima e geralmente não autorizadas.

Segundo a definição do pesquisador colombiano Armando Silva (2014), a arte urbana engloba todas as expressões que tenham "algum grau de criação e não estejam em princípio voltadas para fins comerciais nem para recriar alguma imagem institucional" (SILVA, 2014, p. 124).

O grafite, segundo Silva, está dentro do conceito geral de arte urbana, mas constitui uma expressão de "combate e conflito", que está presente desde o nascimento das cidades e que "em princípio não pretende chegar às galerias comerciais e é produzido, na maioria das vezes, de forma anônima" (2014, p.127). Nesta dissertação optou-se por utilizar a palavra grafite, já nacionalizada, sendo mantidas, no entanto, suas variações nas citações diretas, em que os autores mantêm o anglicismo.

Como metodologia, foram feitas entrevistas com artistas que tiveram uma atuação significativa na produção de grafites durante o período investigado, sendo frequentemente citados na imprensa. As entrevistas aconteceram individualmente, entre abril e julho de 2017, e exploraram as motivações que levaram esses então jovens artistas a grafitarem a rua, as intenções artística e política; a relação que tinham com a imprensa, com o circuito tradicional da arte e, principalmente, sobre como foi aquele momento em termos de produção artística. Foram entrevistados Rui Amaral, José Carratu, Jaime Prades, Ozéas Duarte, Carlos Matuck, Carlos Delfino, Julio Barreto e Waldemar Zaidler. Os áudios das entrevistas foram transcritos e disponibilizados na íntegra nos apêndices.

Para analisar a cobertura da imprensa em relação às intervenções urbanas, foi feito um levantamento nos arquivos digitais dos jornais Folha de S.Paulo e O Estado de S. Paulo, e da revista Veja, que estão disponíveis para pesquisa mediante senha de assinante ou cadastro, por meio de palavras-chaves (como grafite, graffiti, graffite, grafitti e pichação).

Foi feito também um levantamento de textos de imprensa que citam os grafites e pichações, reunidos na Hemeroteca de Arte de rua, depositada no Arquivo Multimeios, do Centro Cultural São Paulo. Trata-se de uma coleção formada pelo artista Hudinilson Jr. (1957- 2013) e que reúne recortes de jornais e outras publicações sobre arte no espaço urbano, desde *performances, happening*, pichações políticas, até os grafites. Esta pesquisa foi importante para perceber que havia, em São Paulo, um cenário de ocupação do espaço urbano por diversas outras linguagens artísticas, sendo que o grafite artístico surgiu neste ambiente.

Foram selecionados, lidos e fichados mais de 200 textos da imprensa, publicados entre 1980 e 1989. A reflexão sobre o que foi publicado pela mídia partiu de uma leitura

sistêmica dessa cobertura, considerando as reportagens mais significativas e tendo em vista os relatos dos artistas, sem entrar na análise do discurso.

As entrevistas com os grafiteiros foram o fio condutor do primeiro capítulo desta dissertação, no qual foi abordada a história dessa produção artística do ponto de vista dos artistas, considerando suas motivações e inspirações temáticas, além do contexto histórico-artístico daquele momento.

O segundo capítulo discorre sobre o trabalho da mídia na transformação de acontecimentos cotidianos em notícias, considerando que só uma pequena parte do que acontece na cidade diariamente encontra espaço nas páginas impressas nos dias seguintes.

A pesquisa foi buscar nas teorias do jornalismo uma base teórica que ajudasse a explicar "porque as notícias são como são", ou quais os motivos que levaram os grafites a ganhar – ou não – espaço na mídia. Essas teorias consideram as rotinas de trabalho dos repórteres e editores, com as pressões dos prazos e os limites impostos pela atividade comercial do jornalismo. As teorias consideram também as pressões determinadas pelos alinhamentos ideológicos, políticos e eventuais interesses comerciais dos proprietários ou editores, além de decisões idiossincráticas dos profissionais. No segundo capítulo, busca-se identificar, também, com base na bibliografia existente, a posição assumida pela chamada grande imprensa, em São Paulo, no momento da redemocratização do país.

No terceiro capítulo, é realizada a análise dos registros feitos pela imprensa sobre as intervenções urbanas em geral, com foco na produção de grafite. Essa análise leva em conta os conceitos da produção de notícias presentes no capítulo anterior, como os princípios da objetividade, da suposta independência das fontes e da necessidade de interpretação e significação dos acontecimentos pelos jornalistas. A reflexão sobre aquilo que foi publicado pela mídia e como isso foi feito busca fazer um cruzamento entre os registros de imprensa e a memória dos artistas, identificando pontos de contato e de divergências de significados.

Durante as entrevistas, questionados sobre o que ainda não havia sido contado sobre a história dos grafites dos anos 1980 e seus autores, não houve uma resposta única: alguns artistas disseram acreditar que tudo ainda está para ser dito, que falta encontrar registros dessas intervenções; outro afirma que falta a reflexão que só se torna possível com a distância do tempo. Há, no entanto, os que consideram que tudo já foi dito.

2. O Spray

- Isso o que vocês fazem é grafite.
- Ah, é. Igual ao de lápis?
- Não, com dois 'efes'[4].

2.1 – Estranhas figuras engolem as frases dos muros de São Paulo

No início da década de 80, os muros de São Paulo foram invadidos por estranhas figuras coloridas pintadas com tinta spray. Algumas dessas figuras remetiam a personagens de histórias em quadrinho. Outras, mais misteriosas, representavam grandes cabeças de seres estranhos. Havia também a silhueta de uma bota preta de cano longo e salto alto, cuja dona foi se revelando nos muros ao longo da década.

Essas grandes pinturas, localizadas principalmente nas regiões central e oeste da cidade, traziam, em geral, desenhos irreverentes, coloridos, feitos à mão livre ou com uso de máscaras (estêncil) e sem assinatura. E mesmo sendo executadas rapidamente, havia nos trabalhos uma pretensão artística e uma intenção estética, segundo seus autores.

De acordo com os artistas entrevistados para esta pesquisa, as ações eram previamente planejadas, tanto em relação ao tema da pintura, como ao espaço a ser ocupado pela obra. Olhava-se, segundo os artistas, também para o que havia atrás das pinturas: os muros da cidade, com todas suas características.

O uso da cidade como suporte artístico ou como canal de comunicação política era um fenômeno que já vinha acontecendo desde a década de 1960 em grandes e médias cidades do mundo como Nova York, Paris e Brighton, na Inglaterra. Segundo o historiador Paulo Knauss (2001), o movimento do grafite urbano chegou muito rapidamente ao Brasil.

Já na década de 1960, há registros na imprensa de pichações em diversas cidades do País. Os muros eram usados como suporte para inscrições anônimas, que traziam um forte conteúdo político, em geral, contra a ditadura militar. O regime vigente a partir de 1964, e principalmente após 1968, quando houve maior repressão à liberdade, desestimulava o sentimento de coletividade urbana e restringia os espaços públicos de reunião. Protestos e reivindicações eram reprimidos e organizações da sociedade civil, como sindicatos, associações de bairros ou de estudantes, foram dissolvidas ou eram monitoradas. As intervenções realizadas na rua eram consideradas crime de dano ao patrimônio (destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia), previsto no art. 163 do Código Penal Brasileiro, com

[4] Diálogo entre Alex Vallauri e José Carratu, In: CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.

pena prevista de um a seis meses de detenção e pagamento de multa. Caso fosse preso em flagrante, o pichador poderia ainda ser enquadrado na Lei de Segurança Nacional, se o conteúdo grafitado fosse considerado ofensivo à nação.

O jornal O Estado de S. Paulo (OESP), em sua edição de 17 de dezembro de 1969[5], por exemplo, noticiou a ocorrência de uma pichação atribuía pela polícia estadual do Ceará a possíveis terroristas vindos das regiões Sul e Sudeste do país. A intervenção consistia na pintura de frases pedindo a abertura de mais vagas na Universidade Federal do Ceará, em muros de colégios de Fortaleza (CE). Essas manifestações políticas continuaram a ocorrer ao longo das décadas de 1970 e 1980 em todo o país.

A realização de intervenções urbanas durante o regime militar (1964 – 1985), sejam elas com intenção artística ou militante, consistia numa ação política de ocupação do espaço público e de exercício da liberdade de expressão. Era uma atitude desafiadora ao controle imposto pelo regime militar, que vigorou no país até 1985. O longo processo de redemocratização colocado em marcha ainda nos anos 1970, fez com que a década de 1980 fosse um período em que os limites da liberdade e da democracia eram testados na prática.

O movimento dos grafites figurativos, os quais eram compostos apenas por elementos visuais, em São Paulo, surgiu na esteira das intervenções urbanas que lançavam mão de frases de conteúdo político e reivindicatório. Mas, possivelmente, teve influência de outras manifestações artísticas urbanas, como a *performance* e os *happenings*, que também começaram a ocupar a cidade na década anterior.

Durante os anos 1970, os artistas experimentavam novas formas de expressão como uma alternativa à repressão existente no que diz respeito à criação artística que havia naquele momento político no país. Para o crítico de arte Ricardo Resende (2016), o regime militar e a sociedade conservadora, que apoiara o regime ditatorial, criaram um "vazio coletivo cultural", que levou os artistas a transgredir no campo da forma de produção e de circulação da arte. Segundo Resende, biógrafo do artista Hudinilson Jr. (1957-2013), nessa época, "o processo artístico passou a valer como obra de arte" (RESENDE, 2016, p.59).

> Para reagir a esta condição de aprisionamento da liberdade criativa, o experimentalismo era condição para o fazer artístico. Consequentemente, pensar, elaborar, desenvolver e experimentar as linguagens nos seus limites servia para fugir do enquadramento institucional e do mercado da arte (RESENDE, 2016: p.59).

[5] Terroristas do Ceará têm a colaboração do Sul. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 17 dez. 1969, Nacional, p.8.

A década de 1970 foi um período de desenvolvimento no país do conceitualismo e da arte postal, que promovia a troca entre artistas de diversos lugares do mundo, pelo correio, de trabalhos em suportes precários como papel, cartolina ou cartões postais. Para Resende (2016), os artistas foram buscar formas baratas e fáceis de disseminar ideias nesse período de transição para a liberdade, no qual, o artista "teve que intelectualizar-se para dar conta das novas questões políticas e da nova forma de fazer arte, não mais pautada pelo objeto artístico" (RESENDE, 2016, p.59).

O pesquisador Roaleno Costa (2000), que começou a estudar a produção do grafite em São Paulo já no final dos anos 1980, afirma em sua tese de doutorado que o contexto social após 1978, em São Paulo, "favorecia a busca pelas expressões artísticas de rua, desde a performance, happening, teatro, poesia, até elaborados outdoors" (ROALENO, 2000, p.36).

> As artes públicas eram uma tendência nos EUA e na Europa. As teorias da pós-modernidade buscavam explicar a busca pelos espaços públicos, apontando entre outros fatores, a desordenação das cidades modernas e a necessidade de facilitar o acesso da população às artes. (ROALENO, 2000: p.36)

Nos anos 1970, começaram a surgir em São Paulo as *performances* e os *happenings*, que se caracterizam pela participação dos espectadores na obra, estabelecendo uma relação mais próxima dos artistas com a cidade. O espaço urbano passou a ser visto como uma infraestrutura a ser ocupada e vivenciada, além de ser um local de passagem.

Para a pesquisadora Maria Adelaide Pontes (2017), a passagem dos anos 1970 para os anos 1980 na capital paulista foi um período de muita efervescência cultural e social, de luta pela redemocratização e pela anistia e de inúmeras greves operárias que reivindicavam melhores condições de trabalho e de vida. Sobre isso, Pontes observa que o "ambiente cultural de São Paulo, em especial, assistiu à eclosão de coletivos de arte insubordinados ao *establishment*, assim como à formação de diversos grupos refratários ao circuito artístico convencional, propondo uma tomada da arte na rua" (PONTES, 2017, p.138).

O grupo 3NÓS3, formado por Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França, objeto de análise de Adelaide Pontes, foi um produto dessa efervescência, com a realização de inúmeras intervenções e *performances* urbanas. Na madrugada do dia 27 de abril de 1979, os três integrantes do grupo saíram às ruas e, anonimamente, encapuzaram com sacos de lixo estátuas e monumentos históricos na capital. A ação começou, segundo conta Ramiro (2017), no Monumento à Independência, no bairro Ipiranga, passou pelo Monumento às Bandeiras; pela estátua do Anhanguera, na avenida Paulista, chegando ao centro da cidade, onde os

bustos de Carlos Gomes, Rui Barbosa, Giuseppe Verdi e John Kennedy, para citar os personagens mais famosos, amanheceram com as cabeças enfiadas dentro de sacos pretos.

Até 1982, quando os integrantes decidiram acabar com o grupo, o 3NÓS3 promoveu outras ações na cidade, como a obra denominada Tríptico, em agosto de 1979, na qual três painéis foram deixados na praça Xavier de Toledo, no centro da capital, simulando os cartazes de anúncios de espetáculos apresentados no Teatro Municipal. O grupo registrou durante dois dias a interação dos passantes com a obra, que acabou totalmente destruída após esse período.

Em setembro de 1979, o 3NÓS3 interditou uma das vias da avenida Paulista, em um ponto próximo ao Masp, com uma faixa de papel celofane colorido. "Depois de algum tempo sem saber que atitude tomar, os motoristas avançaram sobre as faixas, rompendo a interdição temporária" (RAMIRO, 2017, p.52). Segundo Ramiro, as intervenções do 3NÓS3 na cidade ocorreram "em meio a um adensamento das intervenções urbanas no Brasil, quando artistas, atores e poetas exprimiam suas opiniões sobre a ocupação do espaço urbano e sobre uma forma de arte aberta à participação do homem comum" (RAMIRO, 2017, p.185). Segundo a historiadora Annateresa Fabris (1984/2017), os integrantes do 3NÓS3 afirmaram, em depoimento dado a ela, em julho de 1982, que a cidade era "usada como uma folha de desenho"[6].

Outro exemplo de ação de ocupação do espaço urbano foi o evento Fim de Década, realizado por iniciativa do grupo Viajou sem Passaporte, em 13 de dezembro de 1979, na praça da Sé, centro da capital, com a participação de integrantes de diversos coletivos de arte da cidade. Durante uma tarde inteira, os artistas convidaram pessoas que passavam pelo local a se integrarem às ações que ofereciam como fotografia, dança, música, arte postal e esculturas de papelão entre outras linguagens.

Em manifesto entregue ao então secretário de Cultura do município, Mário Chamie (1979 – 1982), durante a preparação para o evento, os promotores reafirmavam a necessidade de novas propostas para produção, circulação e crítica de arte e exigiam liberdade total para a arte e a cultura. Este era o clima no início da década.

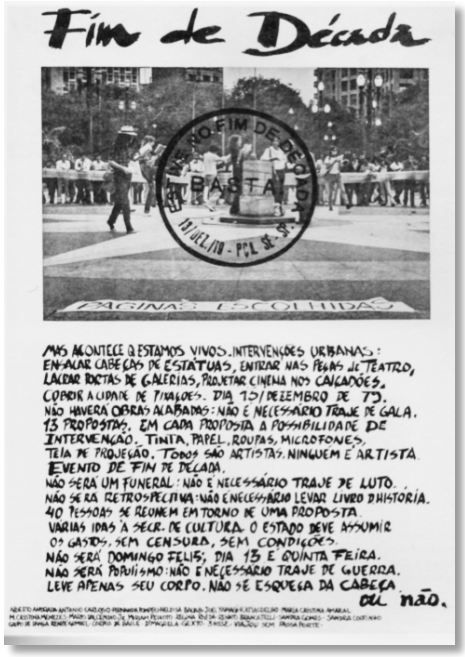
Para a arquiteta Patrícia Morales Bertucci (2016), em artigo sobre o Evento Fim de Década, os coletivos de arte independentes ofereceram ao público, por meio de atos estéticos, novas formas de sentir o espaço público e, com isso, novas formas de subjetividade política. Para Bertucci:

---

[6] 3NÓS3, depoimento a Annateresa Fabris, em 14 jul. 1982. Apud FABRIS, Annateresa. Pretexto para uma intervenção, 1984. In: **3NÓS3** Intervenções Urbanas 1979 – 1982. Org. RAMIRO, Mário. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.19.

> [...] A democracia só se efetiva ao incentivar a multiplicidade de manifestações dentro das comunidades, por isso o valor simbólico do Evento Fim de Década, onde a ideia principal dos organizadores era estimular a criação anônima e coletiva, em um ato poético de retomada da Praça da Sé pela população, num período de redemocratização (BERTUCCI, 2016, p.189).

Figura 1 - Cartaz do evento Fim de Década, com foto do pré-evento, São Paulo, 1979.



Fonte: RAMIRO (2017), p.151.

A reportagem publicada no jornal OESP no dia seguinte ao evento[7] chamava a atenção para a falta de interação do público e para o fracasso de uma das intervenções, que realmente não funcionou. Sem a assinatura do repórter, o texto reproduzia a opinião do sociólogo Paulo Mendes, que afirmava ter ido à praça apenas para comprovar as suas suspeitas de fracasso do evento. "Como é possível, por exemplo, pretender que um simples engraxate compreenda a proposta do tufão [a tal obra fracassada]?"[8], afirma o sociólogo. Por fim, a matéria deixa a impressão de ter sido um evento criado por um grupo de estudantes elitistas, descolados do cotidiano das pessoas simples que transitam pela praça. O texto não trazia nenhuma avaliação ou balanço do evento por parte dos organizadores. Apenas o estudante da obra fracassada foi ouvido, reconhecendo o mau funcionamento.

---

[7] 'Fim da Década', uma festa sem participantes. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 14. dez.1919. p.21, Caderno Local.
[8] Cf. nota anterior.

É nesse ambiente de ocupação artística do espaço urbano, surgido paralelamente ao processo de abertura política, que a pintura em muros em São Paulo começa a ganhar visibilidade. “A ideia da cidade como suporte foi também compartilhada com artistas e poetas que se apropriaram dos muros da cidade por meio do grafite, como Alex Vallauri, Walter Silveira e Tadeu Jungle”. (PONTES, 2017, p.138)

No final dos anos 1970, surgem, em paredes da cidade, nas regiões oeste e central da capital, pichações com frases poéticas, enigmáticas, irônicas e bem-humoradas. Eram inscrições anônimas que traziam, além da mensagem, alguma figuração, na qual a própria palavra, muitas vezes, se tornava uma imagem icônica.

Um dos exemplos é a intervenção que trazia a frase, “Hendrix, Mandrak e Mandrix”, de Walter Silveira; o Ora H, de Tadeu Jungle, e o grafite ‘Ah! Beije-me’, que trazia além da frase uma grande boca vermelha feita com traços rápidos, à mão livre, por Hudinilson Jr.

Figura 2 – Hudinilson grafitando o Ahhh! Beije-me, São Paulo, 1979.

Fonte: RESENDE, 2016. p. 8

Para o artista plástico José Roberto Aguilar, o “grafismo poético”, como definiu essas expressões, foi uma das “vertentes mais ricas e espontâneas”[9] da arte no país. No catálogo da exposição “Rendam-se terráqueos”, realizada na Casa das Rosas, em dezembro de 2001, e que reuniu exemplos dessas intervenções, Aguilar afirmou que a pichação poética é “resultante de

[9] CASA DAS ROSAS. Rendam-se terráqueos!: Catálogo. São Paulo, 2001. Catálogo da exposição sobre pichações poéticas, de 23 jan. a 31 mar. de 2002.

um período de censura drástica da ditadura, filha de tabloides independentes e de uma poesia de navalhadas" (AGUILAR, 2001, p.2).

Estas intervenções poéticas foram vistas como uma aproximação com a poesia concreta, movimento literário iniciado na década de 1950, que rompia com a espacialidade tradicional da escrita e inseria elementos gráficos no texto escrito.

Para a pesquisadora Cristina Fonseca (1981), que estudou as manifestações poéticas na cidade no final da década de 1970 e início dos anos 1980, as pichações poéticas foram diretamente influenciadas pelo movimento de Maio de 1968, em Paris, em que os grafites foram usados como uma "guerrilha urbana": "A mensagem se insurgia contra a tradição do suporte, tradicionalmente utilizado para publicidade, espalhada pela cidade desde o século 18, que caracterizavam a 'ordem estabelecida'". (FONSECA, 1981, p. 19)

> Os GRAFITES de MAIO de 68 restringiram-se ao redor e nos muros internos da Sorbonne, mas sua repercussão foi intensa. Acabaram por influenciar, entre outras coisas, as inscrições dos METRÔS de NY em 1972 e mesmo as pichações brasileiras de 1979/1982[10]. (FONSECA, 1981, p. 19)

O sociólogo francês Jean Boudrillard afirmara no texto Kool killer ou a insurreição pelo signo, escrito na década de 70[11], que os grafites produzidos em Maio de 68, em Paris, durante as manifestações estudantis, "atacaram o próprio suporte, conduzindo os muros a uma mobilização selvagem"[12].

O poeta e ensaísta Décio Pignatari, um dos criadores da poesia concreta, disse, em entrevista a Cristina Fonseca, em setembro de 1981, que começou a perceber as pinturas com spray como "uma manifestação válida da contracultura na sua ligação íntima com a poesia marginal" (FONSECA, 1981, p. 38). Para Pignatari, o grafite tinha em comum com a poesia concreta a consciência física da escritura. "O pichador sabe que tem de estruturar as palavras de maneira que leve em conta alguns parâmetros e limitações, para que a escrita funcione" (Ibid., p. 38).

Segundo o poeta e ensaísta, o grafite era a expressão de uma nova sensibilidade, ligado à arte pop[13] e inserido em um ambiente que exigia a "compressão da expressão". "Ele [o grafite] tem que ser breve; seja verbal ou não verbal, ou incluindo ambos, ele tem que ser breve", afirma (FONSECA, 1981, p. 36).

---

[10] FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso**. Na transversal da cidade. São Paulo: T.A. Queiróz, 1981.
[11] BOUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. **Revista Cine Olho**. Traduzido por Fernando Mesquita, nº. 5/6, jun/jul/ago, 1979.
[12] Cf. nota anterior.
[13] Movimento artístico surgido nos EUA no início dos anos 1960 que utilizava temas extraídos do cotidiano urbano, que utilizava técnicas da cultura visual de massa, como a fotografia, a serigrafia (ARCHER, 2012, p.6).

Para Pignatari (FONSECA, 1981), essa necessidade de síntese, de compactação da mensagem, conduziu inicialmente o grafite para soluções icônicas. "Há nos grafites uma curiosa ligação de uma cultura [...] que se utiliza de um verbal diferente, que tende para o icônico e procura fugir do papel para transar o não verbal", afirma Pignatari (Ibid., p. 36).

Ao fazer um paralelo estético entre os grafites na França, nos Estados Unidos e no Brasil, Pignatari considera que, em Paris, as pichações político-ideológicas foram instrumentos de uma revolução intelectual, feita por uma classe média privilegiada. Elas eram, segundo ele, puramente verbais, sem atenção à qualidade formal da escrita.

Já nos Estados Unidos, afirma Pignatari, os grafites eram um meio de protesto, ligados à tensão racial. "Dificilmente entenderemos o fenômeno dos grafites de NY sem considerarmos as grandes tensões raciais, a deterioração da cidade [...]" (Ibid. p.40). Para Pignatari, os grafites americanos eram o oposto dos franceses: "o interessante [nos EUA] era o não verbal, o icônico, o não escrito. Realmente um nível artístico enorme". (Ibid., p.40)

Os grafites no Brasil, naquele momento, no entendimento do poeta e ensaísta, estavam "no meio-termo" (Ibid., p. 40) em relação à pretensão artística. As pichações poéticas, acompanhadas ou não de figuras foram, possivelmente, uma transição entre as pichações de frases puramente verbais, políticas e panfletárias da década de 1960 e 1970 e as intervenções figurativas, que explodiram nos anos 1980.

O artista plástico Jaime Prades (Madri, 1958), que começou a grafitar em 1983 em São Paulo, onde viva desde criança, e integrou do grupo Tupinãodá, como se verá adiante nesta dissertação, disse que, no entendimento dele, a presença de frases "militantes", passando na sequência para as escritas poéticas, abriram possibilidades de intervenções na cidade através da arte. Os artistas, segundo Prades[14], lançavam mão das mesmas estratégias usadas por manifestantes contrários à ditadura.

> O que é interessante, e acaba por ser um dos eixos de tudo o que passa a acontecer no espaço público, é ter a mesma atitude de um militante político, que é organizar, criar uma estratégia, investir, fazer a ação, a performance; mas o que ele está se fazendo é arte[15].

O artista plástico Ozéas Duarte (São Paulo, 1958), que começou a pintar na rua a partir de 1984, disse que também percebeu que as intervenções poéticas nas ruas de São Paulo passaram a ter uma forte presença. "Teve uma época, no final dos anos 70, que a 'galera' escrevia poesia na rua a dar com o pau. Tudo era poesia"[16], disse. "O Alex [Vallauri] já fazia

[14] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[15] Cf. nota anterior.
[16] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.

umas intervenções brincando com os textos. E começou a colocar imagens [...], o que faz uma contaminação do texto por imagem”[17].

Nascido em Asmara, na atual Eritréia, com nacionalidade italiana, o artista plástico Alex Vallauri (1949- 1987) foi um dos primeiros grafiteiros a fazer uma intervenção urbana explorando apenas a imagem repetidamente, sem ela estar acompanhada por textos ou conteúdo semântico, utilizando símbolos simples e diretos. Tal como definiu Pignatari, Vallauri explorou o icônico, “transando o não verbal”, como havia percebido Pignatari.

Com bacharelado em comunicação visual pela FAAP, desenhista e gravador, Vallauri começou a fazer intervenções na rua em 1978, usando uma máscara de estêncil[18] com o perfil de uma bota de salto fino e alto, que era preenchido com tinta spray preta. Esta imagem foi replicada pelo artista inúmeras vezes e em diferentes locais da cidade.

Figura 3 - Bota preta, de Alex Vallauri, de 1978.

Fonte: In: ROTA-ROSSI, 2013, p.155

A Bota Preta foi a primeira figura que Vallauri grafitou. A imagem icônica, que saíra dos quadrinhos sadomasoquistas da década de 1950, deu início à atividade pela qual o artista seria mais conhecido: a de grafiteiro, segundo o biógrafo do artista, João Spinelli (SPINELLI, 2010).

Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo[19], em dezembro de 1981, Vallauri afirmou ao jornalista, segundo texto publicado, que a ideia de fazer intervenções urbanas surgiu da presença das frases poéticas nos muros, ou frases “românticas e políticas”, como o artista as caracterizou. Vallauri, no entanto, disse que quis explorar uma linguagem que fosse apenas visual.

“[...] Quando começou o surto de poetas pichando frases românticas e políticas pelas paredes da cidade pensei que poderia fazer algo também em linguagem visual, coisas que fossem

[17] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[18] Técnica de pintura que utiliza uma superfície com um perfil vazado, como uma máscara, que permite a passagem de tinta apenas pela área vazada, imprimindo uma imagem. Utilizada para pinturas em série.
[19] Arte de Jovens movimenta a Pinacoteca, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 dez. 1981. Ilustrada, p.25.

reconhecidas pelas pessoas. Então o meu primeiro grafite foi a botinha preta"[20], disse Vallauri na reportagem.

Ozéas Duarte conta que Vallauri tinha o entendimento de que a intervenção urbana precisava ter uma imagem simples, que fizesse parte do universo visual das pessoas, para que pudesse ser rapidamente absorvida por quem a via.

> O Alex dizia que pintar na rua é uma comunicação. Para essa comunicação fluir e ser clara, ele dizia que a imagem tinha que ser muito comum, tinha que estar no inconsciente das pessoas, que podiam passar rápido ou devagar [pelo desenho], mas iam perceber. E percebiam porque a imagem se tornava um símbolo, vão identificá-lo[21].

Ozéas Duarte disse ter percebido as imagens de Vallauri na rua antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente, o que aconteceu em 1981, quando começava seu estudo em arte. "Era legal passar na rua e, de repente, ver um acrobata pulando, um telefone, e todo esse universo bem-humorado dele [Vallauri] que sempre me apaixonou"[22], conta.

O universo visual de Vallauri foi preenchido por outras figuras que se seguiram à Bota Preta, como o jacaré, originado de um desenho do cartunista americano Saul Steinberg (1914 –1999) [23], além de gravatas, sutiãs coloridos, luvas, diabinhos, cupidos, piões, telefones e o acrobata, uma das figuras mais conhecidas de Vallauri, originária de uma imagem contida no quadro O Circo (1891), do pintor francês Georges Seurat (1859 – 1891).

Ao longo dos anos, a bota preta, a luva e o sutiã de bolinhas de Vallauri ganharam um corpo e uma personalidade: a Rainha do Frango Assado, personagem inspirada nas pin-up's dos anos 1950 e na empregada que trabalhava na casa de seus pais, segundo Beatriz Rota-Rossi. Na descrição do próprio Vallauri, segundo entrevista dada à revista Casa e Companhia[24] (1985, p. 1 e 2 apud ROTA-ROSSI, 2013, p.189), a Rainha do Frango Assado morava no bairro do Glicério, era "consumista, então, ela vai ao supermercado comprar um frango. Na volta consulta alguns bichinhos que vivem com ela: o gato, o cachorro, a arara e o macaco. São eles que decidem como o frango deve ser: assado. E juntos rumam para o piquenique".

---

[20] Arte de Jovens movimenta a Pinacoteca, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 dez. 1981. Ilustrada, p.25.
[21] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[22] Cf, nota anterior.
[23] Cartunista americano, nascido na Romênia, cujo traço sintético ilustrou diversas capas da revista New Yorker.
[24] CLEMENTE, A. T.. A casa da rainha do frango assado. **Revista Casa e Companhia.** São Paulo, 11 mai. 1985, p. 1 e 2.

Figura 4 – Grafite Rainha do Frango assado em pic-nic no Glicério.

Fonte: Site da Fundação Bienal de São Paulo.

As intervenções visuais de Vallauri abriram caminho para outros artistas, como Carlos Matuck (São Paulo,1958), que começou a fazer grafites aos 20 anos, juntamente com Waldemar Zaidler (São Paulo, 1958), no início dos anos 1980. Segundo Matuck:

> Achava interessantes aquelas coisas enigmáticas, aquelas frases: 'Celacanto provoca maremoto', 'Hendrix, Mandrak, Mandrix'. Era uma poética das ruas. Mas quando a gente viu o Vallauri colocar uma simples bota, aquilo tinha um mistério... Era muito misterioso. Aquilo não era comum. O que era comum era propaganda de cigarro, de Coca-Cola. E foi muito rápida a vontade de participar de alguma coisa parecida[25].

Matuck conheceu Vallauri aos 19 anos no ateliê de seu irmão Rubens Matuck no final dos anos 1970. Nessa época, o artista já fazia experimentos com carimbos e com quadrinhos, o que aproximou os dois artisticamente. Daí a saí para grafitarem juntos foi um pulo.

> Comecei a fazer os estênceis, tinha alguma coisa em papel, mas a graça mesmo era fazer na rua. E com a convivência com Vallauri, eu comecei a fazer coisas em parceria com ele. Logo o Zaidler entrou também. [...] Ele

[25] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017.

> [Vallauri] era muito de convidar as pessoas para ir junto [com ele grafitar]. Pagava uma bicicletinha. Tinha muita agilidade para fazer as coisas [26].

Zaidler, que já era amigo de Matuck desde os 11 anos de idade, quando estudaram juntos no Colégio Santa Cruz, reduto da classe média paulistana, já havia percebido as intervenções de Vallauri na rua. Naquela época, os dois já cursavam arquitetura e urbanismo na FAU – USP.

> Sem saber do conhecimento entre os dois [Vallauri e Matuck], vi algumas coisas do Vallauri na rua e liguei diretamente com o que estava fazendo na FAU. [...] Vi uma relação [das intervenções] com a arquitetura, com a cidade, com a possibilidade de arte na cidade. Uma relação não propriamente de arte, mas no sentido de relações de circuitos visuais, de demarcação territórios pela imagem[27].

A dupla Matuck e Zaidler, que ainda se refere um ao outro como "turco" e "gordo", começou a levar para as ruas desenhos saídos de histórias em quadrinho, cartuns e da cultura de massa, como o Reizinho, o Gordo e o Magro. Juntamente com Vallauri, pintavam personagens coloridos que muitas vezes construíam uma narrativa. "Era uma mistura de imaginários", define Matuck em entrevista.

Uma das narrativas foi a "Rainha do porco assado", em que uma figura feminina carregando uma bandeja com linguiças penduradas era perseguida por cães ou "O casamento" em que foram desenhados os noivos, pais, padrinhos e convidados.

> Depois de uma noitada de grafites, paramos em uma ruazinha em [no bairro] Pinheiros e decidimos fazer alguma coisa à mão livre. O Matuck fez um cara, eu fiz uma mulher. E decidimos: "vamos fazer um casamento". Fizemos então os padrinhos, a mãe. E esse casamento começou de fato a acontecer pela cidade[28], disse Zaidler.

Sobre o mesmo episódio, conta Matuck: "Sem pensar em nada, fizemos uma pintura, depois descobrimos que parecia um casamento: [pintamos] os pais, os noivos e ai, com essa ideia na cabeça, pintamos um casamento mesmo" [29]. Segundo Zaidler, a partir do grafite O casamento, o jornalista e cineasta paulistano Bruno de André convidou a dupla para fazer um desenho animado [30], cujos personagens eram figuras que haviam sido grafitadas e ganhavam vida à noite.

---

[26] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017.
[27] ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017.
[28] Cf. nota anterior.
[29] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017.
[30] Antes do Galo Cantar. Curta metragem (1986) direção de Bruno de André.

Figura 5 - O casamento, obra de Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, em Pinheiros.

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Matuck.

O artista Julio Barreto (São Paulo, 1966) conta que as intervenções de Vallauri, com quem começou a grafitar quando ainda era adolescente, tinham sempre uma justificativa. Segundo ele, o desenho de pagadas de onça que pintavam juntos, à tarde, quando ele tinha 12 anos, podia remeter tanto à estampa da roupa da Rainha do Frango Assado, personagem de Vallauri, como se fosse uma trilha feita por um tigre pintado na parede de um açougue ali próximo. "O desenho sempre tinha uma explicação", conta Barreto.

Barreto era vizinho da família de Vallauri, no bairro da Lapa, zona oeste de São Paulo, e começou a conviver com o artista aos 12 anos, em 1978. Barreto conta que costumava brincar com a coleção de carimbos antigos de Vallauri. "Um dia ele me falou: vamos pichar? E fomos numa viela pichar uma bota. À tarde mesmo. Eu segurei a máscara e ele pichou. Já começava ali meu caminho com a impressão, que me daria as imagens para as máscaras que ia pintar mais tarde"[31], conta Barreto.

Para o artista Jaime Prades, a técnica do estêncil, usada por Vallauri, permite, com muita facilidade, a repetição do símbolo no espaço urbano, que é um dos eixos da arte de rua. "No suporte urbano, para criar um efeito, a repetição [da figura] é muito necessária. E a técnica do estêncil permite essa repetição. [...] Por isso o estêncil deu muito certo com a arte urbana: pela possibilidade da multiplicação e também pela rapidez"[32], disse Prades.

[31] BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017.
[32] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.

***

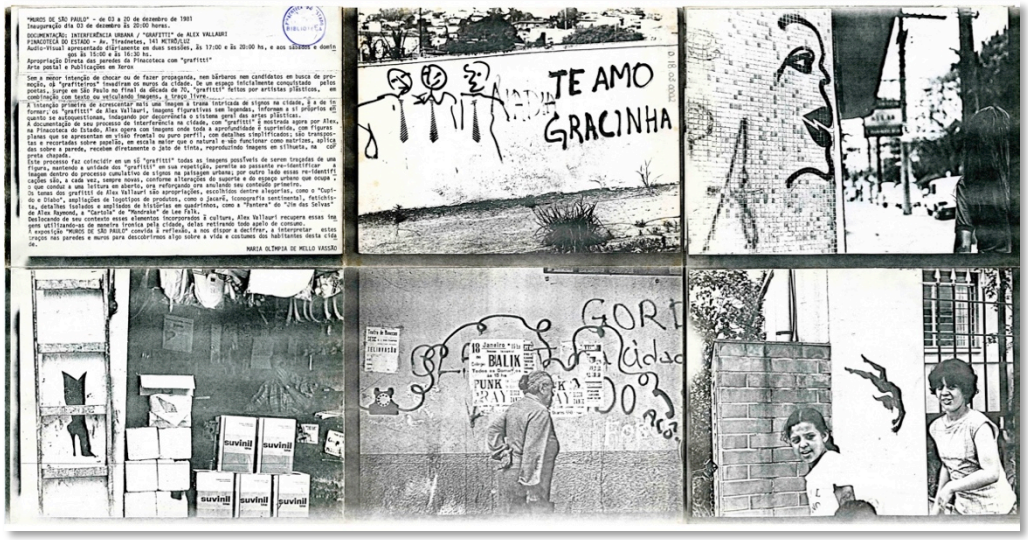
Em dezembro de 1981, os grafites de Vallauri chegaram à instituição de arte. O artista foi convidado pelo então diretor da Pinacoteca do Estado, Fábio Magalhães, para expor seus trabalhos feitos na rua, com tinta spray, no espaço do museu.

Magalhães disse ter levado os grafites para dentro do museu por ter se interessado por essa expressão artística que surgira, "no contexto urbano", durante as aulas que ministrava diretamente na cidade. "Trabalhava com a contemporaneidade, com a dinâmica da cidade. Fazíamos aula no espaço urbano e aí aparecia o grafite"[33], contra Magalhães.

Além das obras feitas com spray sobre recortes de compensado, a exposição Muros de São Paulo – Interferência Urbana, realizada de 3 a 20 de dezembro de 1981, apresentou também obras de arte postal, camisetas estampadas pelo artista, telas, *bottons* e impressos. Durante a exposição foi veiculado um audiovisual que reunia 320 slides com imagens de muros pintados.

"Acho que foi a primeira vez que o grafite foi para dentro de um museu no país. É uma coisa curiosa porque, no meu entender, lugar do grafite não é no museu. Mas tudo acaba no museu", disse Fábio Magalhães[34].

Figura 6 - Reprodução do folheto da exposição Muros de São Paulo, na Pinacoteca, com obras de Alex Vallauri.



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca (CEDOC).

[33] MAGALHÃES, Fábio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, em 23 nov. 2017.
[34] Cf. nota anterior.

A questão sobre a presença do grafite na instituição de arte, segundo o ex-diretor da Pinacoteca, foi colocada em discussão em um debate que aconteceu paralelamente à exposição. Não há, no entanto, registros do conteúdo desse evento no arquivo da Pinacoteca.

De acordo com a documentação localizada no arquivo da Pinacoteca do Estado, Vallauri ofereceu à instituição a obra "Mágicas saindo da Cartola do Mandrake", feita em tinta spray sobre compensado, que havia integrado a mostra. A obra, no entanto, não foi aceita pelos conselheiros e acabou não sendo incluída no acervo da instituição [35].

O texto publicado pelo jornal OESP na data de abertura da exposição, de autoria da jornalista Leonor Amarante, que escrevia no jornal sobre artes visuais, afirmava que o *graffiti*[36] já havia invadido São Paulo. A chegada ao museu consolidava essa invasão.

> Marginal, anárquico e perseguido, percorreu indiscriminadamente os muros brancos impecáveis do Morumbi, as paredes esburacadas da Barra Funda e as pontes encardidas da Marginal. Passo a passo seu limite se estendeu. Subiu os tapumes e chegou às praças e aos edifícios. Agora será acolhido – sem as sirenes da polícia, ou gritos das donas de casa ou os latidos dos cachorros – na Pinacoteca do Estado[37].

Sobre os trabalhos expostos, o texto a jornalista vaticina: "daqui para a frente integrarão acervos de colecionadores que, possivelmente, nunca sonharam em aplaudir essa arte cigana"[38]. A chegada à Pinacoteca, de acordo com o texto, possivelmente provocaria também uma invasão do artista no mercado, tratando o grafite já como um potencial produto no circuito das artes.

Na edição de 13 janeiro de 1982, o jornalista e crítico de arte da revista Veja, Casimiro Xavier de Mendonça (1947 - 1992), dedicou seu espaço semanal na revista à arte de Vallauri. No texto, o crítico cita a exposição do artista na Pinacoteca, que, segundo ele, deu "novo status cultural" a sua obra e afirmava que "*graffitis*, xerox e interferências urbanas são os meios que estão canalizando uma interessante produção de artistas jovens"[39].

Em março de 1982, Vallauri foi convidado para pintar a parede externa do MAM-SP, localizado no Parque do Ibirapuera. Seria a primeira vez que um museu paulistano usava suas paredes externas como espaço expositivo. O espaço cedido ao artista se assemelhava às características do suporte dos grafites: um muro com 30 metros quadrados.

---

[35] Correspondência enviada por Vallauri, em 8 de jan. 82, oferecendo a obra, com anotação manuscrita, sem autoria, registrando que a obra não havia sido aceita pelo conselho, em reunião em 18 fev. 82.
[36] Grafia utilizada originalmente no texto.
[37] AMARANTE, L..O *graffiti* de rua chega à Pinacoteca. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 3 dez. 1981. p. 27.
[38] Cf. nota anterior.
[39] MENDONÇA. C. X. de. Pintor de muros. **Veja**. São Paulo, 13 jan. 1982. Arte, p. 96 e 97.

A dupla Zaidler e Matuck foi convidada por Vallauri para executarem juntos o trabalho, que recebeu o título El Trio Los Panteras e Las Tres Panteretas.

Figura 7 - El trio los Panteras, de Vallauri, Matuck e Zaidler, na fachada externa do MAM-SP, em 1982.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. 2019.

O trabalho reunia diversos personagens feitos em conjunto pelos três artistas, que utilizaram estênceis e pintura à mão livre. Figuras do universo simbólico de Vallauri como o telefone, o acrobata e as notas musicais, além dos personagens, foram levadas para o painel.

"A primeira vez que lembro de publicações na imprensa foi quando fizemos, pela primeira vez também, um grafite gigante na parede do MAM, no Ibirapuera"[40], disse Matuck.

O jornal OESP publicou uma curta reportagem, com foto, sobre a pintura. O texto se refere ao trabalho como um mural feito com *grafiti*[41] e encerra o texto afirmando explicitamente que sua acolhida pelo MAM, era o "reconhecimento oficial" do grafite como uma expressão artística. O painel permaneceu na parede do museu por seis meses, até ser apagado por conta de "um erro técnico", segundo informação publicada no jornal OESP[42].

Alex Vallauri passou o restante do ano de 1982 em Nova York, onde manteve sua produção de grafites, que ganhou destaque na imprensa brasileira. De volta ao país, foi convidado para uma exposição na galeria São Paulo, de Regina Boni, uma das mais badaladas

[40] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017
[41] Grafia usada no texto do jornal.
[42] Nova York, cidade aberta aos grafites paulistas. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 11 jan. 1983. p. 14.

da capital. A exposição Mural-Grafite tinha obras pintadas diretamente nas paredes da galeria pelo trio Vallauri, Matuck e Zaidler, que reproduziriam a obra na parede da casa do eventual comprador. Segundo Zaidler:

> Era um trabalho híbrido, que trazia a linguagem que estávamos experimentando na rua, mas que se tratava de pintura mural. Já tinha muito claramente essa distinção: a possibilidade do grafite enquanto arte, eventualmente, em determinadas circunstâncias, mas apontando para o mural, que revitalizaria sua história [43].

Zaidler e Matuck contam que resistiram à inclusão da palavra grafite no nome da exposição, Para a dupla, o grafite era feito na rua, não na galeria, de forma consentida. Ao final da exposição, todo o trabalho foi coberto por tinta. "Não rolou nada. Ninguém comprou[44]", lembra Matuck.

Segundo Julio Barreto, a produção de Vallauri na rua era fazia parte de uma estratégia do artista para tornar sua obra mais conhecida do público. "Depois do carimbo, do xerox, da arte postal, o Vallauri foi fazer nas ruas, para tornar público o seu trabalho de arte, por força de um mercado" [45], disse. Para Barreto, que segue trabalhando com arte até os dias de hoje, o trabalho do trio abriu espaço não apenas para uma expressão artística, mas também para um estilo de vida.

> Naquela época a gente não imaginava que o Vallauri, o Zaidler, o Matuck iriam abrir as portas para a minha geração. A gente não podia imaginar que uma coisa tão marginal, tão marota, que interferia e incomodava, ia virar um modo de vida. Hoje, todo mundo quer virar grafiteiro, quer ir para a rua[46].

2.2 – A Tribo Tupinãodá ocupa a cidade com cor e loucura

As intervenções de Vallauri, Zaidler e Matuck por São Paulo iniciaram o movimento dos grafites figurativos ou artísticos que marcou a década e levou para a rua outros jovens. Da mesma forma que o trio citado, estes jovens estavam na faixa dos 20 anos, também tinham formação artística, eram universitários, onde cursavam artes plásticas, design ou arquitetura e pertenciam à classe média ou média alta.

Para os artistas entrevistados, os anos 1980 foram uma época de intensa produção artística e de experimentação de linguagem. E uma época que se divertiram muito pintando na

---

[43] ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017.
[44] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017
[45] BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017.
[46] Cf. nota anterior.

rua. Em 1983, o grupo Tupinãodá, inicialmente formado por Milton Sogabe, Eduardo Duar e José Carratu, entrou na cena da cidade, com obras que foram crescendo em tamanho e visibilidade. Até início dos anos 1990, quando acabou, outros integrantes foram entrando e saindo do grupo. O nome Tupinãodá tem origem em um poema de Antônio Roberto de Moraes, que brinca com a palavra tupi[47].

Segundo seus integrantes, o Tupinãodá foi formado a partir do desejo de criar uma nova linguagem urbana. Segundo Prades:

> A gente pensava a cidade, a necessidade de criar uma linguagem urbana que fosse um mínimo, o mais concentrado e 'sígnico' possível. Porque a partir do momento que você ocupava o espaço você está lidando com o fluxo, com o tempo, com a velocidade, com a saturação. Isso é o Tupinãodá[48].

O artista plástico e cenógrafo José Carratu (São Paulo, 1955), que já desenhava com pedaço de tijolo nas calçadas do bairro onde morava quando criança, disse ter sido muito natural para ele ir fazer arte na rua depois de adulto. Segundo Carratu, tanto os desenhos como as *performances* que ele já fazia no final da década de 1970, eram acompanhados de uma reflexão sobre a cidade.

> Eu fazia um trabalho com giz, porque achava que aquilo era dramático. A cidade se devora, a cidade é autofágica. Todo o dia ela se destrói, se acaba, tem a ação do tempo. Eu fazia um negócio incrível de giz e vinha uma chuva e sumia, desaparecia, ficava um resto. Repintava. Fazia. Era uma forma de discutir a cidade, tinha uma ideia por trás de tudo.[49]

Para Carratu, o Tupinãodá fazia uma arte pop, muito distante da arte conceitual[50] que era feita na década anterior. Produzir arte, para esse grupo, era também um estilo de vida: "A gente barbarizava. Tinha atitude, tinha emoção nas coisas da gente. [...] A gente agia do jeito que agia. Era meio punk, mas não era intencional. Era uma coisa natural. Era muito louco"[51], conta Carratu.

Para Jaime Prades, que entrou no grupo em 1984, quando conheceu Zé Carratu, o grupo era totalmente irreverente, mas tinha uma produção inserida na trajetória da história da arte.

---

[47] Você é tupi daqui ou tupi de lá/Você é tupiniquim ou tupinãodá. Cf. Entrevista de Jaime Prades, concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[48] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[49] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[50] Movimento artístico no qual a concepção da obra é seu aspecto mais importante e não sua execução. (ARCHER, 2012. p.56)
[51] Cf. n 49.

> A nossa linguagem era irreverente. Éramos irreverente com o sistema de arte e com a sociedade. Nossa entrada na cultura está dentro de uma linha que passa por artistas como Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade. Mas havia uma puta compreensão formal em nível de linguagem[52].

Segundo Prades, o Tupinãodá nunca se enquadrou no que ele chama de "cultura do grafite", pois suas obras eram grandes, "rompiam com a inércia do olhar", disse em depoimento. Além disso, diferentemente de outros artistas que atuavam nas ruas, os integrantes do grupo não usavam a tinta spray, mas a tinta látex, que era aplicada com rolinho de pintura às paredes, ou outras técnicas ainda mais efêmeras, como o giz. Na visão de Prades, o grupo criou um outro padrão de intervenção, que era uma ruptura de linguagem tanto pelo suporte como pelo tamanho. Segundo ele:

> O Tupinãodá fazia inicialmente instalações e *performances*. Começamos a trabalhar com tinta porque percebemos que poderíamos dar um *plus* no que estava acontecendo. O grafite que existia estava restrito, era pequeno. Crescia pela repetição e virava um fungo. Mas no sentido de impacto na cidade, não tinha[53].
>
> [Antes] havia a predominância do uso do spray e com figuras pequenas. [...] Quando o Tupinãodá vai para a rua, a gente levou outro modelo, outro padrão. [...] Naquela época os caras faziam coisas de um metro [de altura] e a gente passou a fazer coisas de 15 metros por 2 metros, à mão livre.[54]

O Tupinãodá não tinha uma temática única, os artistas mantinham seus estilos próprios, mas construíam grandes murais conjuntamente. Em geral, eram trabalhos mais geométricos, menos figurativos, que exploravam imagens abstratas, autorais e com menos referências externas, seguindo o estilo próprio de cada um de seus integrantes.

> Cada um fazia o seu [trabalho], mas era como uma *jam session*. Cada um tinha os seus desenhos, seus ícones, seu estilo. A gente usava o rolinho, nunca o spray. Achava que spray era uma bosta para o ambiente e não era o spray de hoje, com diferentes bicos. A gente era meio idealista. [...] A gente chegou num ponto que [entendia que] não fazia arte, fazia preenchimento. Isso era muito sério. Parecia uma brincadeira, todo mundo dava risada, mas era mesmo. E cada um tinha uma cor: eu pegava o azul ou o preto, o Carlinhos, uma outra cor, o Jaime outra, e a gente ia lá com os nossos símbolos e preenchia o máximo de espaço, do maior tamanho possível. Muito do que se faz hoje, mas de outro jeito: muito mais desorganizado, mais caótico[55].

---

[52] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[53] Cf. nota anterior.
[54] Cf. nota anterior.
[55] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.

Na visão de Prades, a ruptura tanto de linguagem quanto de temática que o grupo desenvolvia vinha da experiência de cada um de seus integrantes, a partir do trabalho no ambiente urbano, que era muito mais hostil naquela época. "A rua cria uma experiência muito 'adrenalínica'. Ao pintar na rua, você fica de costas, numa situação muito vulnerável. Não vê se o cara vem te dar uma porrada, jogar uma pedra. É tenso"[56].

Prades pintava na rua o que chamava de "máquinas", que eram figuras quase abstratas, que lembravam equipamentos mecânicos ou instalações industriais não identificadas seja na forma como na função. "Não sabia que ia fazer essas máquinas. Cheguei lá e fiz", conta. "Foram catalisadas ao fazer"[57].

Figura 8 - Foto de grafite do Tupinãodá, em 1987, em São Paulo.

Fonte: Acervo pessoal de Jaime Prades.

Carratu conta que os trabalhos do grupo eram executados considerando a dinâmica da cidade e que os locais eram escolhidos com a clara intenção de serem vistos por o maior número de pessoas.

> O Tupinãodá fazia muitos trabalhos entre a cidade e o bairro, nas pontes de intersecção. A gente sabia que o trânsito nestes locais era mais [carregado]. A gente pensava: 'aqui o cara passa a 60 km por hora, então fazíamos uma

[56] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[57] Cf. nota anterior.

> coisa grande. 'Aqui, tem um congestionamento', então fazíamos um trabalho mais elaborado. Tinha uma intenção de ser visto [58].

Para Carlos Delfino (Volta Redonda, 1964), que entrou para o Tupinãodá em 1987 e participou da fase mais produtiva do grupo, os trabalhos na rua eram "um exercício de apropriação da cidade"[59].

> Era tudo muito elaborado. Algumas coisas tinham projeto, muita discussão. Era um exercício de apropriação do espaço. A gente [do Tupinãodá] interpretava o contexto urbano, os prédios, não era uma coisa gratuita. Jamais pintei em cima de qualquer coisa, sempre analisava antes para ficar um trabalho interessante.[60]

O artista conta que começou a grafitar, juntamente com colegas quando tinha 15 anos, utilizando máscaras de estêncil no bairro Horto Florestal, zona norte de São Paulo, onde morava. Cada um deles tinha um símbolo, que imprimia nos muros do bairro. "Achava legal que, quando passava de ônibus, a gente via os desenhos. E percebia que aqueles desenhos chamavam a atenção das pessoas, tinha esse movimento. E conseguia marcar um lugar. Eu começava a me sentir mais presente ali na área, na minha região"[61], conta.

Já estudante de artes plásticas na FAAP, Delfino conheceu o grafiteiro John Howard, na Vila Madalena, bairro da zona oeste da capital, e começou a pintar mais seriamente na rua. Fazia trabalhos à mão livre, não mais com estêncil, utilizando tinta látex e não o spray. Seu tema mais característico foram os labirintos feitos com rolinho de espuma. "Sempre gostei muito de arquitetura, urbanismo, mapas e história. Juntei tudo isso nos labirintos, que desenhava pela cidade" [62], conta.

Já no Tupinãodá, Delfino juntava sua temática e técnica com a dos demais integrantes, produzindo grandes painéis abstratos. "Juntava tudo e era bem legal. Tinha uma diferença de traço, de formas, da simetria. Dava uma química boa na hora de juntar. E ficava uma coisa estranha" [63].

O norte-americano John Howard (Detroit, 1938) foi um dos responsáveis por marcar a presença dos grafites figurativos e artísticos em São Paulo, com a pintura de grandes figuras coloridas, como a série Os cabeções e a Grande mãe, cujos grafites eram executados com tinta spray, à mão livre, em muros e postes do bairro Vila Madalena, região oeste de São Paulo.

---

[58] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[59] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 30 mai. 2017.
[60] Cf. nota anterior.
[61] Cf. nota anterior.
[62] Cf. nota anterior.
[63] Cf. nota anterior.

Mais velho que a geração de grafiteiros que ocupava as ruas naquela época, Howard era graduado em engenharia nos Estados Unidos, e atuava de forma mais solitária. Fazia intervenções nos postes de iluminação pública, que influenciaram essa geração.

Para o artista plástico Rui Amaral (São Paulo, 1962), que começou a grafitar na rua como uma brincadeira quando ainda também era estudante também do colégio Santa Cruz, no final da década de 1970, John Howard foi um dos artistas que mais contribuiu para a presença do grafite artístico nas ruas.

> Acho que teve um tempo que o John fazia 50% dos grafites da cidade. [...] O John junta uma coisa legal que é quantidade com qualidade. Porque o grafite tem uma coisa que é quantidade com qualidade, você respeita muito o artista pela quantidade, mais até do que pela qualidade[64].

Rui Amaral integrou o Grupo Tupinãodá durante um curto período. Pintava inicialmente um bonequinho preto estilizado, feito a mão livre, com traços muito simples. À medida que seu trabalho evoluía, disse ter sentido a necessidade de ampliar seu repertório de figuras, que foram ganhando formatos mais elaborados e cores mais vibrantes.

> Queria fazer outros personagens. O Bicudo [cachorro antropomórfico amarelo] foi o primeiro. Ele nasceu do vandalismo, numa madrugada que saí para pintar com o John [Howard]. Estávamos tomando vinho, fumando todas e falei: "vamos sair para grafitar". Coisa que eu gosto de fazer até hoje[65].

Suas novas figuras mantinham uma ingenuidade quase infantil, apesar de trafegarem entre naves espaciais, animais antropomórficos e robôs. "O pessoal do hip hop paga pau para esquema americano. A gente era mais bossa nova. A minha mulher pintada no buraco da [avenida] Paulista está com vestido de chita. O Ciro [Cozzolino] fala que eu faço *naif* urbano. E é isso mesmo"[66], disse Amaral em entrevista.

2.3 – Grafite como ocupação política e expressão artística

A utilização da cidade como suporte tinha, segundo os artistas, a clara intenção de fazer arte e mas também, paralelamente, era uma forma de ocupar o espaço público em um momento de abertura política, no qual a rua ainda era um espaço ligado à repressão. Essa foi uma das motivações para estar na rua, fazendo arte. Para Ozéas Duarte:

---

[64] AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017.
[65] Cf. nota anterior.
[66] Cf. nota anterior.

> [Grafitar na rua] era um enfrentamento, uma espécie de desobediência civil. Eram poucos caras que tinham coragem de ir para a rua. Por que não dava para encarar a Rota [Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, grupo especial da Polícia Militar paulista] do [Paulo] Maluf, [ex-governador de São Paulo, de 1979 a 1982]. Muita gente tomou pau. Tinha essa paranoia[67].

A pintura na rua, segundo os artistas entrevistados, era uma ação política a partir de uma linguagem artística.

A arte de rua, segundo a professora Vera Pallamin (2000), é um fator que contribui para a produção simbólica do espaço urbano, desafia códigos de representação dominante e introduz novas falas à cidade. O grafite, enquanto linguagem artística, é visto por Pallamin como uma forma de reapropriação desse espaço urbano, o que estaria alinhado com a intenção política dos artistas que foram para a rua pintar. "A valorização de práticas cotidianas é fundamental para a arte urbana, uma vez que modificam os espaços públicos com apropriações inusitadas, alterando com isso sua carga simbólica. (PALLAMIN, 2000, p.41)

Para Prades, havia um desejo de expressão reprimido na sociedade durante a ditadura, que foi sendo liberado com a redemocratização. Em entrevista dada a Fábio Magalhães, ex-diretor da Pinacoteca e gestor cultural, Prades constrói metaforicamente uma possível representação desse período, que poderia ter sido uma imagem pintada na rua: "Tenho para mim que, quando começou a abrir a panela de pressão, espirrou tinta"[68] (PRADES, 2009, p.27).

> Havia uma necessidade de romper com a tensão imposta pela ditadura. E onde ela atuava para criar uma zona de terror? Era na rua. [...] Depois de três décadas, vejo hoje que, se teve uma contribuição do Tupinãodá foi a de romper com esta energia sombria, maligna, e ir para a rua, criar uma coisa que trouxe cor, trouxe loucura, trouxe um outro universo[69].

Do ponto de vista de Prades, o Tupinãodá contribuiu para criar uma identidade para o Brasil que estava nascendo para um novo processo democrático.

Além da conotação política, o trabalho que os artistas faziam nas ruas tinha a clara intenção artística. Segundo depoimentos desses artistas, os muros, pontes, viadutos e outras superfícies da cidade não eram apenas suporte, mas podiam ser um elemento que dialogava com o conteúdo das intervenções. E, apesar de terem uma forte carga de improvisação, os

---

[67] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[68] *In* PRADES, Jaime. A arte de Jaime Prades. São Paulo: Editora Olhares, 2009.
[69] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.

grafites eram trabalhos pensados previamente, seja em relação à temática seja pelo local da intervenção. Segundo Carlos Matuck:

> Nunca teve uma fase que não tivesse a intenção de fazer arte. Para nós, era arte. Para mim, sempre foi. Não separava esse trabalho [da rua] dos outros trabalhos, apesar de serem tão diferentes. Do ponto de vista estético, de como pensava um trabalho artístico, eu não tiraria da chave arte[70].

"A gente fazia arte de verdade, expressiva, boa. Eu acho. A gente não estava à toa ali[71] disse José Carratu. Que completa:

> [Minha ideia] era fazer um trabalho que eu me expressasse. Se era bonito, se era feio, se era do cacete, se escorria com o tempo, se depois que chovia ficava uma meleca. Para mim, foda-se. [...] A gente via a arte de uma outra forma: Falava em apropriação de espaços, em *assemblage*, em deslocamento, em preenchimento, uma coisa muito maior do que simplesmente fazer um puta desenho do cacete. Ninguém percebia (isso). Nem a imprensa, nem as pessoas[72].

O artista Ciro Cozzolino (São Paulo, 1961), que começou a grafitar em 1982, em Paris, onde morava na época, tem o mesmo entendimento quanto à intenção artística.

> Quando fazíamos [pintura] na rua, a intenção era fazer arte. Sempre fiz um paralelo [do grafite] com o punk rock: sujo, malcriado, contestador, anárquico. Um atentado à "boa arte" burguesa para pendurar na sala e combinar com o sofá[73].

Cozzolino voltou ao Brasil em 1985, após ter passado por galerias de arte em Paris e Nova York, onde acompanhou a expansão do grafite como expressão artística, com as primeiras mostras na galeria Tony Shafrazi, onde expunham Keith Haring, Kenny Scharf, e pouco depois Basquiat. Entrou para o Tupinãodá em 1989, onde ficou até 1991.

Para Waldemar Zaidler, no entanto, nem tudo o que era feito na rua podia ser entendido como arte. Ele critica essa necessidade de classificação do fenômeno, alimentada, segundo seu entendimento, também pela imprensa. "Era uma relação não propriamente de arte, mas no sentido de [criar] relações de circuitos visuais, de demarcação territórios pela

---

[70] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017.
[71] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[72] Cf. nota anterior.
[73] COZZOLINO, Ciro. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias, por meio eletrônico, em 16 mai. 2017.

imagem. A questão da arte, até hoje, discuto muito"[74], afirmou. Sobre o entendimento se o grafite era ou não arte, Zaidler afirma:

> Nunca me preocupei com isso. Mas como tudo o que a gente faz, tem momentos e circunstâncias. Tinha um discurso bastante claro em relação ao que estava fazendo conquanto uma coisa que se descolava do grafite, tanto que eu chamava mural-grafite. Isso em meados de 1982. Tinha total consciência que pichava a rua, fazia grafite, pois nunca fiz distinção entre pichar e grafitar. Tinha bastante claro que tinha um trabalho artístico em desenvolvimento, que era o trabalho de mural [75].

Zaidler disse que utilizava os espaços deteriorados da cidade como suporte para seus trabalhos, numa busca pela ressignificação desses locais pela imagem. "Eram espaços escolhidos para que plantassem na cabeça de quem visse a dúvida: por que alguém perde tempo e dinheiro fazendo esse tipo de coisa?[76]", afirmou.

Apesar de ter seguido a carreira artística e mantido a linguagem do grafite com o uso dos estênceis em outros suportes, Ozéas disse não considerar arte aquilo que produzia no início de suas incursões pelo grafite. Para ele, era "uma diversão". "Os temas eram muito bobos", afirmou em entrevista à pesquisadora. Ozéas, que adotou o nome Ozi nas ruas, começou a grafitar a partir de 1984, quando foi companheiro de pichações de Vallauri.

Com o passar do tempo, no entanto, passou a reconhecer a atividade como uma expressão artística. "A nossa história com a arte urbana é muito rica e muito gostosa. Não é uma arte que apareceu do nada. É uma arte muito articulada por conta das situações que a gente viveu no País" [77], disse.

Ozéas se aproximou da arte aos 14 anos, por meio de um catálogo que trazia reproduções de obras consagradas de grandes artistas.[78] Começou a estudar técnicas artísticas em 1981, nas oficinas da Pinacoteca, e começou a participar de salões promovidos dentro do sistema tradicional de arte no início dos anos 1980. Fez sua primeira intervenção urbana na passagem subterrânea sob a rua da Consolação, na região da avenida Paulista, em 1984. Segundo ele conta, um coletivo do qual fazia parte naquela época montou uma exposição no local. "Deram uma limpada, deixaram a passagem bonitinha e fizeram uma exposição. Colocaram uns cavaletes, mas eu falei: 'vou fazer na parede'. Eu já vinha com vontade fazer alguma coisa na rua"[79], contou.

---

[74] ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017.
[75] Cf. nota anterior.
[76] Cf. nota anterior.
[77] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[78] In: CATÁLOGO Estética Marginal, volume #2. São Paulo: Editora Zupi. 2012. p. 118
[79] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.

Ozéas ocupou as duas escadarias de acesso da galeria subterrânea à rua. “Mas eu não sabia como fazer, o grafite ainda era uma coisa insipiente. [...] Fiz uma supercolagem, [com figuras] gigantes, nas duas entradas da passagem”, conta Ozéas. Foi por intermédio desse coletivo que Ozéas conheceu o artista Hudinilson Jr.. Segundo o artista, Hudinilson teve um “grande impacto em seu trabalho”.

A intervenção na passagem subterrânea abriu espaço para outras participações de Ozéas Duarte no sistema de arte. O também artista Maurício Villaça (1951-1993), que mantinha um espaço de arte alternativo, viu a obra e deixou um bilhete com o número de seu telefone preso à parede. Nele dizia que Duarte havia “ganho uma exposição”.

> Ele colocou o [número do] telefone dele na rua. Pensei: esse cara é maluco. Liguei. Ele falou que tinha um espaço de cultura alternativo, que só trabalhava com artistas *brut*.
>
> - ‘Eu sou um *brut,* então’, perguntei.
>
> - ‘Você é um *brut*, vem para cá que eu quero te conhecer’, respondeu Villaça[80].

Ozéas conta que fez uma ocupação em um dos cômodos da galeria de Villaça, a Art Brut. Esse trabalho, segundo o artista, foi o que deu impulso para sua carreira.

> Era um espaço de cultura superalternativo. Na época, não tínhamos espaço nenhum. A oferta de cultura na cidade era muito restrita, muito pouca. [...] Não existiam esses centros de cultura na periferia. Só existia o circuito de museus e galerias. E o artista novo, [com uma linguagem] diferente, não tinha espaço nenhum.[81]

A opção por pintar na rua, paralelamente à motivação política, era impulsionada também pela intenção de expor um trabalho artístico, de forma independe do circuito tradicional de artes, mais fechado e elitista, principalmente no início da década de 1980.

Ao mesmo tempo, paradoxalmente, esses artistas, com formação acadêmica, buscavam uma via de acesso a esse circuito a partir de novas linguagens e propostas artísticas. “[...] Nos anos 80, os artistas mais legais eram o [Ivald] Granato, o [José Roberto] Aguilar, o [Cláudio] Tozzi, o Milton Mesquita, todos eles muito *tops*, muito falados, muito badalados. Era um universo muito distante”[82], disse Ozéas.

Para uma geração que tinha urgência em expor seus trabalhos, a trajetória tradicional para entrada no sistema de arte parecia ser uma opção muito demorada ou muito restrita para

---

[80] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[81] Cf. nota anterior.
[82] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.

as experimentações de linguagem que acompanhava esse novo momento político pelo qual o Brasil estava passando. Para Jaime Prades, havia um sentimento de urgência naquele momento de abertura, que empurrou essa geração de artistas para a ação.

> Como artistas, a gente queria mostrar nosso trabalho. Eram dois lados: um é o que eu vou chamar de 'afastar as nuvens negras [da ditadura]', que já falei, e o outro era a nossa falta de acesso aos espaços de arte. [...] A gente tinha urgência. Vivíamos sob uma necessidade urgente de fazer as coisas[83].

Para o artista Rui Amaral, o grafite foi uma opção de linguagem em uma cena artística que ele entendia já estar saturada. Segundo ele, que estudava artes plásticas na FAAP, o circuito da arte tradicional estava ocupado por outros nomes de sua geração, como Leonílson, Sérgio Romagnolo, Leda Catunda, entre outros.

> Nos anos 1980, começou a formar um grupo nas artes plásticas e percebi que artistas da minha geração já estavam ocupando os espaços. [...] Mas percebi também que tinha uma mídia surgindo e que ninguém estava fazendo, que era a arte de rua, arte pública. […] 'Eu vou por aqui mesmo', pensei. Aí fui investindo meu tempo, meu trabalho, fui estudando, sacando.[84]

Rui Amaral se aproximou ainda mais do grafite como expressão artística quando trabalhou como monitor na 17° Bienal Internacional de São Paulo, em 1983. Os artistas norte-americanos Keith Haring e Kenny Scharf, conhecidos pelos grafites de rua nos Estados Unidos, estiveram na capital paulista como convidados da exposição internacional e fizeram intervenções diretamente no pavilhão da Bienal.

A dupla saiu para grafitar por São Paulo ciceroneada por Amaral, que teve contato direto com as possibilidades que a linguagem do grafite poderia abrir no circuito artístico formal. A ação foi registrada em vídeo por um então vizinho e ex-colega de escola de Rui Amaral, Fernando Meireles, que na época começava sua produtora chamada Olhar digital[85], segundo relatou Amaral.

A rua era entendida também como um espaço alternativo para a exposição dos trabalhos desses artistas, que experimentavam uma nova linguagem, que estavam fora do circuito fechado das artes. As galerias valorizavam a pintura de cavalete, as gravuras e esculturas, mais fáceis de comercializar. "Para mim era muito claro: a gente achava que tinha

---

[83] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[84] AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017.
[85] Vídeo disponível no site da Bienal Internacional de São Paulo. In Entrevista com Keith Haring. 24 abr. 2013. Disponível em http://www.bienal.org.br/post/528. Acessado em 10 jan. 2019.

meia dúzia de galerias muito ruins [na cidade] e a gente simplesmente ia para a rua, como que pela porta dos fundos"[86], disse José Carratu.

> A gente estava no meio do conceitualismo. O artista era um bosta, um burro, não pensava, quem mandava era o curador. [...] Aquela arte toda travada, careta, idiota. E a gente estava provocando. E isso irritou muito o meio das artes. E você não imagina quanto...[87].

2.4 – Na volta da pintura à cena artística, ela encontra a rua

O circuito tradicional das artes plásticas chegava ao início da década de 1980, no Brasil, com exposições que apresentavam uma "arte competente", com obras "bem-acabadas", mas com "zero de audácia"[88], segundo balanço do ano de 1979 feito pelos críticos da revista Veja, o poeta Ferreira Gullar (1930 -2016) e Casimiro Xavier de Mendonça, e pelo editor Décio Bar, publicado na primeira edição da década de 80 [89].

Quase um ano depois, o cenário não havia mudado significativamente. Na edição de 12 de novembro de 1980, o crítico Ferreira Gullar destacava a falta de uma linguagem nova nas artes visuais. O texto de Gullar afirmava que nada de novo surgira no 3º Salão Nacional de Artes Plásticas (uma fusão do Salão de Belas Artes com o Salão de Arte Moderna), no Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro, que representava o *establishment* das artes. "O que se vê ali está esclerosado ou não chegou a nascer" [90], afirma o crítico no texto.

A retrospectiva de 1980 da revista para o setor de artes afirmava que o ano não havia trazido nenhuma surpresa quanto à qualidade das produções: "O mesmo ritmo sem altos voos do ano anterior"[91]. E destacava a volta de artistas dos anos 1950, como Aloisio Carvão e Emeric Marcier, e a realização de exposições documentais, que haviam contribuído para a formação de referências históricas para as artes visuais. Ou seja, as instituições olhavam para o passado.

Para o jornalista e curador Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936), havia no início dos anos 1980 um cansaço do conceitualismo que predominara na década anterior, "um tédio

---

[86] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[87] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[88] 10 em comportamento. Veja. 02 jan. 1980. Ed. 591, p.67.
[89] Cf. nota anterior.
[90] GULLAR, F.. Mais um salão. **Veja**. ed.636, 12 nov. 1980. p.174
[91] O foco no popular. **Veja**. 31 dez. 1980. Ed. 663, p.151

provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas"[92] (MORAIS, 1991, p.13). Esse cansaço, segundo o crítico, que morava no Rio de Janeiro, estaria na origem de um novo informalismo na arte, que marcou os artistas da década de 80, com a liberação do gestual e da cor e pelo "reencontro do artista com a emoção e o prazer".

> Os anos 80, no Brasil, foram marcados por uma forte e envolvente revitalização da pintura, que significou um reencontro do artista com a emoção e o prazer, após quase duas décadas de predomínio de uma arte fria e hermética (MORAIS, 1991: p. 13).

A curadora paulista Aracy Amaral, que apresentou, em agosto de 1983, a exposição Pintura como Meio, no MAC-USP, saudou a nova geração de jovens pintores participantes da mostra, todos entre 23 e 26 anos[93], como um "frescor de um tempo novo no marasmo dos eventos artísticos nacionais". (AMARAL, 1983. p.17)

Para Aracy Amaral (1983), não se tratava exatamente de uma retomada da pintura, visto que esses jovens artistas já iniciavam suas carreiras nessa linguagem (sendo que Cozzolino grafitava também na rua), além de produzirem uma nova pintura, livre da moldura "que confere uma intermediação insinuante com o ambiente"[94]. Aracy destaca ainda, como elemento comum ao grupo de novos pintores, a presença do humor e o uso de imagens já presentes nos meios de comunicação, muitas vezes apresentadas em sequências, típicas das histórias em quadrinhos, do cinema e da TV. Isso dava, segundo ela, uma dinâmica própria às obras.

Para Frederico Morais (1984/2003), na década de 1980 havia um "retorno do artista a sua individualidade e à sua subjetividade"[95], como uma reação à arte dos anos 1970, "excessivamente hermética", que a distanciava do público. À medida que os novos artistas lançavam mão de temas mais próximos de si, restabeleciam uma comunicação com o público. No entendimento de Morais (1984/2003), houve, com isso, um retorno do público aos museus, bienais e galerias.

A inauguração da mostra "Como vai você, Geração 80?", que reuniu 123 novos artistas, entre 20 e 37 anos, no Parque Lage, Rio de Janeiro, no dia 14 de julho de 1984, atraiu

---

[92] MORAIS, Frederico. **Anos 80: A Pintura Resiste**. In: Instituto Cultural Itaú. **BR/80** Pintura Brasil Década 80: Catálogo. 111p. São Paulo, 1991. – Publicação com a síntese do evento que fez uma retrospectiva da década de 80 através de sua produção pictórica, realizado em 1991, com nove mostras regionais. p. 13 a 15.

[93] Eram eles: Ciro Cozzolino, Sérgio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Leda Catunda e Sergio Niculitcheff.

[94] AMARAL, Aracy. Uma jovem pintura em São Paulo. jul. 1983. *In*: MAM-SP. **2080**: Catálogo, São Paulo, 2003. 199p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. de 2003. p. 17 e 18.

[95] MORAIS, F. Gute Nacht herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? (1984). *In*: MAM-SP. **2080**: Catálogo, São Paulo, 2003. 199p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. de 2003. p. 35-39.

cinco mil pessoas e provocou um raro congestionamento para o final de tarde de um sábado nas proximidades do local[96].

Na entrada da mostra, a Rainha do Frango Assado e a Senhora Esqueleto, personagens de Alex Vallauri, recebiam a todos os visitantes no hall da exposição. Juntamente com Matuck e Zaidler, o trio pintou as figuras diretamente nas paredes. Segundo Matuck, ele e Zaidler pintaram uma das salas da mostra e, como o espaço dado a Vallauri era muito grande, ele chamou a dupla para acompanhá-lo. "Em um dos cantos, o Alex pintou o aniversário da Senhora Esqueleto. Foi sensacional!", recorda Matuck. "O hall da exposição, que era a sala em que todo mundo entrava, foi dado para o Vallauri. E foi um trabalho com requintes de acabamento. Ficou lindo, tudo na parede. [...] Foi uma farra monumental" [97].

Na visão de Marcus da Lontra Costa (Rio de Janeiro, 1954), um dos curadores da mostra juntamente com Sandra Mager e Paulo Roberto Leal, a geração de artistas que surgiu nos anos 1980 tinha uma visão mais otimista do país, buscava a experimentação, e "não se ligava na arte 'cabeção' da geração anterior" [98]. Para Lontra Costa (2017), foi uma geração "que não tomou porrada", que "assistia a desenho animado japonês, fumava bagulho, beijava na boca e era contra a ditadura"[99]. E resolveram juntar todo mundo em uma grande mostra-evento.

"Era uma geração muito engraçada que, na impossibilidade de agir politicamente, porque vivia ainda sob uma ditadura, percebeu que podia trabalhar a política do corpo, a partir do pessoal" [100], afirma Lontra Costa.

> A Geração 80 deixou-se envolver pela euforia do país que se livrava da ditadura, [...] descobriu o Brasil, vestiu a camisa amarela e foi para as ruas pedir Diretas Já! A arte precisava falar para o mundo; para isso era importante que ela antes falasse para o seu país. [...] A Geração 80, nascida sob a égide do pessimismo, começou então a espalhar imagens que espelhassem a realidade em que estavam vivendo: ela sentiu que havia chegado o momento de ocupar as ruas, de ser popular [101]. (LONTRA COSTA, 2003, p.29)

---

[96] COSTA, Marcus de Lontra. A festa acabou? A festa continua? Módulo, Rio de Janeiro: Avenir, n.98, maio/jun. 1988, p.31-39.
[97] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017
[98] LONTRA COSTA, Marcus. Palestra em "Exposições: Do Corpo à Terra, Domingos da Criação e Como vai você, Geração 80? Pelos respectivos curadores", no IEA-USP, São Paulo. 14 nov. 2017. Disponível em http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2017/exposicoes-4-do-corpo-a-terra-domingos-de-criacao-e-como-vai-voce-geracao-80. Acessado em 21 nov. 2018.
[99] Cf. nota anterior.
[100] Cf. nota anterior.
[101] LONTRA COSTA, Marcus de. A festa acabou? A festa continua? *In:* MAM. **2080**: CATÁLOGO, São Paulo, 2003. 199p. Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. De 2003. p. 17.1984. p. 27 a 30.

A mostra "Como vai você, Geração 80?" captou a euforia existente nesta geração, da qual participaram também os grafiteiros paulistanos Vallauri, Matuck e Zaidler. No texto de apresentação da exposição, assinado pelos três curadores, afirma-se que a liberdade do fazer artístico foi o princípio que norteou o trabalho de coordenação da mostra, e menos o produto desse processo. Ao descrever o grupo de artistas, os curadores afirmaram que eles "não alimentavam o pedantismo de ser o tal", mas que todos esperavam fazer alguma coisa sem os "pavores conceituais"[102]. Disseram os curadores no texto de apresentação da mostra:

> Todos iguais a qualquer um de vocês. Talvez um pouco mais alegres e corajosos. Um pouco mais... Afinal, trata-se de uma nova geração, novas cabeças. E, se hoje, ninguém alimenta o pedantismo de se 'entrar para a história', de ser o tal, o que todos esperam é poder fazer alguma coisa, sem os pavores conceituais. Trata-se de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir seus lábios com batom bem vermelho e com ela rolar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos[103].

Para Lontra Costa, os jovens artistas da chamada geração 1980, desenvolveram um estilo que dialogava com o kitsch, com o erótico, com os personagens de *cartoons* e com a cultura de massa. (LONTRA COSTA, 2003, p.27).

Sobre as pinturas feitas na rua em São Paulo naquela época, de forma não autorizada, com diferentes técnicas e estilos, pode-se dizer que estavam alinhadas com esse momento da volta da pintura, em que subjetividade do artista era valorizada, com a apropriação de imagens já existentes, vindas do cotidiano, da cultura pop e da indústria cultural.

Para a jornalista Leonor Amarante, o grafite foi a linguagem que melhor representou a libertação da arte, depois das amarras do conceitualismo.

> Depois da enxurrada conceitual dos anos 70 a arte decretou sua Liberdade de ação. O neo-expressionismo liberou as tintas do limite do desenho, mas o passaporte para o voo livre, anárquico, meio yuppie, meio marginal, foi o graffiti. As cidades transformaram-se em grandes telas sem limite para o sonho. Assim, muros, marcos, pontes, becos, poste foram tomados de assalto por declarações de amor, mensagens políticas, slogans, liberações e sobretudo por uma arte que chegou aos limites dos murais[104].

---

[102] LONTRA COSTA, Marcus de, MAGER, Sandra e LEAL, Paulo Roberto. A bela enfurecida. *In:* MAM. **2080**: CATÁLOGO, São Paulo, 2003. 199p. Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. De 2003. p. 17.1984. p. 25 e 26.
[103] Cf. nota anterior.
[104] AMARANTE, L. **Folha Avenida Urbe** (Jornal da Bienal). São Paulo, 25 jan. a 22 fev. 1987. Ano 1. n°1, p. 24.

Os artistas que produziam grafites, em São Paulo, entendiam que estavam mais próximo da *Pop art*. "O grafite é filho direto, primogênito, do pop. Não tem outra escola. Ele trabalha elementos muito populares. É feito por populares para populares. Por isso a crítica envernizada torcia o nariz"[105], disse Ozéas Duarte. "O nosso trabalho era muito pop. Via como arte pop mesmo. Falava que queria que um dia um cara entrasse num supermercado e tivesse uma pilha de coisas minhas"[106], disse Carratu.

Carlos Delfino identificou uma relação dos trabalhos do Tupinãodá com os grafites que eram feitos em Nova York, numa conexão temporal entre os artistas. Segundo ele:

> Em Nova York, tinha o Basquiat, o Keith Haring e outras pessoas. Se pegar o trabalho do Carratu e do Basquiat; se pegar o meu trabalho e o trabalho do Keith Haring, tem uma comunicação, um contraponto interessante. Acho que tudo isso estava na atmosfera da década de 80, que foi uma época em que [o Brasil] começou a abrir para os Estados Unidos[107].

***

Para o galerista carioca Thomas Cohn, que havia convidado Zaidler e Matuck a exporem seus trabalhos em sua galeria em 1983 (a exposição foi inaugurada em janeiro de 1984, antes mesmo do sucesso da mostra "Como vai você, Geração 80?"), as trajetórias traçadas paralelamente pela a arte e pelo grafite, naquele momento, possibilitaram um "encontro" dos dois. Em entrevista a Frederico Morais, no jornal O Globo[108], Cohn disse que o grafite se sofisticou, enquanto a arte buscou se popularizar: Nesse meio, houve o encontro. "Ambos os lados mostrando certa flexibilidade", afirma Cohn no texto.

Figura 9 - Reportagem do jornal O Globo, de janeiro de 1984, sobre exposição de Zaidler e Matuck na galeria Thomas Cohn.

O CIRCO VEM AÍ

Zaidler Jr. & Matuck: a terceira geração de grafitistas brasileiros

'Uma rebelião tribal contra a opressora civilização industrial'

HOJE

Fonte: Acervo digital do jornal O Globo.

[105] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[106] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[107] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 30 mai. 2017.
[108] MORAIS, Frederico. O Circo chegou. **O Globo**. Rio de Janeiro: 16 jan. 1984, p.17.

Na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida em 1985, Vallauri ocupou um espaço ainda maior do que na mostra carioca Como vai você, Geração 80?. A instalação Festa na Casa da Rainha do Frango Assado tinha 88 metros quadrados e ganhou uma grande visibilidade na imprensa. Após a participação dos grafiteiros norte-americanos, na Bienal de 1983, o grafite brasileiro chegava à principal mostra de arte contemporânea do país.

Em carta enviada à curadora daquela edição, Sheila Leirner, em resposta ao convite para integrar um dos núcleos da mostra, Vallauri apresentou sua proposta de trabalho: reunir em uma grande festa as imagens grafitadas que produzia desde 1978 de forma "fragmentada pela cidade, como parte de uma história em quadrinhos". "Para a tal [grande festa], será construída em ambientes desta casa-graffiti painéis de 3 metros de altura, onde os graffites serão executados", diz um trecho. O artista propunha também, para "dar mais clima envolvente ao recinto, músicas de rumba de Célia Cruz"[109]. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2013).

Vallauri pintou os móveis, os objetos e os eletrodomésticos da "casa-graffiti", e até um carro Monza, cedido pela montadora, que faziam parte do universo da Rainha do Frango Assado e seus amigos que, no entanto, continuavam sendo figuras bidimensionais, pintadas sobre chapas de PVC presas aos tapumes da Bienal. A Rainha ganhou vida, e tridimensionalidade, uma única vez: na *performance* feita pela atriz Cláudia Raia, que representou com perfeição a personagem.

Em um vídeo gravado com Vallauri sobre seu trabalho na Bienal, ele manda um recado: "queria mostrar para as pessoas que o grafite, que é a pichação, agora está na Bienal, mas que é marginal, que está na rua. Que as pessoas curtam, vejam na rua e possam curtir aqui também"[110] (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 2013).

---

[109] Trecho do documento está publicado no site da Fundação Bienal de São Paulo, In: Alex Vallauri ao alcance de todos. 17 abr. 2013. Dossiê sobre o artista, com reprodução de documentos e vídeos produzidos sobre o artista. Disponível em http://www.bienal.org.br/post/335.

[110] Cf. nota anterior.

Figura 10 - Visitantes da Bienal na instalação Festa na Casa da Rainha do frango assado, de Alex Vallauri.

Fonte: : Acervo da Fundação Bienal de São Paulo.

"[Depois da Bienal, o Vallauri] virou quase uma estrela internacional. Acho que a 'Festa na Casa da Rainha do Frango Assado' foi o trabalho mais divulgado da exposição inteira. Só não ficou mais famoso por causa da Grande Tela[111], que foi tão polêmica", disse Matuck.

Para o pesquisador Roaleno Costa (2000), a instalação oficializou o grafite como expressão artística no País.

> Com a exposição na Bienal, o *graffiti* tomou um novo impulso e assumiu um novo status perante os outros estilos de arte visual. Os grafiteiros estimulados pela possibilidade de novos mercados para suas produções, passaram a assinar suas intervenções urbanas, participando de programas de televisão para falar sobre essas imagens na cidade. (COSTA, 2000, p.37)

Naquela mesma edição da Bienal, Matuck e Zaidler produziram murais próprios, levando a linguagem do grafite para o evento, mas utilizando tinta látex. Após a mostra, Matuck e Zaidler praticamente deixaram de fazer trabalhos na rua para se dedicarem a outros trabalhos mais elaborados, feitos sob encomenda, utilizando a técnica do estêncil.

---

[111] A Grande Tela é como ficou conhecido o espaço expositivo na 18° Bienal, em 1985, que apresentou pinturas de diversos artistas separadas por poucos centímetros, causando um "desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso", conforme a curadora Sheila Leirner, no catálogo da mostra.

2.5 – O grafite se expande

As instituições de arte, bem como o mercado, absorveram rapidamente essa nova geração de artistas, principalmente a partir da segunda metade da década. Segundo Aracy Amaral (1991/2003), até então, nunca antes uma geração de artistas havia sido tão "precocemente solicitada por instituições tanto no país como no exterior."[112] (AMARAL, 1991/2003: p.21). E a geração de grafiteiros paulistanos acompanhou a trajetória de sua geração.

Aracy Amaral destaca ainda no texto citado acima como um fato novo na arte para a capital e o país a inauguração, em 1985, em São Paulo, da galeria Subdistrito, que pertencia ao colecionador de arte João Sattamini, especializada em jovens artistas.

Após a participação na Bienal de São Paulo, Vallauri continuava fazendo trabalhos na rua, mas em menor quantidade. O Tupinãodá e seus artistas, por sua vez, continuavam ocupando cada vez mais as ruas de São Paulo. "O grafite já vinha tomando um certo corpo. [Nessa época,] o Zaidler, o Matuck e o Alex já tinham feito coisas magníficas por São Paulo, nas incursões deles pela rua"[113], diz Júlio Barreto.

A primeira citação ao grupo Tupinãodá no jornal O Estado de S. Paulo, tradicional publicação paulistana, aconteceu em novembro de 1986, três anos após ser criado, por ocasião de uma exposição do grupo na Pinacoteca do Estado. Prades, Carratu e Rui Amaral picharam por dentro e por fora nove contêineres instalados no subsolo do museu.

> Foi um projeto gigante. E foi uma exposição tão visitada, tão legal, que nos convidaram a continuar na exposição Virada do Século 20, que ia começar depois, junto com Nelson Leirner, Carmela Gross, com todos esses puta nomes. Ai a gente fez uma trajetória, sem querer galgar nada, foi acontecendo uma coisa atrás da outra. Foi uma época legal[114].

O texto publicado pelo jornal OESP[115], da jornalista Leonor Amarante, descreve a exposição como "uma jogada lúdica", que coloca na "arena do museu toda a alegria e criatividade" do grupo. A jornalista ressaltava, no texto, que ninguém no grupo estava preocupado com "fama, assinatura, *marchand* e nem tampouco com a história". E conclui, afirmando que o grafite se consolidava em todo o mundo e que no Brasil "foi além do modismo".

---

[112] AMARAL, A. **Brasil: uma nova geração**. Abr. 1991. In: MAM-SP. 2080: Catálogo, São Paulo, 2003. 199p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da Geração 80. De jan. a abr. de 2003. p. 19 e 23.
[113] BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017.
[114] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[115] AMARANTE, L. Tupinãodá deu certo. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 06 nov. 1986. p.87.

Figura 11 – Montagem da exposição do Tupinãodá na Pinacoteca do Estado, em 1986.

Fonte: Acervo pessoal de Jaime Prades.

No início de 1987, um grupo de grafiteiros paulistanos, organizados por Alex Vallauri a convite da Bienal de São Paulo, participou do núcleo dos artistas urbanos da exposição "A Trama do Gosto", que tinha como tema "Um outro olhar sobre o cotidiano".
A mostra ocupou os três andares do prédio da Bienal, no parque do Ibirapuera, reunindo mais de 150 artistas, entre janeiro e fevereiro de 1987, sendo considerado um evento pré-Bienal, que aconteceria no final daquele ano. Os grafiteiros tiveram uma das "ruas" da exposição, intitulada "Aluga-se grafites". Para Jaime Prades, a participação dos grafiteiros na exposição foi uma catarse.

> O Alex Vallauri chamou um núcleo de artistas urbanos para ocupar o espaço [na Trama do Gosto]. Essa história toda já está contada. Lá, juntos, combinamos [de pintar os túneis da Paulista]. E começamos a fazer o trabalho. Não só o Tupinãodá, mas abrangeu mais artistas, Ozéas Duarte, Rui Amaral. A gente participou desse momento que foi uma catarse[116].

Para Ozéas Duarte, a participação do núcleo de grafite da "Trama do Gosto", foi um reconhecimento. "Recebemos um convite do presidente da Bienal, uma cartinha que guardo até hoje. Foi demais. Nunca mais na minha vida isso vai acontecer [de novo]. Para a gente, que era anônimo e *underground*, foi um reconhecimento muito legal"[117].

---

[116] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[117] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.

A participação de grafiteiros de São Paulo na mostra abriu um biênio em que o grafite esteve presente na imprensa. Vallauri morreu em março daquele mesmo ano, aos 37 anos, e as homenagens a ele ocuparam as ruas e os túneis sob a avenida Paulista, que passou a ser um espaço simbólico dessa geração. Paralelamente, o Tupinãodá, o americano John Howard, Maurício Villaça, Julio Barreto e Ozéas Duarte, entre outros, povoaram as páginas dos jornais e revistas.

Em 1987, Barreto vivenciou um dos pontos altos de sua carreira nas ruas. Após grafitar durante anos nas ruas de São Paulo a figura do detetive Spirit, personagem dos quadrinhos, criado pelo desenhista Will Eisner, ele teve a oportunidade de apresentar sua obra ao próprio criador. Em visita ao Brasil, Eisner acompanhou a execução de um dos grafites que Barreto fazia em frente ao hotel em que ele dava uma coletiva de imprensa, no bairro da Liberdade.

> [...] Durante entrevista, eu sai [do hotel], atravessei a rua, e pensei: vou fazer o grafite agora porque tem tanta gente aqui, que ninguém vai perceber. [...] Quando comecei a fazer a segunda parte do grafite, que era dividido em sete partes, só vi uma mão segurando a máscara. Pensei: e agora? Fiquei tão nervoso, mas continuei. Ele [Eisner] ficou conversando comigo[118].

O episódio foi registrado pela imprensa, que publicou foto de Eisner assinando ao lado do personagem que dava as boas-vindas ao quadrinista. Segundo Julio Barreto:

> Depois que o Vallauri morreu foi um *boom* do grafite. Todo mundo fazia [grafite], todo mundo aparecia. Uns aproveitaram para deslanchar a carreira e levaram para outro lado; outros só queriam fazer publicidade, outros queriam se divertir. Eu queria me divertir, queria grafitar, curtir com os amigos[119].

Neste mesmo ano, em 1987, o Tupinãodá fez sua uma primeira exposição em uma galeria de arte, a Subdistrito, de João Sattamini, em São Paulo. Prades disse ter sido convidado pela galeria para fazer uma exposição individual e propôs chamar todo o grupo. Já Carratu conta, no entanto, que o grupo foi abordado em um bar em Pinheiros pelo galerista que reconheceu os artistas e os convidou para fazerem uma exposição.

Segundo Delfino, ao invés de desenvolverem um trabalho integrado, como era feito na rua, optaram por apresentar obras individuais, por sugestão da própria galeria.

---

[118] BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017.
[119] Cf. nota anterior.

> Cada um fez o seu trabalho e colocou na galeria. Acho que foi um erro nosso. Se tivéssemos pintado juntos, feito o leque a gente fazia nas ruas... A própria galeria queria focar individualmente nos artistas. Não queriam o grupo porque acho que é mais difícil vender o grupo do que [vender] um artista individualmente. Acho que isso ajudou a desmantelar o grupo[120].

"[Nessa época] Começamos a aparecer na TV, em tudo quanto é jornal, era uma puta mídia", disse Prades. A reportagem "As cores da rua"[121], publicada pela revista Veja, em 23 de dezembro de 1987, considerou o grafite como "a grande explosão das artes plásticas paulista" daquele ano.

Figura 12 - Montagem da exposição na galeria Subdistrito, em São Paulo, em 1987.

Fonte: Acervo pessoal de Jaime Prades.

Mesmo conquistando espaço nas instituições de arte e prestígio na imprensa, Prades, Carratu e Delfino entendem que a absorção pelo sistema de arte se deu pela presença que tinham na mídia. Para os artistas, a galeria estava mais interessada em atrair a mídia gerada pelos grafiteiros do que em vender as obras expostas. Para Prades, não houve empenho da galeria em comercializar os trabalhos.

> A gente fez a exposição, aparecemos na [revista] Veja, e aí entendi como funciona o sistema de arte. A gente estava em destaque na mídia. Eles

[120] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 30 mai. 2017.
[121] BARRREIRA, Wagner. As cores da rua. **Veja**. 23 dez. 1987. p. 96 e 97. São Paulo: Editora Abril.

> chamaram a gente por causa disso. Saímos na Veja e ficamos ali... Os galeristas não mexeram um dedo para vender um trabalho, a gente dando o sangue. Não fizeram nada, a gente sem grana.[122]

Para os artistas, não houve na imprensa, na época, uma reflexão mais profunda e sistematizada sobre a produção dos grafites como uma expressão artística, seja por parte dos críticos e dos jornalistas, seja por parte deles próprios. Os convites para expor em galerias ou museus não foram vistos pelos artistas como uma aceitação total do grafite como arte. Há um certo ressentimento de alguns deles, segundo os depoimentos dados, por entenderem que essa produção foi vista como "uma arte menor. Para Jaime Prades, "o problema foi não ter tido uma reflexão nem um reconhecimento e ter sido visto como uma arte menor, como algo que não tem qualidade ou força suficiente para ultrapassar o beiral do palácio onde atuam esses guardiões da crítica intelectual, da arte contemporânea"[123], ironiza.

Prades saiu do Tupinãodá em 1989. Desde então, disse fazer apenas trabalhos esporádicos de grafite na rua. "Quando veio esse papo de colorir a cidade, eu sai fora. O [ex-prefeito] Jânio Quadros (1986-1988) veio com um discurso de querer cooptar os artistas, criar espaços [para o grafite], pagar"[124]. O artista Ciro Cozzolino, que voltava ao Brasil após temporada fora do país, entrou em seu lugar no Tupinãodá.

Delfino compara o entendimento que o grafite artístico teve pelo sistema de artes ao artesanato. "É como nessas lojas de artesanato no aeroporto, você olha e diz: isso aqui não é arte, mas é legal. Aquilo, o artesanato, está excluído [da arte]. Não vale um milhão de dólares. Há pintores *naif* que conseguiram transcender"[125], disse. Para Delfino, o Tupinãodá não conseguiu superar a esta visão.

Segundo ele, o grupo sempre fez uma arte "marginal", menos intelectualizada e seus integrantes não se preocuparam em sistematizá-la, registrá-la, teorizá-la. Para Delfino, o conceito do Tupinãodá e da sua arte "nunca foi impresso, nunca foi rodado, nunca foi escrito. Não tínhamos uma literatura que apoiasse o nosso trabalho. Talvez a gente não tivesse esse preparo para fazer isso. Talvez porque não tivéssemos a intenção de fazer isso"[126], afirmou. "[A arte do Tupinãodá] teve uma profundidade, um conceito. O nosso trabalho nunca foi gratuito. Mas a gente nunca teve uma elaboração, alguém que comprasse a ideia, que fosse um quinto *Beatle*. Faltou isso", disse Delfino em depoimento.

---

[122] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[123] Cf. nota anterior.
[124] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[125] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 30 mai. 2017.
[126] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 30 mai. 2017.

Para Rui Amaral, a Bienal de 1987 foi um "divisor de águas". Segundo ele, havia uma expectativa grande em relação à participação dos grafiteiros paulistas na mostra daquele ano. A sua geração dos artistas já havia participado a "Trama do Gosto", em janeiro daquele ano, e o espaço do grafite na Bienal vinha crescendo a cada edição.

> Era o momento de a gente ter entrado na instituição. Tínhamos participado da "Trama do Gosto" e era natural que os grafiteiros [...] continuassem na Bienal. Aquilo foi um balde de água fria. A Sheila Lerner, que sumiu, foi para Paris e nunca mais voltou, deve ter morrido de vergonha da merda que fez. Ela cortou o barato, barrou a gente[127].

Para Delfino, os grafiteiros sempre eram excluídos dentro do circuito tradicional das artes. "Era normal para a gente estar fora das coisas. Interessante, isso porque a gente sempre esteve fora"[128], disse.

Ozéas Duarte, que participou do núcleo de grafite da "Trama do Gosto", disse não ter ficado nenhum ressentimento pela não participação na Bienal de 1987. "[A Trama do Gosto] tinha o mesmo impacto que a Bienal Internacional. Foi sensacional, uma grande farra, descompromisso total. Todos os artistas ocuparam um pavilhão para se divertir"[129], disse.

2.6 – Mais uma década chega ao fim

A partir do final da década de 1980 e início dos anos 1990 o cenário da arte urbana paulistana começou a receber influências mais intensas dos Estados Unidos, incentivadas principalmente pela crescente abertura política e cultural do País com a globalização. A influência do grafite americano, com o desenho de letras coloridas, com efeitos tridimensionais, os chamados *bombs*[130], juntamente com o movimento *hip hop*, influenciou uma nova geração de jovens, geralmente de bairros da periferia da capital, que passou a grafitar nas ruas de todas as regiões da cidade. Também ganhavam espaço as assinaturas estilizadas, sem cor e feitas rapidamente, sem intenção artística, também feita por jovens moradores de bairros periféricos.

Para o pesquisador Roaleno Costa, a partir de 1988, quando começou a pesquisar as imagens grafitadas na capital paulista, foi perceptível o início de uma transformação estética.

---

[127] AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017.
[128] Cf. n.126.
[129] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[130] Grafite constituído por letras desenhadas, geralmente com efeito de tridimensionalidade, preenchidas com cores fortes, executado de maneira rápida, mas com uma forma mais elaborada do que a simples escritura. O *bomb* pode ser usado com uma assinatura do grafiteiro, que pode reproduzi-lo em diversos locais da cidade. (LASSALA, 2010)

"Enquanto os *graffitis* artísticos vinham diminuindo com o afastamento dos grafiteiros da rua, estavam crescendo uma nova configuração plástica para as interferências no visual urbano: a pichação selvagem ou de gangue". (COSTA, 2000, p.38)

> As imagens deixaram de ser figurativas para 'transformarem-se' em letras, elaboradas ou não. O espaço urbano foi invadido por um novo estilo de graffiti, que atuava de maneira mais intensa sem deixar espaços vazios em todo o território da cidade de São Paulo. Enquanto os grafiteiros artísticos agiam principalmente nos centros e bairros mais nobres, como Pinheiros, Moema, avenida Paulista, Planalto Paulista, Vila Madalena e algumas regiões do centro, os pichadores invadem indiscriminadamente todas as regiões que vão desde a periferia até os bairros centrais. (COSTA, 2000, p.13)

Os artistas da década de 1980 reconheceram a mudança geracional nas ruas. Poucos continuaram a grafitar, como Ozéas, que atuou até 1995, e Rui Amaral, que continua até hoje a pintar seus personagens. Nenhum deles foi capturado pelo novo estilo. "Veio uma geração nova, no final dos anos 1990, com muita atitude, ocupando espaços que a gente nunca ocupou. [...] Os caras estavam pintando de um jeito diferente"[131], disse Ozéas Duarte.
"A genética da geração que aparece a partir dos anos 1990 não tinha absolutamente nada a ver com a gente. [...] É uma coisa inspirada nos EUA, no *hip hop*, todas as fontes são do *hip hop*"[132], disse Prades.

Para Zaidler, o grafite influenciado pelo movimento *hip hop* faz parte de um conjunto que, além da música, inclui marcas de roupas, de equipamentos, constituindo um produto cultural que chega ao Brasil "totalmente propagandizado, em um universo com as marcas [...] e com o público-alvo bem estabelecido. A indústria cultural já chega com uma coisa pronta"[133], disse. Segundo Zaidler, na comparação entre as duas gerações neste ponto de vista, os grafiteiros dos anos 80 tinham uma temática e um trabalho "absolutamente pessoal, tínhamos [outras] referências".

Para essa geração de artistas, o grafite que fizeram nos anos 1980 abriu espaço para a arte no espaço urbano, que chega ao século 21, com a pintura mural, ou *street art*, reconhecida, valorizada e remunerada como expressão artística. Há um certo ressentimento nesta constatação, diante da projeção internacional de alguns artistas brasileiros. "O nosso trabalho foi de abrir [o espaço] e dizer: é possível fazer painéis, é possível fazer sua arte, mostrar sua cara. Tem um espaço aí", disse Delfino em depoimento.

---

[131] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017
[132] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[133] ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017.

> Se olhar para o que acontece no mundo hoje é o grafite, o mundo respira grafite. O grafite é uma superlinguagem que foi muito aprimorada. [Há] grandes artistas que desenham e pintam muito, na Europa, nos EUA. Surgiram materiais para este segmento, galerias, os objetos que eles vendem. Mas nossa questão é essa: eu e meus amigos fomos os precursores disso, mas pagamos um preço. Foi uma doação sem limite, até o ponto que cada um olhou, viu o que estava acontecendo e foi buscar uma outra forma [de sobreviver].[134]

Segundo Carlos Matuck, a proposta que ele e Zaidler tinham já na época era fazer pintura mural urbana, que só foi reunir condições para acontecer mais tarde, quando já não estavam mais pintando na rua.

> Nossa cabeça era fazer mural, tentar passar para uma coisa que demorou para acontecer e [quando aconteceu,] a gente não estava mais nessa. Acho que começou acontecer com uma geração mais nova, com Osgêmeos. [...] Hoje quanto os caras ganham para fazer esse trabalho? A gente nunca ganhou dinheiro com isso [o grafite]. Quer dizer... ganhou, mas não nessa proporção. A gente ganhava a mixaria que os artistas sempre ganham[135].

Para Carratu, o Tupinãodá perdeu o bonde da história ao parar. "É engraçado porque, no fim das contas, a gente perdeu o bonde. Eu falava para eles: nós vamos perder [o bonde]. [...] A gente tinha muita coisa para fazer ainda na rua. E quem não faz, perde o bonde"[136], disse Carratu. "[...] Quando os caras falam que foi a gente [o Tupinãodá] que começou tudo eu penso: 'que merda que eu fiz'"[137], conclui.

---

[134] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 30 mai. 2017.
[135] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017
[136] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[137] Cf. n.133.

3. A Tinta

3.1 – Entre o acontecimento e a notícia

A proposta de analisar como foi a cobertura jornalística de alguns veículos de imprensa sobre a produção de grafites artísticos em São Paulo, em um determinado período histórico, no caso a década de 1980, é uma tentativa de volta no tempo. Esse mergulho no passado, além de considerar o próprio movimento artístico, como foi feito no capítulo anterior, precisa levar em conta a prática do fazer jornalístico no período em questão.

Para analisar os caminhos de como e por que um determinado fato ou acontecimento no dia a dia da cidade se tornou merecedor de ocupar um espaço nas páginas dos veículos de comunicação nos dias seguintes, entre tantos outros que obrigatoriamente ficaram de fora, é preciso considerar os critérios técnicos que formalmente orientaram o trabalho de repórteres e editores. A definição do conceito de notícia pode ser um ponto de partida.

No entanto, a questão é mais complexa e profunda. Pesam sobre as escolhas jornalísticas, além das definições teóricas, pressões externas e internas como a limitação de tempo e de espaço, eventuais interesses comerciais da empresa jornalística, identificação do profissional com o pensamento ideológico do veículo para o qual o trabalha, acesso a determinados porta-vozes e escolhas indiossincráticas, entre outros fatores. Muitas dessas pressões são difíceis de acestar na distância no tempo. Algumas delas, como as questões comercial e ideológica, são assuntos geralmente evitados pelos próprios profissionais da mídia.

O teórico do jornalismo Nelson Traquina (Springfield, EUA, 1948), catedrático do Departamento de Ciência da Comunicação da Universidade Nova de Lisboa, afirma que "saber o modo como as notícias são produzidas é a chave para compreender o que elas significam" (2106, p. 30). A proposta desse capítulo é jogar uma luz sobre porque as notícias são como são. Este questionamento está na base do *newsmaking*, que é uma abordagem teórica que busca explicar aspectos que pesam na elaboração das notícias, considerando a rotina da atividade jornalística.

Para Traquina, (2012, p. 28) um dos principais teóricos do *newsmaking*, o entendimento de que as notícias são construídas como "estórias", ou seja, como uma narrativa popular, possibilita compreender a dimensão cultural que as notícias carregam. Considerando-

se esse pressuposto, ao fazer uma leitura da cobertura de imprensa é possível acessar ao menos parte de sua dimensão cultural.

Ao buscar o olhar que a imprensa paulistana teve sobre a podução dos grafites nos anos 1980, a partir das teorias do jornalismo, além de compor um registro histório, procura-se entender o significado que a mídia deu para esse movimento artístico na época. O olhar sobre a história dessa cobertura midiática pode trazer novos entendimentos sobre a visão que a imprensa tem, ainda hoje, em relação às intervenções urbanas produzidas à margem do sistema formal da arte, sejam elas expressões periféricas, de resistência, que são realizadas continuamente nas cidades em diversas linguagens.

Em geral, os estudos no campo da teoria do jornalismo colocam o foco na análise de temas políticos e não tanto em temas artísticos e culturais que, no entanto, exercem uma forte influência na formação de consensos dentro da sociedade, na legitimação do sistema de poder e no controle das pessoas.

Ao refletir sobre a cobertura da imprensa na década de 1980 é preciso considerar que, como ainda não existia a comunicação em redes por meio da internet, a troca de informações entre as pessoas, entre as pessoas e as instituições e a formação de uma opinião pública era, em geral, intermediada pelos veículos de comunicação. Não havia, na época, plataformas que possibilitassem a comunicação direta entre as pessoas ou entre instituições e pessoas, por meio de redes digitais.

Estar publicado na imprensa, na forma de notícia, era uma das maneiras de um acontecimento existir para além de seu círculo de contato direto, seu público ou tessemunhas. Portanto, segundo afirma Traquina (2016, p. 29), as notícias eram um importante meio pelo qual os acontecimentos se tornavam públicos, entravam na agenda de discussões, eram interpretretados e ganhavam significados.

Ao considerar o objeto desse estudo, estar na imprensa representava ampliar o alcance dos grafites artísticos, possibilitando que fossem reconhecidos para além de sua localização geográfica. Sem os recursos tecnológicos das fotografias digitais, que podem ser distribuídas pelas redes sociais, como acontece atualmente, só tomava conhecimento da existência dos grafites quem passasse fisicamente por eles ou visse alguns deles publicados pela imprensa.

A presença dos grafites na mídia possibilitou que essa intervenção artística urbana, como foi dito acima, não apenas tivesse sua existência ampliada, mas que entrasse no âmbito da discussão pública, fosse problematizada e ganhasse significado: ora como expressões artísticas, ora como atos de vandalismo.

A partir do estudo das teorias do *newsmaking* é possível ter mais instrumentos para analisar de forma crítica os textos publicados pela imprensa, buscando revelar significados embutidos e relações de poder existentes na sociedade da época. Essa é a proposta do próximo capítulo dessa dissertação.

Para o pensador francês Pierre Bourdieu (apud TRAQUINA, 2012, p. 29), os jornalistas partilham estruturas invisíveis, como "óculos especiais", através dos quais veem certas coisas e não outras. Dessa forma, o jornalismo acaba por mostrar uma parte seletiva da realidade.

O fato de a autora desse estudo ter usado esses "óculos" durante mais de uma década, produzindo notícias, a partir de acontecimentos, em uma grande redação, certamente contribui para sua compreensão de como as teorias elaboradas pelos teóricos do jornalismo realmente se dão no fazer diário e cotidiano da profissão.

Partindo do fato de que as notícias não são peças de ficção, os jornalistas produziam, e ainda produzem, seus textos com base em acontecimentos reais. Conforme define a jornalista Ana Estela de Souza Pinto (2009, p. 60), em seu Manual sobre Jornalismo Diário, as notícias "além de serem novidade, são uma combinação de importância e interesse", e que uma informação será "tanto mais forte – e atrairá mais o leitor – quanto mais dessas duas características tiver" (Ibid.)

Segundo a jornalista (Ibid.), os manuais de redação listam como critérios que definem a importância da notícia: o ineditismo, a improbabilidade, a utilidade, o apelo (curiosidade), a empatia, o conflito, a proeminência (pessoas famosas) e a oportunidade (*timing*). Genericamente, a notícia é um acontecimento ou fato que possa modificar as estruturas, influenciando a história ou que afete a vida de um maior número de pessoas. Quanto maior o número de leitores que estiver contido nesse "grande grupo de pessoas", maior será a chance desse acontecimento chegar às páginas dos jornais no dia seguinte. Acontecimentos que causem comoção pública também acumulam pontos.

Os acontecimentos, segundo o professor de comunicação Adriano Duarte Rodrigues[138] (1988, p. 51), são a matéria-prima a partir da qual os jornalistas podem dar inúmeros tratamentos. Trata-se do ponto zero da significação. "É acontecimento tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história entre uma multiplicidade aleatória de fatos virtuais" (Ibid.)

---

[138] RODRIGUES, Adriano Duarte. O Acontecimento (1988). In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e estórias. Florianópolis: Editora Insular, 2016. p. 51- 59.

Segundo Rodrigues (1988/2016), o acontecimento jornalístico, pela sua natureza, se distingue dos demais por uma classificação quase empírica, determinada pela imprevisibilidade, pela impossibilidade de sua ocorrência: quanto menos previsível for o acontecimento, mais probabilidade de se tornar notícia[139]. São exemplos disso, os acidentes, as falhas, os exageros.

Rodrigues (1988/2016, p.54-55) amplia esse conceito, incluindo entre os acontecimentos aqueles que existem através do discurso jornalístico, enunciados por uma entidade competente e, ao serem reproduzidas pela mídia, podem produzir um novo estado de coisas. São os meta-acontecimentos. Como explica Traquina (2016, p.40), essas são notícias que, ao existirem, se tornam acontecimentos. "Uma descoberta há muito reconhecida por certos agentes sociais, notadamente os políticos, quando, na sua linguagem, falam de 'criar fatos políticos'" (Ibid.).

Ou seja, acontecimentos que tragam algum conceito novo, que sejam inéditos, que tenham um carater de novidade, são valorizados como notícia. Mas não é só isso: o bizarro (incomum, grotesco, excêntrico), a violência, o envolvimento de pessoas famosas também ganham pontos na escala de noticiabilidade.

Para o sociólogo inglês Stuart Hall e seus colegas (HALL et al. 1973/2016), os jornalistas são orientados para acontecimentos fora do comum, que vão contra a expectativa de normalidade, sendo que tenham interesse para o leitor, e que irão ressaltar nas suas estórias os elementos extraordiários, dramáticos e trágicos entre outros. Segundo o sociólogo, os jornalistas compartilham conceitos do que é notícia e criam critérios dentro da rotina de trabalho para decidirem quais acontecimentos, ou estórias, serão publicadas. Para Hall et al. (1973/2016, p.309), o trabalho do jornalista é basicamente transformar um acontecimento em notícia, por meio de uma codificação que utiliza a linguagem como meio.

A percepção do valor-notícia que um acontecimento traz consigo seria um conhecimento "instintivo" desenvolvido pelo jornalista, a partir da mítica criada em torno da profissão, que dá a esses profissionais um suposto "faro para a notícia". Segundo Traquina (2012, p.118-119), o domínio no recolhimento da informação (apuração), a elaboração de estruturas narrativas precisas e uma linguagem específica são vistos como saberes técnicos do jornalista. Porém, o saber ligado à capacidade de identificar o que é notícia está vinculado a um suposto instinto profissional. "A epistemologia jornalística explica essa tendência para

---

[139] RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento *In*: **Jornalismo**: questões, teorias e estórias, TRAQUINA, Nelson (org.) p.51.

privilegiar o empírico e desprezar o teórico" (Ibid., p.118 - 119). Como relata Traquina: "O saber ligado à afirmação da capacidade de distinguir o que é notícia [...] está identificado com uma conceitualização que liga este saber ao instintivo, e não ao teórico: o jornalista sabe o que é notícia porque tem 'faro para a notícia'" (Ibid.).

A valorização desse suposto conhecimento empírico dificultou, como afirma Traquina, a profissionalização formal da atividade jornalística. Destaca ele, no entanto, que "na essência do jornalismo, para além do conhecimento técnico, existe um conhecimento teórico associado a um papel ou função central, que eles (os jornalistas) devem supostamente conhecer: saber o que é notícia". (2012, p.119)

Para o professor de comunicação norte-americano John Soloski (1989/2016, p.141), essa capacidade dos profissionais da área de reconhecerem a notícia, o que ele chama de *news judgement*, considera que os jornalistas compartilham valores e pressupostos sobre o que é o normal numa sociedade, considerando que a notícia é um acontecimento que se afasta da normalidade. "Ao concentrar-se no desvio, no estranho, no insólito, os jornalistas defendem implicitamente as normas e os valores da sociedade. Como as fábulas, as 'estórias' noticiosas contêm uma moral oculta", afirma. (SOLOSKI, 1989/2016, p.141).

Essa competência dos jornalistas em fornecer informações à sociedade, no formato de notícias, foi reconhecida como um importante papel dentro da teoria democrática, conforme dessaca Traquina (2012, p.120). O formato jornalístico da "pirâmide invertida" dado às notícias a partir do século 19, no qual o jornalista organiza hierarquicamente a informação, dessacando na abertura do texto da notícia o aspecto mais importante do acontecimento[140], deu mais autonomia aos jornalistas e representou a conquista de uma "autoridade profissional" por esse repórteres, afirma o teórico (Ibid, p. 119).

Segundo Traquina, os jornalistas conseguiram criar uma identidade profissional fortemente atrelada a um papel social, que é o de municiar a sociedade com informações que possam construir um consenso ou uma opinião pública. "A teoria democrática argumenta que o jornalismo, inicialmente identificado apenas com a imprensa, deve ser um veículo de informação para equipar os cidadãos com ferramentas vitais ao exercício de seus direitos e voz na expressão de suas preocupações". (Ibid., p.130).

No entanto, há mecanismos e práticas mais sutis e complexos, além do "faro jornalístico para a notícia", que precisam ser levados em conta no processo de transformar um

[140] Formato de pirâmide invertida é uma técnica de construção de texto de acordo com a hierarquia das informações, iniciando com o que é mais relevante e terminando com o que é menos importante. A ideia é que o leitor terá obtido o fundamental do texto caso não chegue ao seu final. (SOUZA PINTO, Ana Estela. **Jornalismo Diário**. São Paulo: Publifolha, 2009. p.200).

acontecimento em notícia na mídia. É esse o caminho que as teorias do jornalismo tem percorrido ao buscar identificar e organizar esses mecanismos e as práticas cotidianas no exercício da profissão.

3.2 – Teorias do jornalismo: Além do espelho

As teorias do jornalismo sistematizam, de forma cronológica e na ordem crescente de complexidade, o entendimento sobre o fazer da notícia, considerando o questionamento do porquê de um determinado acontecimento ter sido veiculado de uma forma e não de outra. As teorias voltam seu olhar para o processo de produção das notícias, identificando os fatores capazes de influenciar os jornalistas e direcioná-los no momento de escrever.

A tentativa de entender "por que as notícias são como são" tem ocupado os teóricos da mídia principalmente a partir dos anos 1970, quando o jornalismo começou a ser objeto de um maior número de estudos acadêmicos. Para Traquina (2012, p.162 e 163), o interesse no estudo da mídia é um reconhecimento da influência que ela exercia nas sociedades, pelo "crescente interesse nas ideologias [...] e pela redescoberta da natureza problemática da linguagem" (Ibid., 163), a partir da década de 60. Na década de 1970, os estudos sobre jornalismo ultrapassam o profissional individualmente e passam a olhar o sistema no qual ele está inserido.

No entendimento de Traquina (2012, p.148), não há uma resposta única que dê conta e explicar o questionamento acima, mas existem teorias. Essas teorias não são excludentes entre si e podem se sobrepor. Ao citar a teórica do *newsmaking,* a americana, Gaye Tuchman, Traquina afirma:

> A nova fase dos estudos noticiosos alargou o âmbito das suas preocupações do nível do indivíduo, ao nível da organização, ao nível da comunidade profissional. Na nova fase de investigação, a relação entre o jornalismo e a sociedade conquista uma dimensão central: o estudo do jornalismo debruça-se sobre as implicações políticas e sociais da atividade jornalística, o papel social das notícias e a capacidade do Quarto Poder em corresponder às enormes expectativas em si depositadas pela própria teoria democrática. (TRAQUINA, 2012: p.163)

A resposta mais rápida, e historicamente mais comum, dada pela comunidade jornalística à pergunta "por que as notícias são como são", como ressalta Traquina (2012, p.148), é que as notícias refletem a realidade única e objetiva.

Assim, as notícias seriam um "espelho da realidade", denotando que o profissional do jornalismo é um "comunicador desinteressado", que relata os fatos com equilíbrio e honestidade, de acordo com a ética profissional, sem emitir opiniões pessoais (Ibid.). A teoria do espelho, como é chamada, considera que os fatos são verdades únicas, sem possibilidade de versões, ao mesmo tempo que dá aos jornalistas legitimidade e credibilidade como testemunhas dos acontecimentos.

O desenvolvimento de pesquisas jornalísticas, ainda na década de 1950 do século passado, de acordo com Traquina (2012, p. 153), acrescentou um fator psicológico e individual à seleção do que é ou não publicado como notícia. A teoria do *gatekeeper*[141] considera que, no processo de produção da notícia, a informação é submetida a uma série de tomadas de decisões, numa sequência de *gates* (ou portões), até que um último profissional decida, de forma subjetiva e arbitrária, ao final do processo, se a notícia será ou não publicada.

O professor e teórico de comunicação David Manning White analisou as decisões tomadas pelo editor de um determinado jornal nos Estados Unidos, que anotou durante uma semana os motivos pelos quais rejeitou a publicação de parte das notícias que chegaram ao jornal por meio de agências noticiosas. Essas anotações foram posteriormente analisadas por White em um estudo, cuja conclusão foi que a seleção de notícias publicada "é subjetiva" e "tem por base o conjunto de experiências, atitudes e expectativas do *gatekeeper*"[142] (1950/2016, p. 211).

Para Traquina, essa teoria apresenta uma visão limitada do trabalho jornalístico, privilegiando uma abordagem individual e psicológica da seleção de notícias (2012, p.153). No entanto, o autor cita outros estudos, realizados na década de 1970, os quais concluem que as decisões de Sr. Gate, como chamaram o editor estudado por White, "refletiu o peso de normas profissionais e não razões subjetivas" (2012, p.153), como os conceitos de noticiabilidade.

Mesmo parecendo empírica e idiossincrática, a teoria do *gatekeeper* orienta o trabalho de relações públicas. Os agentes sociais, que disputam acirradamente um espaço na mídia, percebem a existência de um fator pessoal nas relações com a imprensa e costumam direcionar a divulgação de fatos específicos para os jornalistas ou veículos que costuma ser mais receptivos aos assuntos a serem divulgados.

---

[141] Porteiro, em tradução livre para o português.
[142] WHITE, David Manning. O gatekeeper: uma análise de caso na seleção de notícias. In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 201 – 211.

O jornalista, crítico de arte e curador Paulo Klein, que na década de 1980 orientava informalmente artistas em relação às estratégias de divulgação de seus trabalhos, disse em depoimento[143] que sugeria o envio de materiais de divulgação, como *press releases,* para jornalistas específicos, mais sensíveis à expressão artística fora do sistema. A tática, segundo Klein, era fazer as informações chegarem aos profissionais que potencialmente poderiam transformá-las em notícia.

No conjunto de teorias do jornalismo organizado por Traquina, o aprofundamento das pesquisas e das reflexões sobre o trabalho de produção de notícias traz na sequência as chamadas teorias *organizacional* e da *ação política,* que acrescentam fatores crescentes em complexidade às análises relativas a elaboração das notícias.

A teoria *organizacional*, também formulada na década de 1950, amplia os fatores de tomada de decisão para o âmbito da empresa jornalística na qual o profissional trabalha (TRAQUINA, 2012, p.160). Essa teoria considera que repórteres e editores sofrem influência da política editorial da organização e dos interesses dos proprietários, moldando seu trabalho de acordo com tais visões. A atitude se justificaria, não apenas pela busca por ascensão profissional ou a simples manutenção do emprego, mas por um sentimento de pertencimento à organização.

Para Warren Breed (1955/2016, p.213), em seu artigo "Controle social na redação. Uma análise funcional"[144], cada jornal tem sua política editorial, seja ela admitida ou não. Segundo o autor, que entrevistou 120 jornalistas em seu estudo, as normas éticas do jornalismo, que condenam a manipulação da notícia, levam os proprietários a disfarçarem suas posições. Essas, nos entanto, são percebidas pelos jornalistas, no exercício diário. Afirma Breed, "a menos que o jornalista seja ingênuo ou extremamente independente, tende a imaginar as suas notícias a partir de outras que vê no jornal" (1955/2016, p.217).

> Segundo a teoria organizacional, as notícias são o resultado de processos de interação social que têm lugar dentro da empresa jornalística. [...] O jornalista tem que se antecipar às expectativas dos seus superiores para evitar os retoques dos seus textos e as reprimendas, dois meios que fazem parte do sistema de controle (TRAQUINA, 2012, p.159).

Já a teoria da ação política começou a ser elaborada na esteira da crescente influência das ideologias na sociedade e - como consequência, no jornalismo – ocorrida a partir do final dos anos 1960, como vimos, com a intensificação da guerra fria entre Estados Unidos e União

---

[144] BREED, Warren. Controle Social na redação. Uma análise funcional. n: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 213 – 231.

Soviética. É uma teoria de abrangência macrossociológica, que leva em conta, na elaboração das notícias, a influência do sistema de poder e do sistema ideológico em que as organizações jornalísticas estão inseridas.

Na teoria da ação política, de acordo com Traquina (2012, p.164), os veículos noticiosos são vistos como instrumentos parciais, que defendem e disseminam posições política, com interesse em distorcer a realidade e influenciar seus leitores. "Seja de esquerda ou de direita, essa teoria defende a posição de que as notícias são distorções sistemáticas que servem aos interesses políticos de certos agentes sociais bem específicos que utilizam as notícias na projeção de sua visão de mundo, da sociedade etc". (TRAQUINA, 2012, p. 165).

Os fatores abordados pelas duas teorias que incidem sobre a elaboração das notícias, seja o peso editorial da organização jornalística, na teoria organizacional, ou o interesse de disseminar ideias político-ideológicas, na ação política, foram investigados em profundidade pelo linguísta e filósofo norte-americano Noam Chomsky (Filadélfia, 1928), juntamente com o economista e crítico de mídia também norte-americano, Edward Herman (1925 - 2017).

A dupla de teóricos analisou a hipótese da parcialidade do conteúdo publicado por grandes veículos de imprensa nos Estados Unidos, o que seguia uma tendência da pesquisa em comunicação a partir da década de 1970, segundo apontado por Traquina (2012, p.163). O estudo resultou no livro a "Manipulação do público"[145] e, na conclusão, os autores consideram que a mídia tem um papel relevante na construção da ideologia dominante e que "serve aos poderosos interesses sociais que a controlam e financiam". (CHOMSKY e HERMAN, 2003, p.11).

A imprensa, segundo os autores, é capaz de "naturalizar certezas, criando assim um senso comum, que acaba por impor uma autocensura aos jornalistas, que são os personagens que efetivamente estão na ponta de produção do sistema de mídia". (Ibid. p.11)

Sobre a identidade dos jornalistas com a política editorial das organizações de mídia, Chomsky e Herman entendem que as empresas buscam a contratação de pessoas já alinhadas com seu pensamento e que há uma autocensura por parte dos profissionais, que internalizam o pensamento dominante.

> A maioria das escolhas tendenciosas da mídia decorre da pré-seleção de pessoas de mentalidade coadunada, pré-concepções internalizadas e da adaptação de pessoal às restrições impostas pelo poder da propriedade, da organização, de mercado e político. A censura é em grande parte autocensura, exercida por repórteres e comentaristas que se ajustam às realidades das exigências organizacionais das fontes e da mídia, e por

[145] HERMAN, Edward e CHOMSKY, Noam. **A Manipulação do Público**. São Paulo: Futura, 2003.

> pessoas em níveis mais elevados em organizações de mídia escolhidas para implementar, e que geralmente já internalizaram, as restrições impostas pelos centros de poder de proprietários e outros de mercado e governamentais. (CHOMSKY e HERMAN, 2003: p.54)

No estudo, a dupla de teóricos realizou uma análise comparativa de textos que faziam parte de coberturas jornalísticas feitas por grandes jornais, revistas e emissoras de TV envolvendo casos semelhantes, mas nos quais os interesses geopolíticos dos Estados Unidos eram antagônicos. Por exemplo, compararam as coberturas de eleições em países da América Latina, cujos governos eram alinhados e não alinhados com os EUA, ou as reportagens sobre as guerras na América Central, na década de 1980, período que coincide com o dessa pesquisa.

Os autores buscam mostrar que as decisões editoriais tomadas pelos jornalistas essavam alinhadas com os interesses do governo dos Estados Unidos. Um exemplo percebido pelos teóricos foi que os jornais e emissoras davam mais visibilidade às vítimas de regimes ou de grupos políticos adversários dos EUA, deixando as vítimas de regimes alinhados ao país, os quais chamam de Essados-clientes, no anonimato, sem que os seus dramas pessoais fossem apresentados, tratadas eventualmente como essatísticas, como danos colaterais.

Assim, concluíram que os acontecimentos considerados suficientemente relevantes por editores e repórteres para se tornarem noticías, segundo os autores, passaram pelos "filtros seletivos", de forma a configurarem, ao final, uma maciça campanha publicitária pró-governo. Esses filtros permitem "a dominação da mídia pelos poderosos" e a "marginalização dos dissidentes".

Para sistematizar o estudo dos casos, Chomsky e Herman desenvolveram o chamado *modelo da propaganda***,** que constitui numa "estrutura analítica", em que se propõe explicar e analisar o conteúdo publicado pela mídia a partir das "forças que moldam aquilo que a mídia faz" (Ibid. p.13)

> Acreditamos que aquilo que os jornalistas fazem, aquilo que acham digno de ser noticiado e aquilo que simplesmente aceitam como normal, ou seja, como premissas de seu trabalho, podem ser com frequência bem explicados pelos incentivos, pelas pressões e pelas restrições incorporados em tal análise estrutural. (CHOMSKY e HERMAN, 2003, p. 12)

Na prática, o modelo de propaganda essabelece uma sequência de filtros pelos quais a informação é submetida até chegar às páginas impressas da mídia, já como um "resíduo alvejado e adequado para divulgação" (CHOMSKY e HERMAN, 2003, p.62). Para os autores, "as escolhas, ênfases e omissões [da mídia] podem ser frequentemente mais bem

compreendidas e, às vezes, com espantosa clareza e insight, por meio de sua análise" pelo modelo de propaganda (Ibid. p.53)

Diferentemente da teoria do *gatekeeper*, esses filtros teriam um viés ideológico e estrutural. Mais do que filtros, seriam "direcionadores" da informação em essado bruto, que é o acontecimento.

Entre os cinco filtros "direcionadores" definidos pelos teóricos, está inicialmente a centralização da mídia em grandes organizações jornalísticas. Essas empresas reúnem o poder de influenciar outras empresas jornalísticas menores, seja pautando esses veículos da mídia, seja pela venda de seu conteúdo. As grandes empresas, segundo os teóricos (Ibid., p. 63-72), são fortemente orientadas para o lucro, podendo ter interesses comuns com outras corporações e governos. Levando-se em consideração esse filtro, as informações que prejudicassem comercialmente a empresa direta ou indiretamente, por exemplo, encontrariam maior dificuldade para se tornarem notícias.

A dependência que as empresas de mídia têm da publicidade como fonte financiadora é um segundo filtro que "empurra" as decisões editoriais para um patamar mais próximo do interesse dos anunciante que dos leitores. Segundo Chomsky e Herman (Ibid. p.73 - 77), a publicidade tem a capacidade de moldar o conteúdo da mídia, especialmente a TV, que busca apresentar produções que atraiam a maior audiência possível, e evita conteúdos editoriais que possam ir contra os interesses de anunciantes importantes.

Os teóricos norte-americanos não enxergaram a influência da propaganda como positiva para a atividade jornalística. Na visão de Chomsky e Herman, historicamente, a publicidade favorece os veículos de imprensa voltados aos leitores com mais poder de compra, deixando em desvantagem a mídia ligada às classes trabalhadoras. Com menos receita publicitária, a imprensa proletária teria sua atividade limitada.

Traquina, no entanto, tem uma visão histórica positiva da propaganda enquanto financiadora das atividade jornalística. Segundo o autor, as receitas publicitárias possibilitaram, ainda no século 19, que os jornais tivessem independência e autonomia em relação ao partidos políticos, que financiavam a atividade da imprensa até então. Esse afastamento dos partidos permitiu que o jornalismo oferecesse aos seus leitores informações e não opiniões políticas. Segundo Traquina:

> Esse novo paradigma [jornalismo como informação e não como propaganda] será a luz que viu nascer valores que ainda hoje são identificados com o jornalismo: a notícia, a procura da verdade, a independência, a objetividade e uma noção de serviço público (TRAQUINA, 2012. p.34).

Para Chomsky e Herman, no entanto, a não adesão cega e automática da mídia à agenda de seus anunciantes e proprietários ou à uma ideologia governamental, é o que dá aos veículos de imprensa a credibilidade e o poder de influenciar seus leitores.

Paradoxalmente, a valorização da independência em relação às fontes oficiais e a imparcialidade em relação ao sistema de poder dão aos veículos, além de credibilidade, um valor comercial mais alto. Quanto maior for a imagem de credibilidade e independência da organização jornalística, maior será seu valor intangível, o que se reflete no custo e na procura pela publicidade. O anunciante busca ter sua imagem vinculada e veiculada a organizações com essas características.

Como um terceiro fator que, segundo Chomsky e Herman, influencia o conteúdo jornalístico, é a dependência que os repórteres desenvolvem em relação aos porta-vozes oficiais como fontes de informação (Ibid., p.78). Assim, representantes dos governos ou grandes empresários são constantemente ouvidos e têm seus pontos de vistas publicados pelos jornalistas, que temem ter fechado este canal de informações, caso isso não ocorra.

> A mídia precisa de um fluxo constante e confiável de matérias-primas para notícias. Ela tem demandas diárias e programação imperativa de notícias que precisa atender. Não é possível ter repórteres e câmaras em todos os lugares onde histórias importantes possam acontecer. A economia dita que a mídia de massa deve concentrar seus recursos onde possam ocorrer notícias significativas com mais frequência, onde importantes rumores e boatos surjam e onde ocorram coletivas de imprensa regulares (CHOMSKY e HERMANN, 1988/2003 p.77).

O espaço privilegiado que as fontes oficiais ou ligadas ao poder econômico e político desfrutam na imprensa é citado por demais teóricos do jornalismo como fator influenciador na construção das notícias. A dependência das fontes oficiais ou ligadas ao poder é um dos pilares que embasa a teoria construcionista do jornalismo, na estrutura teórica organizada por Traquina, que será abordada na sequência do texto.

Além disso, governos, administrações públicas, grandes empresas e corporações contam, em geral, com uma estrutura de relações públicas, composta por uma esquipe de profissionais de comunicação, capaz de fornecer aos jornalistas informações mais qualificadas e elaborar narrativas coerentes, dando aos "fatos" uma versão mais favorável aos seus interesses, que muitas vezes é reproduzida pelos jornalistas (Ibid., p.78).

Outro fator evidenciado por Chomsky e Herman em seu modelo de propaganda é a possibilidade de retaliações ou medidas punitivas (*flak*, na expressão em inglês usada pelos autores) contra os veículos que contrariarem o sistema de poder essabelecido (Ibid. p.84), que

é tanto mais forte, quanto maior for o poder governamental na regulamentação dos meios utilizados pela imprensa, como concessões de radiofrequência e cotas de importação de papel para impressão de jornais.

O último filtro apontado por Chomsky e Herman é o sentimento anticomunista disseminado na sociedade norte-americana (Ibid. p.87), que aterroriza principalmente os proprietários de imóveis. No início da década de 1980, no Brasil, o temor comunista poderia não ser mais tão disseminado na sociedade, que essava deixando para trás uma ditadura militar, como era na década de 60.

Menos ideológica que a luta contra o comunismo, no entanto, a defesa da propriedade privada sempre pautou os jornais brasileiros. Os grafites, na medida que constituíam uma intervenção no muro alheio, eram facilmente aceitos como contravenções, passíveis de investigação criminal e eventualmente prisão, quando as autoridades assumiam esse discurso.

Para Chomsky e Herman (Ibid., p.62), em regimes autoritários, sob o qual o Brasil ainda vivia no início da década de 1980, o controle da mídia por parte da burocracia estatal é mais evidente. Porém, em um ambiente de mais liberdade, o sistema de propaganda operado pelos filtros é mais dissimulado e mais difícil de ser percebido. À medida que o Brasil se redemocratizava, em um processo lento, gradual e seguro, conforme ritmo ditado pelo próprio regime, essas pressões por parte do sistema de poder deveriam ser mais sutis.

> É muito mais difícil ver um sistema de propaganda operante quando a mídia é privada e quando não existe censura formal. Isto acontece particularmente quando a mídia faz parte de um ambiente de competição acirrada, quando ela periodicamente ataca e expõe más condutas empresariais e governamentais e quando ela se apresenta agressivamente como porta-voz da liberdade de expressão e do interesse geral da comunidade (CHOMSKY e HERMAN. p.62).

Traquina destaca fatores que minimizam os efeitos das teorias *organizacional* e da *ação política* sobre as notícias, pois, segundo ele, essas teorias desconsideram que a maioria dos profissionais não conhece a totalidade dos interesses da organização para a qual trabalham (2012, p. 158). Além disso, elas ignoram o grau de autonomia e não-submissão do qual os jornalistas gozam no processo de elaboração das notícias e, que nos trabalhos de reportagem e investigação, os jornalistas incomodam a elite (Ibid. p. 169).

Na teoria da ação política, os próprios teóricos Chomsky e Herman reconhecem que há casos em que a importância da notícia se sobrepõe à política editorial ou aos interesses do veículo de comunicação e a informação acaba sendo publicada, sob risco de a empresa perder a credibilidade ao ignorá-la. Chomsky e Herman também consideram que o domínio do

sistema de poder vigente sobre a atuação da imprensa não é total e que existem brechas pelas quais a informação pode escorrer, considerando o certo grau de autornomia que os jornalistas têm na sua prática diária.

> A atividade [jornalística] goza de uma certa autonomia, mesmo que limitada, a partir do exercício de valores individuais, que podem infiltrar alguma dissensão por meio de reportagens ou textos analíticos que questionem a visão hegemônica. Essas brechas, no entanto, servem como impressões de que a imprensa atua de forma independente dos interesses dos controladores, sem produzir efetivamente uma disruptura no sistema. (CHOMSKY; HERMAN, 2003)

> A eficácia dos meios de comunicação, normalmente como veículos das perspectivas oficiais ou da classe dirigente, é realçada pela credibilidade que os media adquirem nas suas divergências ocasionais com as instituições estabelecidas, como as corporações ou o governo[146]. (HERMAN, 2016/1985, p. 295)

Avançando cronologicamente e em termos de complexidade nas teorias que explicam a formação das notícias, Traquina (2012, p. 170) elenca as teorias *construcionistas* que, como o nome sugere, partem do conceito de que as notícias são construções sociais, e não distorções como consideravam Chomsky e Herman.

> As notícias são o resultado de processo complexos de interação social entre agentes sociais: jornalistas e as fontes de informação; os jornalistas e a sociedade; os membros da comunidade profissional, dentro e fora de sua organização. (TRAQUINA, 2012, p.174)

Nas teorias *construcionistas*, as notícias são "estórias" que trazem marcas da cultura "dos membros da tribo" (Ibid., p. 175) e da cultura da sociedade onde estão inseridas, sem deixar de ter como base os acontecimentos reais. Os acontecimentos são os pontos de partida que serão enquadrados pela mídia, considerando as "interações sociais" presentes na sociedade, que, portanto, serão registrados pelos jornalistas na forma de narrativas inseridas dentro de um sistema cultural.

Ou seja, ao utilizar, por exemplo, o modelo da pirâmide invertida[147] na elaboração da notícia, e destacar determinado aspecto do acontecimento e excluir outros, o jornalista dá um enquadramento ao fato ou acontecimento, contribuindo para a construção da realidade. Devem ser consideradas como interação social, também, a cultura jornalística e a ideologia dos integrantes da comunidade.

---

[146] HERMAN, Edward. A diversidade de notícias: "marginalizando a oposição" (1985). In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Florianópolis: Editora Insular, 2016. p. 295 – 307.
[147] Cf. n.2.

Portanto, as teorias *construcionistas* rejeitam a ideia das notícias como sendo o reflexo de uma realidade que pode ser reproduzida fielmente, pois, à medida que as notícias são vistas como uma construção social, elas contribuem para a elaboração dessa própria realidade. (TRAQUINA, 2012: p.170)

O sociólogo Michel Schudson, citado por Traquina (2012, p.172), afirma que "as notícias são produzidas por pessoas que operam, inconscientemente, num sistema cultural, um depósito de significados culturais armazenados e de padrões de discursos"[148] (1995, p.14, apud. TRAQUINA, 2012, p. 172).

> As notícias como uma forma de cultura incorporam suposições acerca do que importa, do que faz sentido, em que tempo e em que lugar vivemos, qual a extensão de considerações que devemos tomar seriamente em consideração. (SCHUDSON, 1995, apud. TRAQUINA, 2012, p.172).

A ideia de que as notícias são uma construção social, segundo Traquina (2012, p.171), encontra resistência dos próprios profissionais do jornalismo, que se agarram ao princípio da notícia como um relato fiel ao acontecimento, que seria capaz de ser repetido de forma semelhante por todos os eventuais presentes ao acontecimento.

Elaboradas a partir da década de 1970, as teorias *construcionistas* partiram de pesquisas acadêmicas que tinham como base metodológica a análise do fazer jornalístico e de suas rotinas diárias de trabalho, tendo como foco a produção da notícia (Ibid., p.173). Há nessa metodologia de estudo um deslocamento do objeto de estudo, que sai do produto jornalístico (texto, o conteúdo) e foca no processo prático de produção das notícias no dia a dia e como essa prática influencia o trabalho jornalístico.

Assim, as teorias *construcionistas* analisam o jornalista em sua rotina e local de trabalho e como isso interfere na produção das notícias. Como afirma Traquina, "as decisões tomadas pelo jornalista no processo de produção de notícias (*newsmaking*) só podem ser entendidas inserindo o jornalista no seu contexto mais imediato – o da organização para a qual trabalha"[149] (1988/2016, p.235). Ou seja, a organização do trabalho nas redações diante da pressão do tempo, da limitação dos recursos, da impossibilidade de estar em todos os lugares onde as notícias acontecem e da imprevisibilidade dos acontecimentos, são fatores que pesam na construção das notícias.

Conforme descreve Traquina, o jornalismo, além do domínio das técnicas de reportagem, é uma "atividade prática e cotidiana orientada para cumprir as horas do

---

[148] SCHUDSON, Michael.**The Power of News**. Cambridge: Harward Univrsity Press:1995.
[149] TRAQUINA, Nelson. As notícias (1988). In: _____ (Org.). **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Florianópolis: Editora Insular, 2016. p. 233 - 246.

fechamento" (Ibid., p.236), pressionada também pelas hierarquias, pelos interesses do negócio e pela "brutal competitividade entre os agentes sociais que fazem a promoção de seus acontecimentos junto aos jornalistas". (Ibid.)

Além dessas pressões, Traquina enfatiza, citando o sociólogo francês Pierre Bourdieu (apud TRAQUINA, 2012, p.27), que o campo jornalístico se organiza em dois polos: o ideológico ou intelectual, que pela ideologia profissional define o jornalismo como um serviço público; e o polo econômico, que considera a atividade jornalística como um negócio, um empreendimento que tem como objetivo o lucro. Para o pensador francês, a tensão entre esses dois polos é permanente.

Considerando as empresas jornalísticas como uma atividade comercial, financiada pela venda de espaços publicitários e pelo valor pago pelos seus leitores, a notícia é o produto que se situa entre o cliente e o jornalista. "A dimensão econômica enfatiza a percepção da notícia como um produto que deve ser inserido na relação existente entre o produtor e o cliente e satisfazer as exigências desse cliente". (TRAQUINA, 2012, p. 161)

A notícia como um produto e a dimensão econômica da atividade, lembra o pesquisador (2012, p. 161-162), ressalta a concorrência pelo leitor que existe entre as empresas e a disputa pelo furo jornalístico (informação exclusiva, publicada em primeira mão), ao mesmo tempo em que as organizações precisam equilibrar suas receitas e despesas, otimizando os recursos disponíveis. Como já ressaltaram Chomsky e Herman anteriormente, a mão de obra dos jornalistas precisa ser otimizada pela empresa.

Considerando todas essas pressões, os jornalistas gozam ainda de um "poder relativo", defende o teórico: "os jornalistas são participantes ativos na definição e na construção das notícias, e, por efeito, da realidade" (Ibid, p.26).

3.3 – Novos mapas para entender a cidade

Voltando às teorias *construcionistas*, Traquina distingue duas delas: a *estruturalistas* e a *interacionista*. Ambas consideram as notícias como "resultado de um processo complexo de interação social entre agentes sociais" (TRAQUINA, 2012, p.174), sendo que a divergência entre as duas teorias está no menor ou maior reconhecimento do peso da cultura (considerando as ideias de consenso, a influência dos sistemas de poder) e da rotina de trabalho na ação do jornalista como construtor de narrativas.

Na teoria estruturalista, os teóricos como Stuart Hall[150] (Hall et. al. 1973/2016) reconhecem a influência e a reprodução da ideologia do sistema de poder dominante na construção das notícias, conforme a teoria da *ação política*, mas consideram existir um maior grau de autonomia dos jornalistas em seu trabalho cotidiano frente aos interesses políticos e econômicos dos poderosos, a partir da análise da rotina de trabalho.

O acadêmico inglês Stuart Hall (Ibid., p.311), um dos principais teóricos da teoria *estruturalista*, reconhece que as notícias são o produto final de um processo complexo, construído a partir da organização burocrática da empresa (que influi na seleção de determinadas categorias de acontecimentos); do reconhecimento do potencial que determinados acontecimentos dentro das categorias têm para se tornarem notícias, os valores-notícia e o terceiro aspecto da produção da notícia, que é a construção do significado dos acontecimentos.

A "identificação e contextualização" do acontecimento pela mídia, segundo Hall e demais autores, é o processo pelo qual os fatos são "tornados significativos pela mídia, inseridos num contexto social, isto é, "são colocados num quadro de significados familiares ao público" (Ibid.p.311).

> As coisas são noticiáveis porque representam a volubilidade, a imprevisibilidade e a natureza conflituosa do mundo. Mas não se deve permitir que tais acontecimentos permaneçam no lombo da "desordem" - devem ser trazidos para os horizontes do 'significativo'. Esse trazer de acontecimentos ao campo dos significados quer dizer, na essência, reportar acontecimentos invulgares e inesperados para os 'mapas de significado' que já constituem a base do nosso conhecimento cultural, no qual o mundo social já está 'traçado'". (HALL et. al. 1973/1993, p.311)

Para Stuart Hall e seus colegas, "um acontecimento só faz sentido se puder colocar-se num âmbito de conhecidas identificações sociais e culturais" (Ibid.). E ainda, segundo Hall (HALL et al. 1973/1993, p.312), a partilha de uma quantidade comum de conhecimentos culturais e o acesso aos mesmos "mapas de significados", que incorporam e refletem os valores comuns na compreensão dos acontecimentos, fazem com que existamos como uma sociedade. Isso, ao mesmo tempo em que compartilhados interesses, valores, preocupações que esses mapas refletem etc.

Portanto, a tarefa de "tornar um acontecimento inteligível", segundo Hall, é um "processo social, constituído por um número de práticas jornalísticas específicas, que compreendem – frequentemente de modo implícito – suposições cruciais sobre o que é a

[150] HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. (1973). In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 309 – 341.

sociedade e como ela funciona." (Ibid., p.311). Para os autores, esse processo de significação constrói consensos na sociedade ao mesmo tempo em que a une como sociedade e como cultura.

Conforme afirma Hall e seus co-autores "os acontecimentos, enquanto notícias, são regularmente interpretados dento de enquadramentos que derivam, em parte dessa noção de consenso enquanto característica básica da vida cotidiana"[151] (HAAL et al. 1993/2016 p.314). Porém, como vimos, tornam-se notícias os acontecimentos que rompem com a expectativa e com a suposta normalidade. Assim, cabe aos jornalistas, segundo Hall et al. (Ibid.) a tarefa de tornar compreensível a "realidade problemática".

> Os *media* definem para a maioria da população os acontecimentos significativos que estão tendo lugar, mas também oferecem interpretações poderosas acerca da forma de compreender esses acontecimentos. Implícitas nessas interpretações estão as orientações relativas aos acontecimentos e pessoas ou grupos nelas envolvidos (HAAL et al. 1993/2016 p.314).

À luz das considerações sobre a construção social das notícias e o trabalho interpretativo da imprensa, é possível fazer algumas reflexões sobre o trabalho dos jornalistas, nos anos 1980, em relação à percepção dos grafites como expressão artística. Inicialmente, a reflexão se concentrará na possibilidade de haver uma referência ou uma contextualização - tanto da sociedade como entre os jornalistas - que permitisse olhar para as intervenções urbanas estritamente visuais e significá-las como uma manifestação artística. Na sequência o questionamento será: como os jornalistas poderiam eventualmente escrever sobre as misteriosas botas pretas pintadas anonimamente na cidade, sem antes decodificá-las?

Ao buscar a decodificação das Botas pretas, que apareceram nas ruas, o jornalista poderia tecer alguma relação com as pichações de frases de protestos contra a ditadura militar e que eram, na época, criminalizadas pela legislação. A memória dessas manifestações contra a ditadura, que é também um elemento comum na sociedade naquela época, poderia levar os jornalistas a interpretar as botas pretas como uma manifestação política.

Hall, conforme pontua Traquina (2012, p.179), entende que a mídia, como parte da indústria cultural, contribui para "uma hegemonia da ideologia dominante", que é obtida pela própria organização do trabalho jornalístico dentro das redações e não pela força explícita e exagerada do poder do capitalismo.

---

[151] HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. (1973). In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 309 – 341.

Como já problematizado por Chomsky e Herman, a pressão do tempo sobre a atividade jornalística cotidiana (edições de jornais e revistas precisam estar concluídas em um prazo determinado), combinada à exigência de obter fontes com credibilidade e isenção, empurram os profissionais, de maneira estruturada, para porta-vozes que ocupem posições privilegiadas dentro do poder instituído.

Na prática, os jornais concentram seus profissionais em locais onde há maior possibilidade de geração de notícias. Na década de 1980, por exemplo, era comum que os jornais tivessem jornalistas que compareciam diariamente às sedes de governos para acompanhar as atividades do Executivo que, logicamente, ganhavam espaço na edição seguinte.

Segundo Hall e demais autores, essa prática amplia o acesso à imprensa a esses porta-vozes, que se tornam, como ele denomina, "definidores primários" ou "fontes primárias". Afirmam os autores: "Desse modo, os *media* tendem, fiel e imparcialmente, a reproduzir simbolicamente a estrutura de poder existente na ordem institucional da sociedade". (HALL et al, 1973/2016, p.316)

Nessa dinâmica, são essas fontes primárias que apresentam e interpretam os acontecimentos, a partir dos quais irão se desenvolver notícias, traçando assim uma linha de referência na cobertura da mídia. A mídia poderá ou não incluir outras vozes dissonantes ao acontecimento divulgado pelos porta-vozes primários. O fato é que, mesmo nesses casos, o contraditório será um contraponto, uma versão, um outro olhar sobre uma questão já colocada. A imprensa, segundo Hall e demais autores, (Ibid., p.317), nesse ponto de vista, tende a reproduzir as posições ideológicas dos poderosos, mesmo sem estar diretamente a serviço deles.

No cotidiano das redações, as fontes ou definidores primários são órgãos governamentais, políticos, grandes empresas, instituições consolidadas, profissionais consagrados em suas áreas de atuação etc. Nessa perspectiva, Hall se aproxima de Chomsky e Herman, quando os teóricos americanos identificaram, na década de 1960, dentro do modelo de propaganda, a dependência das fontes oficiais por parte da imprensa como um filtro pelo qual o fato precisa passar antes de se tornar notícia. Tal dependência, para Chomsky e Herman (2003, p. 77 - 78), estaria vinculada ao alinhamento político-ideológico do veículo de imprensa ao poder instituído e não à questão da organização interna de mídia, como identifica Hall. Já para Chomsky e Herman (2003), a aproximação da mídia com as poderosas fontes de informação se daria tanto pela otimização dos recursos na cobertura dos acontecimentos, como no alinhamento político-ideológico com esses porta-vozes.

Para os teóricos norte-americanos, a necessidade de manter uma imagem de "objetividade", para se proteger de eventuais críticas relacionadas à parcialidade de seu trabalho, é um segundo fator que aproxima a mídia e, consequentemente, os jornalistas das fontes oficiais.

> Trata-se em parte de uma questão de custo: tomar a informação de fontes que podem ser presumidamente confiáveis reduz as despesas de investigação, ao passo que o material de fontes que, à primeira vista não são confiáveis, ou que darão margem a críticas, exige uma cuidadosa verificação e uma pesquisa dispendiosa. (CHOMSKY e HERMAN, 2003 p.78)

Segundo Chomsky e Herman (Ibid. p.82), ao buscar fontes não oficiais, os jornalistas seguem pelo mesmo caminho seguro: procuram especialistas em suas respectivas áreas de atuação que gozem de credibilidade, autoridade e reconhecimento e que não possam ser questionados facilmente. O sistema de poder, percebendo esses caminhos usados pela mídia, muitas vezes financia estudos por meio de fundações e entidades independentes, numa tentativa de cooptar a opinião desses especialistas.

> A dominação das fontes oficiais é enfraquecida pela existência de fontes extra-oficiais altamente respeitáveis que fornecem visões dissidentes com grande autoridade. Esse problema é aliviado pela 'cooptação dos especialistas'. Ou seja, sua inclusão na folha de pagamento como consultores, o financiamento de suas pesquisas e a organização de *think tanks* que os contratarão direta ou indiretamente e os ajudarão a disseminar suas mensagens. (CHOMSKY e HERMAN, 1988/2003, p.82)

Buscando uma analogia dessa teoria com a pratica da imprensa, nos anos 1980, não é de surpreender que uma das primeiras citações do grafite figurativo como expressão artística na imprensa partiu de informações originadas de uma instituição legitimada: a Pinacoteca do Estado, que levou as figuras feitas com tinta spray por Alex Vallauri na rua para dentro do museu, em dezembro de 1981. Trata-se de uma fonte primária na área da arte e da cultura.

Instituições de arte oficiais, como é o caso da Pinacoteca, têm prestígio e a credibilidade demandada pela imprensa e, com isso, suas exposições e mostras ganhavam espaço privilegiado na mídia. Assim, o evento que expunha grafites no espaço do museu, foi amplamente divulgado e problematizado pela imprensa.

A notícia sobre a exposição Muros de São Paulo, já citada no presente trabalho, que foi inaugurada em dezembro de 1981, período menos valorizado no calendário das

exposições, foi publicada nos três principais veículos analisados: revista Veja[152], Folha de S.Paulo[153] e O Estado de S. Paulo[154].

Os textos publicados pela imprensa problematizaram a visão do grafite como obra de arte exposta em uma instituição pública de arte. As reportagens evidenciaram a estranheza em exibir dentro do espaço do museu obras geralmente vistas na rua, sem valor comercial, sendo sua execução muitas vezes criminalizada, mas os jornalistas assimilaram o entendimento do museu, que interpretava os grafites de Vallauri como obras artísticas.

A reportagem publicada pelo crítico de arte e curador Casimiro Xavier de Mendonça (1947 – 1992), na revista Veja[155], em janeiro de 1982, aborda a produção artística de Alex Vallauri e traz à memória os escritos políticos anônimos historicamente feitos no espaço público, relembrando os grafites encontrados em Pompeia e na Roma antiga.

Xavier Mendonça reconheceu, nas intervenções na rua, expressões artísticas genuínas da juventude. Sua visão estava alinhada com a que era apresentada pela Pinacoteca, cuja exposição foi citada ao final do texto e que, possivelmente, motivou a reportagem. O crítico reafirma ainda que a obra de Vallauri ganhou "novo status cultural" ao ser exibida no museu. Escreveu o jornalista: "Grafitis, xerox e interferências urbanas são os meios que estão canalizando uma interessante produção de artistas jovens"[156].

A significação do grafite pela mídia como expressão artística por uma instituição oficial, pertencente ao Estado, pode, no entanto, divergir da visão das forças policiais, também pertencente ao governo estadual, que enxergam essas intervenções como contravenção. Ou seja, a estrutura de poder pode ter internamente posições divergentes em relação a determinado assunto, que geralmente é percebida pelos veículos.

Essa divergência de posições mostra que as fontes oficiais, ou definidores primários, podem não constituir um "bloco unido e uniforme" e "sem um espaço de manobra por parte dos jornalistas" (TRAQUINA, 2012 p.181).

Hall et al., no artigo "A produção social das notícias: o *mugging* nos media", consideram que os jornais geralmente dão tratamentos diferentes às afirmações transmitidas pelas fontes primárias, adequando-as aos interesses e à linguagem de seu público leitor (HALL et al, 1973/2016, p.321). O efeito, segundo os teóricos, pode "ajudar a fechar o círculo pelo qual as

---

[152] MENDONÇA, C. X. **Pintor de muros -** Vallauri, que prefere grafitis a museus. In Revista Veja, ed. 967. 13 jan.1982. p.96 e 97.
[153] Arte de jovens movimenta a Pinacoteca, **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 03 dez. 1981. Caderno Ilustrada, p. 25.
[154] AMARANTE, L..O *graffiti* de rua chega à Pinacoteca. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 3 dez. 1981. p. 27.
[155] Cf. n.152.
[156] Cf. n.152.

definições dos poderosos se tornam parte da realidade e dado como adquirido pelo público, traduzindo o mundo não familiar para um mundo familiar". (Ibid.)

Hall e os demais autores do artigo reconhecem, também, que os jornalistas gozam de uma certa autonomia em seu trabalho cotidiano frente aos interesses do sistema de poder e que a mídia tem um papel "mais autônomo e ativo" na criação de notícias. Os autores consideram que os veículos de imprensa podem ter, eventualmente, seus próprios interesse, e que podem ser conflitantes com os dos "definidores primários" e, como visto acima, as instituições de poder podem divergirem entre si. (ibid.)

Segundo Traquina (2012, p.181), a existência de um "espaço de manobra" por parte dos jornalistas na relação com o poder instituído é o que diferencia a teoria interacionista da teoria estruturalista, sendo que a primeira considera a relação entre a mídia e fontes primárias como unidirecional e o jornalismo como um espaço de reprodução da ideologia dominante.

A teoria *interacionista*, conforme aponta o autor, (2012, p.181-182), considera, da mesma forma, que o processo de elaboração das notícias é uma construção, mas é mais flexível quanto ao determinismo da relação entre jornalismo e fontes primárias. O protagonismo das fontes oficiais não é automático, mas é resultado de uma ação estratégica, conforme afirma Traquina (2012, p. 201). Como o nome indica, essa teoria considera que as notícias resultam de um processo de interação social que pode ser multidirecional, entre jornalistas e as diversas tipologias de fontes e entre a própria comunidade de jornalistas, repórteres e editores.

Traquina destaca, citando o teórico Philip Shlesinger (1990), que nessa teoria é importante identificar "os recursos determinantes que as fontes devem possuir para impor seus acontecimentos e problemáticas na agenda dos jornalistas e fazer passar os seus enquadramentos na luta simbólica em torno do processo de significação" (2012, p. 201). O autor lista (Ibid., p. 202) fontes com capital econômico, institucionais, com capital sociocultural, saber e credibilidade e fontes com estratégia e tática de comunicação.

Ou seja, a teoria *interacionista* considera que há espaço na produção de notícias para outros porta-vozes, além das fontes oficiais, a depender das estratégias e táticas de comunicação desses agentes sociais. Apesar disso, o autor reconhece o predomínio das fontes primárias como porta-vozes.

Nesse entendimento, a construção das notícias pode ser influenciada pela relação dos jornalistas com agentes sociais com poucos recursos econômicos e sem poder constituído, mas que adotaram estratégia de suprir a mídia com informações com credibilidade e com a

"autoridade do saber". Esses agentes podem, eventualmente, contestar o *status quo*, no timing certo demandado pela pressão do tempo exercida sobre a profissão.

Para as sociólogas Harvey Molotch e Marilyn Lessers[157], a disrupção pode ser uma estratégia para gerar um acontecimentos, por aqueles que não têm acesso, em geral, à espaços na *media*.

> Os pouco poderosos perturbam o mundo social para perturbar as formas habituais de produção de acontecimento. Em casos extremos, reúnem-se multidões em um lugar inapropriado para intervir no plano diário de ocorrências e acontecimentos. Essas atividades constituem acontecimentos antirrotina, [...] que estimulam a cobertura pelos meios de comunicação. (MOLOTCH e LESSER, 1974/2016, p.74)

Em geral, segundo as autoras, a cobertura da imprensa foca na reação de grupos antagônicos de poder sobre como lidaram com essa disrupção, deixando de lado, muitas vezes, a questão levantada pelos autores da ação. (Ibid, p.74)

No caso da cobertura dos grafites, há o exemplo da reportagem: Regente Feijó também quer punir pichadores[158], publicada pelo jornal FSP, em 3 de setembro de 1982, cujo foco está na promessa das autoridades locais de punir os pichadores desconhecidos e não no conteúdo do que foi pichado. O texto reproduz as frases pintadas: "PDS - Partido dos Sacanas" e "Delfim no Brasil", numa referência bem-humorada ao ex-ministro Antonio Delfin Netto e ao partido que dava apoio ao regime militar. Segundo o jornal, o muro da casa do delegado do município também amanheceu com a inscrição "mistério sempre há de pintar por aí". Em nenhum momento, o texto contextualizou ou destacou o eventual conteúdo crítico contido nas inscrições.

Outro exemplo mais recente foi a intervenção feita sobre o monumento às Bandeiras, em São Paulo. Em 30 de outubro de 2016, dia seguinte a um debate entre os candidatos a prefeito da capital – em que dois deles criticaram a pichação, que consideraram vandalismo, mas defenderam o grafite, entendido por eles como expressão artística – o monumento amanheceu pintado de amarelo, verde, azul e vermelho. O episódio foi tratado como vandalismo pela imprensa, que deixou de lado não só a eventual interpretação do ato como uma crítica ao genocídio indígena promovido pelas Bandeiras, mas também como afirmação da intervenção urbana como uma forma de expressão artística crítica na cidade.

---

[157] MOLOTCH, Harvey e LESSER, Marilyn. As notícias como procedimento intencional: acerca do uso estratégico de acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos (1974/1993). In **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. TRAQUINA, Nelson (Org.). Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 61 – 81.

[158] Regente Feijó também quer punir pichadores. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 3 set. 1982, Caderno Interior, p. 17.

3.4 – Objetividade – Como sobreviver e fazer notícias

Considerando-se que o ciclo temporal existente entre o acontecimento e a notícia se fechava, em geral, a cada 24 horas e que o jornalista precisa entregar o produto de seu trabalho antes do fechamento da edição, a chegada da internet e das plataformas de notícias online, encurtou ainda mais esse prazo. Mas na década de 1980 os fechamentos ainda costumavam ser diários. "A notícia é o processamento de informações, um produto de consumo feito diariamente"[159], diz a socióloga americana Gaye Tuchman (1972/2016: p.113), uma das teóricas do *newsmaking.*.

Segundo Tuchman (1972/2106), seguir o princípio da objetividade na produção noticiosa é uma estratégia usada pelos profissionais do jornalismo para lidar com a pressão do prazo. É uma forma também de se proteger de eventuais críticas de entrevistados ou leitores, de responder a questionamentos feitos por superiores hierárquicos e diminuir o risco de processos judiciais contra as empresas.

No artigo intitulado "A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas", Tuchman descreve a objetividade como um "ritual estratégico", que protege os jornalistas dos riscos da profissão. (1972/2016 p.131)

> Os jornalistas [...] argumentam que os perigos podem ser minimizados se seguirem as estratégias de trabalho que eles identificam com as notícias objetivas. Eles defendem que, se todos os repórteres reunirem e estruturarem os fatos de um modo descomprometido, imparcial e impessoal, os prazos serão respeitados e os processos de difamação evitados. (TUCHMAN, 1972/2016, p. 115)

Como afirma a autora, a objetividade como um valor da notícia pressupõe independência, imparcialidade e impessoalidade na produção do texto. Segundo Tuchman (1972/2016, p. 116-122), o "ritual" seguido pelos jornalistas na produção da notícia consiste em dar diferentes pontos de vista aos fatos ou acontecimentos, entrevistar fontes qualificadas (ou seja: reconhecidas como detentoras do "saber" em suas áreas de atuação); apresentar "fatos auxiliares" que reforcem as afirmações dadas pelas fontes; utilizar aspas, ou transcrições literais da fala dos entrevistados, de forma que as eventuais opiniões dos jornalistas desapareçam do texto.

---

[159] TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objeividade dos jornalistas (1972). In: In **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. TRAQUINA, Nelson (Org.). Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 111 - 131.

A prática mais frágil nesse "ritual", segundo a socióloga (1972/2016 p. 122), é a hierarquização das informações dentro do texto. Em geral, o jornalista inicia a reportagem com a informação que considera mais importante, seguindo o modelo da pirâmide invertida, como já visto. Essa escolha pode ter diferentes avaliações a depender do ponto de vista do jornalista.

Caso tenha sua objetividade questionada, recomenda Tuchman (Ibid.), o profissional poderá "invocar a prática profissional" e o conhecimento do valor-notícia (*Newsjudgement*), que é a capacidade dos profissionais da mídia, como agentes especializados, escolherem objetivamente os fatos mais importantes e interessantes, ou recorrerem à fórmula de construção do lead, que consiste em responder às perguntas "o quê?", "quem?", "como?", "onde?", "porquê?" e "quando?". Ao se analisar algumas reportagens sobre o grafite artístico é possível perceber que o repórter busca a opinião de uma fonte renomada no sistema da arte que chancele aquela expressão como uma forma de arte.

Para o teórico de comunicação norte-americano, John Soloski[160] (1989/2016, p.133), o conceito de objetividade, juntamente com a expectativa de obter recompensas profissionais, que fazem parte do conceito do "profissionalismo" jornalístico, são normas de controle criadas pelas empresas noticiosas para tentar enquadrar os valores individuais dos jornalistas e controlar o comportamento de repórteres e editores.

Segundo Soloski, "para compreender inteiramente o processo pelo qual os acontecimentos são selecionados como notícias é necessário examinar o profissionalismo no jornalismo" (1989/2016, p.133). O teórico afirma que: "para os jornalistas, a objetividade não significa que eles são observadores imparciais de acontecimentos, como acontece com os cientistas sociais, mas que procuram e relatam os fatos de modo mais imparcial e equilibrado possível." (SOLOSKI, 1989/2016, p.139)

O "profissionalismo", de acordo com o autor, permite às empresas dar aos jornalistas mais autonomia e agilidade para elaborar suas notícias, sem que seja necessário montar uma estrutura grande e dispendiosa para controle do que é publicado. A imparcialidade e o equilíbrio buscados pelo repórter se refletem, por exemplo, na escolha de fontes reconhecidas, na busca e no relato de fatos auxiliares que reforcem as afirmações e mesmo a concessão de espaço para opiniões contraditórias, como já foi apontado.

---

[160] SOLOSKI, John. O jornalista e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. (1989). In **Jornalismo:** questões, teorias e estórias. TRAQUINA, Nelson (Org.). Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 133 – 145.

Essa prática acaba privilegiando o sistema de poder vigente, pois: "o lugar natural para encontrar fontes com valor noticioso será na estrutura do poder da sociedade porque os jornalistas veem o atual sistema político-econômico como um estado de coisas natural" (SOLOSKI, 1989/2016, p.140) "As fontes noticiosas surgem então da estrutura do poder existente; por isso as notícias tendem a defender o *status quo*". (Ibid., p.140)

Para Soloski, a objetividade é uma prática que protege as empresas à medida que transfere para as fontes a responsabilidade pela veracidade e exatidão dos fatos. E possibilita que, ao mesmo tempo em que oferece notícias supostamente equilibradas e imparciais a seus leitores, possibilita ao veículo de comunicação tenha acesso a um mercado amplo de leitores, não limitado a um público que compartilha a mesma ideologia ou ideias defendidas por ele. "Relatando as notícias objetivamente, a lealdade do leitor para com o jornal não é uma função da ideologia desse jornal. Baseia-se mais na eficácia jornalística, nos custos de assinatura, nos serviços de distribuição ou em qualquer outro fator tangível" (Ibid., p.140).

***

Um exemplo mais presente sobre a cobertura da imprensa em relação a um evento também surgido do forma marginal, ou fora do sistema tradicional, embora seja no âmbito político e não artístico, foi o episódio do Movimento *Occupy Wall Street*[161], em 2011. A busca por uma aparência de equilíbrio na cobertura jornalística pela mídia foi um dos pontos citados pelo sociólogo David Graeber[162], uma das figuras centrais do movimento e do movimento Justiça Global, em Seattle (EUA), em 1999, para explicar a dinâmica da cobertura da imprensa durante esses movimentos de ocupação do espaço público, ambos marcados por um processo de oposição ao mercado e à globalização.

Segundo Graeber, na época do movimento *Occupy Wall Street* (OWS), havia a necessidade de reequilibrar a cobertura jornalística após a imprensa dar "excessiva atenção ao *Tea Party*", um grupo de direita populista norte-americano, cujos apoiadores são, em geral, homens, brancos, acima de 55 anos[163]. Por isso, no entendimento de Graeber, veio daí o espaço dado ao OWS na imprensa, em um primeiro momento.

---

[161] O Occupy Wall Street foi um movimento de resistência contra o sistema de representação política, que ocupou o parque Zuccotti, em Nova York, em setembro de 2011, assumindo e propondo a ação direta como modelo de gestão.
[162] GRAEBER, David. **Um projeto de democracia**. Trad. Ana Beatriz Teixeira. São Paulo: Paz & Terra, 2015.
[163] PRZYBYLA, H. Tea party advogates who Scorn socialismo want a governmente job. Bloomberg, 26 mar. 2010, in GRAEBER, David. Um projeto de democracia. GRAEBER, David. Um projeto de democracia. Trad. Ana Beatriz Teixeira. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

Na avaliação de Graeber, alguns veículos de imprensa, mais alinhados ao movimento de esquerda, apostaram que o OWS seria um novo fenômeno populista e que se transformaria em um movimento político eleitoral, com lançamento de candidaturas, arrecadação de fundos de campanha e agenda política própria, o que garantiria pautas para a imprensa.

Ou seja, de acordo com as teorias exploradas nesse capítulo, o movimento poderia vir a tornar-se fontes primárias. A aproximação com novos grupos de poder e seus porta-vozes no momento de sua fundação pode garantir uma relação mais empática no futuro com essas fontes. Segundo Graeber, quando a mídia percebeu que o movimento OWS não tomaria o caminho de um grupo político eleitoral, o interesse diminuiu.

3.5 - No Brasil: todos pela liberdade e democracia

O jornalismo que é produzido em uma democracia é diferente do que pode ser feito sob um regime ditatorial. Segundo Traquina (2012, p.128), dentro da teoria democrática, o jornalismo é "visto como um serviço público, em que as notícias são o alimento de que os cidadãos precisam para exercer seus direitos democráticos" (TRAQUINA, 2012 p.128). Além disso, o jornalismo tem um papel social, que não é apenas o de informar seus leitores, mas também a função de ser um "guardião" das ações dos governos, numa postura de "desconfiança e numa cultura claramente adversarial entre jornalismo e poder político". (Ibid. p.131)

Brasil vivia, no início da década de 1980, como já foi dito, sob uma ditadura militar (1964 – 1985), sendo que estava em curso o processo de transição para a democracia, que fora anunciado em 1974, pelo então presidente Ernesto Geisel (1974 - 1979). O caminho para a abertura democrática, que culminaria com a instalação de um governo civil na Presidência da República, seguia o ritmo determinado pelos próprios militares: lento, gradual e seguro.

Havia naquele começo de década a promessa da volta da eleição direta para os governos estaduais, o que encontrava ainda resistência entre grupos militares. Novos partidos estavam se organizando com o fim bipartidarismo, e a Lei da Anistia, assinada em 1979, começava a trazer de volta os exilados políticos, ao mesmo tempo em que encerrava os questionamentos sobre ações praticadas tanto por representantes do regime militar como por aqueles que travaram resistência durante os anos mais duros da repressão.

Segundo o historiador Marcos Napolitano (2006, p.25), a partir de 1977, teve início uma progressiva ocupação da rua, como espaço público, a partir da organização de eventos e mobilizações que reivindicavam melhores condições de vida por movimentos sociais, que culminaram com a mobilização pelas Direta Já. O evento chegou a reunir 300 mil pessoas na praça da Sé[164], em São Paulo, em 25 de janeiro de 1984, dia do aniversário da cidade.

Para Napolitano (2006, p.26), a ocupação do espaço urbano nesse período partiu da organização de diversos sujeitos sociais como operários, donas de casa, militantes organizados, desempregados, profissionais liberais, jornalistas, todo um "elenco de personagens que formaram a 'frente informal' contra o regime militar" (Ibid., p.26).

Apesar da pressão iniciada pelos movimentos, a rua ainda era uma espaço proibido como palco de manifestações públicas de crítica ao governo militar e de reivindicações populares. Na edição de 10 de maio de 1977, o jornal FSP noticiou em sua capa que o Ministério da Justiça proibira em todo o país "manifestações coletivas que envolvam passeatas ou concentrações de protesto em logradouros públicos, ou outros tipos de demonstrações que perturbem a ordem"[165]. A comunicação do ministério justificava a proibição como uma medida para manter a ordem pública e a tranquilidade da nação e "não prejudicar a vida normal das populações"[166].

Logo após essa época, como já visto, no final da década de 1970, começaram a surgir em São Paulo as frases poéticas e enigmáticas pintadas em muros de forma anônima, que juntamente com as pichações políticas contra o regime, mostrava uma possível sintonia entre os autores dessas manifestações poéticas e as ações dos movimento sociais ao ocupar de diferentes formas o espaço público da cidade.

Ao longo do processo de redemocratização do país, que durou aproximadamente dez anos, de 1974 a 1985, os grandes jornais do país se posicionaram a favor da volta à liberdade e da defesa dos princípios democráticos, como afirma a historiadora Flávia Biroli (2009).
Biroli, que analisou a representação das posições assumidas pelos principais veículos de imprensa do país no período de redemocratização[167], lembra que os grandes jornais foram inicialmente favoráveis à derrubada do governo do então presidente João Goulart (1962-1964) pelos militares. Mas, segundo a historiadora, a partir de 1968, como o endurecimento do

---

[164] 300 mil nas ruas pelas Diretas. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 26 jan. 1984, Capa, p.1.
[165] Proibidas as passeatas. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 10 mai. 1977, Capa, p.1.
[166] Cf. nota anterior.
[167] BIROLI, Flávia. Representações do golpe de 64 e da ditadura militar na mídia – Sentidos e silenciamentos na atribuição de papeis à imprensa, 1984 – 2004. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, v. 25 n. 41, p. 269 – 291, jan./jun. 2009.

regime, essas publicações assumiram uma outra posição e passam a defender a volta da liberdade. Após 1984, assumiram a defesa da democracia, como um valor consensual.

> Há uma clara associação entre crise, autoritarismo e um passado já encerrado que se abriria para a democracia como realidade consensual. Daí a possibilidade de se assumir erros, expor o envolvimento com o regime. Hoje, implícita ou explicitamente propõem os discursos, somos todos democratas e a imprensa assume seu papel. (BIROLI, 2009, p.284)

Vale lembrar também que a partir de dezembro de 1969 havia sido instituída a censura prévia[168] e alguns dos principais jornais e revistas passaram a ter censores dentro das redações, analisando o conteúdo editorial antes de serem publicados. Esse endurecimento no controle da imprensa, que afetava comercialmente os jornais enquanto atividade empresarial, contribuiu para que a imprensa liberal assumisse, nesse novo momento, a defesa da liberdade de expressão e procurasse se aproximar das demandas sociais de seus leitores.

O historiador Reinaldo Lindolfo Lohn (2013), que analisou a narrativa política da redemocratização em veículos de imprensa, afirma que:

> A partir de meados da década de 1970, boa parte da imprensa escrita aparece não apenas como espectadora, mas como interlocutora importante nas questões políticas que envolveram a chamada 'distensão', a posterior abertura "lenta, gradual e segura" e a constituição da 'Nova República. Esses três momentos históricos, configurados nos governos de Ernesto Geisel, João Figueiredo e José Sarney, foram amplamente cobertos, inicialmente com as dificuldades devidas ao controle de informações e à censura prévia (bem como à autocensura, deve-se lembrar), pelos jornais brasileiros, os quais viveram um momento de uma paradoxal modernização tecnológica e editorial em meio a um regime autoritário. (LOHN, 2013, p.15)

O historiador Marcos Napolitano, quando analisa a imprensa e a questão democrática nos anos 1970 e 1980, afirma que a partir da década de 1970, "no conteúdo veiculado [...] é possível perceber a crescente presença do paradigma da democracia, como novo aglutinador de uma cultura política renovada" (Napolitano, 2006, p.149). Para Napolitano, a grande imprensa, mais próxima das ideias liberais do empresariado e da elite brasileira, que era favorável a uma "transição negociada e de uma reorganização institucional" e não a derrubada abrupta do regime militar. (NAPOLITANO, 2006 p.155)

No entanto, ainda segundo o historiador, a explosão do movimento operário, em 1979, com greves e paralisações, e o crescimento dos movimentos sociais, que constituíram um espaço crítico contra o regime, colocaram a imprensa em uma posição de impasse entre apoiar

---

[168] A censura prévia foi instituída no País pelo Decreto-Lei 1077, de 26 jan. 1970, tendo como justificativa a necessidade de preservação dos bons costumes e proteger a família brasileira.

ou não essas novas lideranças que surgiam, e que "representavam uma eventual ruptura aos princípios liberais" (Ibid., p.156).

> Não era mais possível manter a discussão da transição democrática dentro dos limites institucionais definidos pelo governo e, em certa medida, referendado pela oposição liberal. A pauta de temas se ampliava, na medida do impacto que o movimento social e, principalmente, operário, atingia na opinião pública". (Ibid. p.156).

Considerando-se a imprensa brasileira na década de 1980, sob a perspectiva da teoria interacionista na construção das notícias, a mídia impressa abriu espaço para as fontes não oficiais, ligadas aos movimentos sociais e sindicais, legitimadas pela demanda social consensual que pedia mais liberdade e o fim da ditadura.

Sob risco de ver prejudicada a credibilidade e a objetividade de suas notícias perante os leitores, e considerando o momento político da época, a imprensa não poderia deixar de registrar em suas páginas as manifessações políticas que aconteciam na cidade, conforme pontuado na teoria interacionista.

> A grande imprensa tentou conciliar os projetos de 'abertura' do regime [militar] com os novos sentidos da democracia veiculados pelos movimentos da sociedade civil, até porque boa parte de seus leitores eram também atores sociais". (NAPOLITANO, 2006, p.25)

Tendo-se em vista, como já apontado, que as mídias são também empresas inseridas no mercado e voltadas para o lucro, a abertura editorial para as demandas socias de seus leitores tem, ainda, o objetivo se consolidar comercialmente.

Em artigo publicado em 1984[169], Otávio Frias Filho (1957 – 2018), então diretor de redação da Folha de S.Paulo, afirma que há uma "relação de solidariedade entre imprensa e [seu] público", dentro de uma lógica comercial. O jornalista argumenta que a estratégia de mercado da imprensa está "ancorada na estrutura ideológica da notícia (de qualquer notícia)". Afirma Frias Filho no artigo:

> Não é a imprensa burguesa quem institui um público sujeito às estratégias de mercado e às manipulações que dela decorrem, mas é o caráter mercadológico da notícia quem institui, numa ponta, a imprensa burguesa, na outra o público burguês, entre ambos uma simbiose de interesses complementares.

Os grafites figurativos e totalmente visuais, que também passaram a ocupar o espaço urbano a partir do início da década de 1980, como uma possível manifestação estética dentro

[169] FRIAS Fº, Otávio. Vampiros de papel. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 5 ago. 1984. Caderno Folhetim, p.3.

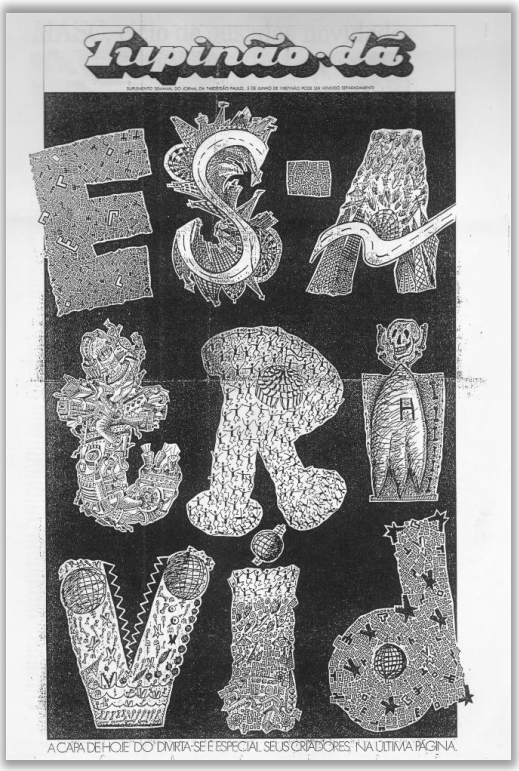
de um mesmo momento histórico, podem ter se beneficiado dessa aproximação da mídia com as demandas de seus leitores por mais liberdade de expressão, mais participação e menos controle. Para Napolitano, a grande imprensa fez o seguinte jogo naquele momento: "reafirmou seu papel histórico, de ser a expressão de uma 'opinião pública', ao mesmo tempo que procurava formá-la dentro dos princípios liberais". (NAPOLITANO, 2002, p.158)

4. A tinta e o spray

4.1 – A página virou parede

A edição do dia 5 de junho de 1987 do suplemento semanal Divirta-se, do agora extinto Jornal da Tarde, estava irreconhecível. O nome do caderno, que normalmente era escrito na parte superior da página, ocupava toda a capa, e com uma particularidade: estava invertido. A enigmática palavra "Es-atrivid" fora escrita com grandes letras desenhadas. No lugar habitual do título, usando a tipografia característica do suplemento, estava o nome do responsável por "anarquizar" o periódico: o grupo Tupinãodá, convidado pelo jornal para fazer a intervenção na capa do caderno.

Figura 13 – Capa do caderno Divirta-se, do Jornal da Tarde, em 5 jun. 87, com intervenção do Tupinãodá.



Fonte: Acervo particular de Carlos Delfino.

"Foi um momento em que a página virou parede. E foi muito interessante"[170], disse o artista Jaime Prades, que integrava o Tupinãodá nessa época.

Na página 20 da mesma edição, o jornal publicou um texto sobre o trabalho do grupo com o título "Deixando a cidade mais bonita"[171]. "[A imprensa] estava totalmente equivocada com esse papinho que a gente estava deixando a cidade linda. A gente não estava deixando a cidade linda: A gente apropriava espaços"[172], disse José Carratu, artista plástico e integrante do Tupinãodá.

Pouco antes dessa intervenção, em julho de 1986, o artista Carlos Matuck redesenhou o logotipo do caderno Ilustrada, do jornal Folha de S.Paulo, utilizando elementos de suas obras feitas com spray na

[170] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[171] Deixando a cidade mais bonita. **Jornal da Tarde**. São Paulo. 05 jun. 1987, Suplemento Divirta-se, p. 20.
[172] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.

rua. Matuck deu uma espécie de movimento musical à tipografia tradicional da publicação[173].

As interferências que reproduziam a estética do grafite na capa de importantes jornais paulistanos da época é um indicativo da presença e da inserção que o grafite artístico chegou a ter na imprensa escrita nesse período. Mas a trajetória percorrida pelos grafites na mídia, antes de chegar a ser uma intervenção artística na capa dos cadernos, passou pelas páginas de política, onde foram tratados como manifestações dessa natureza e pelas editorias que faziam a cobertura do dia a dia da cidade, o que inclui os assuntos policiais.

A proposta desse capítulo é jogar uma luz sobre como os grafites e seus autores foram significados pela mídia nos anos 1980, a partir do que foi publicado por veículos específicos da imprensa escrita nesse período. A cobertura da mídia, a partir da publicação de notícias, como apresentado no capítulo anterior, constrói consensos ou, ao menos colabora para a construção da realidade. Ou seja, a maneira como os grafites artísticos eram vistos e entendidos pela sociedade passava pela leitura e pela interpretação feita pelos jornais através de seus profissionais e de suas rotinas de produção de conteúdo.

Assim, a partir dessa análise, que leva em conta as condições de elaboração das notícias vistas no capítulo anterior e a memória dos artistas entrevistados, vai se buscar entender os significados dados pela imprensa a essa expressão artística. Tal reflexão pode contribuir para a leitura da cobertura que é feita hoje pela mídia, em suas diferentes plataformas, sobre expressões artísticas criadas e produzidas à margem do sistema de arte e do sistema legal.

O levantamento sobre o que foi publicado pela mídia partiu de duas metodologias. Inicialmente, como já foi dito, foi analisada uma seleção de recortes de textos de imprensa feita pelo artista plástico Hudinilson Jr. (1957-2013), que de 1979 a 1982, integrou o grupo 3NÓS3, que fazia intervenções urbanas e foi um dos precursores da arte de rua em São Paulo.

A partir do hábito, surgido ainda na adolescência, de recortar notícias de interesse, Hudinilson Jr. selecionou textos publicados em diversos jornais e revistas que abordavam não apenas a ocorrência dos grafites, mas outras manifestações artísticas realizadas no espaço público urbano com diferentes linguagens como murais, *outdoors*, *happenings* e *performances*. Foram selecionados por Hudinilson também textos que noticiavam atos de repressão ou críticas às expressões públicas realizadas na rua, como propagandas eleitorais ou frases de protestos políticos. Hudinilson mantinha um olhar atento para a utilização pelos jornais da estética da pichação. Recortava as reportagens que continham ilustrações com fotos

[173] RANGEL, Renata. Luxo ou lixo nos muros de São Paulo. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 17 jul. 1986. p.45.

de frases escritas em muros, que acrescentavam um conteúdo ao texto escrito, como se fossem uma "voz anônima das ruas", uma opinião pública silenciosa.

Conforme afirmou Mario Ramiro, também integrante do Grupo 3NÓS3, o trabalho de "arquivista dedicado" (RAMIRO, 2017, p 16) realizado por Hudinilson, serviu de base para o livro que reúne os registros das ações realizadas pelo Grupo, organizado por Ramiro e lançado em 2017. "Desde meados dos anos 70, nosso velho amigo passou a catalogar, com seu talento ímpar e pouco normativo, os registros de manifestações de arte e cultura urbana publicadas pela imprensa" (RAMIRO, 2017, p.16-17).

Para Ricardo Resende (2016), biógrafo de Hudinilson, "o arquivo ou o gesto de arquivar de um artista passou a ser identificado com a obra em si. Como um trabalho de arte em constante processo" (2016, p. 32).

> [Hudinilson] Juntava textos, recortes de jornais sobre São Paulo, sobre arte de rua, sobre museus, sobre arte postal, sobre arte-xerox, sobre graffiti, sobre história da arte contemporânea, sobre Elis Regina, sobre Cazuza, sobre outros artistas, sobre homossexualidade, sobre homens e mulheres. Sobre o que fez e o que deixou de fazer. Guardava uma infinidade de imagens recortadas. (RESENDE, 2016, p.31)

A seleção feita pelo artista integra atualmente a Hemeroteca de Arte de Rua, pertencente ao Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, na capital paulista. O fato de a coleção de recortes montada por Hudinilson estar arquivada e conservada em uma instituição municipal, disponível para consulta pública, é uma demonstração de que o conteúdo publicado por jornais e revistas têm importância histórica como registro e memória.

Para essa pesquisa, foi feito um recorte no arquivo da Hemeroteca de Arte de Rua, selecionando textos relativos aos grafites e à arte de rua, publicados entre os anos 1980 e 1989, que continham os termos pichação e grafite, bem como suas variações: graffiti, grafiti, grafitti, graffite e pixação.

A pesquisa feita a partir dos recortes de Hudinilson reuniu cerca de 120 textos entre reportagens, notas em colunas, artigos de opinião, foto-legendas e cartas de leitores, sendo que todo esse material está contido no período delimitado. A maior concentração de ocorrências, no entanto, está situada na primeira metade da década, sem nenhum motivo evidente.

A maior parte dessas ocorrências foi publicada pelos jornais FSP, OESP e pela revista Veja, da editora Abril. Há alguns textos também dos jornais O Globo, do Rio de Janeiro, e do Jornal da Tarde, editado pelo grupo do jornal OESP.

A seleção de notícias feita pelo artista, no entanto, não esgotou a totalidade de textos relevantes publicados sobre a temática dos grafites no período. Algumas reportagens significativas não constavam dessa seleção. Por exemplo, a capa do caderno "Divirta-se" do Jornal da Tarde feita pelo Tupinãodá, citada acima.

Optou-se, portanto, por uma segunda camada de pesquisa, que complementasse a seleção feita por Hudinilson a partir dos acervos digitais dos jornais Folha de S.Paulo, O Estado de S. Paulo e da revista Veja, veículos que continuam em circulação até o momento.

A opção pela análise de jornais e revistas de grande circulação se deu pelo fato de terem como leitores um público amplo e não necessariamente interessados na produção artística. Além disso, foi levada em conta a capacidade que eles tinham de influenciar outros veículos regionais ou de menor circulação, disseminando os conteúdos produzidos.

Esses veículos de comunicação, com viés comercial, elaboram seu conteúdo considerando o perfil de seus leitores, ou seja, para um público majoritariamente de classe média, com alta escolaridade, aberto a novas informações, formadores de opinião e influenciadores do mercado.[174]

Um fator que também influenciou a escolha dos periódicos acima foi a digitalização dos acervos dessas publicações e a possibilidade de acesso a esse material histórico. Os acervos digitais disponibilizados para assinantes contam com ferramentas de buscas, relativamente eficientes, capazes de localizar reportagens a partir de palavras-chaves. Foram usados como filtros as palavras grafite e pichação, bem como como suas variações como graffiti, grafiti, grafitti, pichação e os verbos grafitar e pichar. Destaque-se que esse segundo levantamento identificou cerca de outras 106 ocorrências no período em foco.

O conjunto de textos reunidos por Hudinilson na Hemeroteca de Arte de Rua permaneceu indicado, pois representa uma visão dos registros da imprensa feito por um intenso participante da cena artística na cidade de São Paulo naquela época.

[174] Pesquisa Marplan sobre perfil do leitor dos jornais Folha de S.Paulo (FSP), O Globo e Zero Hora, em 1987, apontava que 63% dos leitores da publicação eram das classes A/B e 68% tinham curso superior, segundo texto publicado na FSP, em 18 ago. 1988, Caderno Negócios, p.17.

4.2 – A voz anônima nas ruas

A partir da leitura dos textos de publicados na imprensa selecionados para a pesquisa, percebe-se que no final dos anos 1970 e nos primeiros anos da década de 1980, muitos dos textos sobre os grafites e pichações, principalmente nos jornais, se referiam, em geral, à ocorrência de frases com conteúdo político, geralmente contra a ditadura militar vigente no país, de caráter anônimo, pintadas rapidamente e sem cuidado estético. Eram frases militantes que expressavam opiniões.

As notícias sobre grafites e pichações eram significados pela imprensa como manifestações políticas e publicadas nas editorias correspondentes. Nem sempre o conteúdo da frase pintada na rua era transcrito pelos jornais, que focavam a notícia na ação política dos militantes, na reação policial e em declarações oficiais das autoridades com promessas de investigação dos responsáveis.

Esses acontecimentos que ocorriam na superfície da cidade tornava-se notícias principalmente quando seus autores eram flagrados e presos, considerando-se que eram ações proibidas por lei, podendo ser enquadradas na Lei de Segurança Nacional a depender do conteúdo escrito nas intervenções, como no exemplo mostrado abaixo. Eventualmente, os textos informavam a profissão ou ocupação dos presos, quando esse dado era divulgado pela polícia., Em geral, eram estudantes universitários, artista ou outra profissão de classe média. Essa informação deixava evidente ao leitor que os presos não tinham o perfil dos "demais presos" na cidade.

Figura 14 – Trecho de página do jornal OESP, em 21 jan. 81, Educação, p. 11.

Foto Arnaldo Fiaschi

As paredes da FMU, pichadas, continham "mensagens" que a direção mandou remover

Estudantes protestam e são presos

Considerando altas as taxas cobradas pela Faculdades Metropolitanas Unidas e também por terem sido impedidos de entrar no prédio da escola, situado na rua Taguá, 150, na noite de 2ª feira, vários estudantes ali estiveram e resolveram pichar paredes e muros do prédio com frases ofensivas ao governador do Estado e também ao reitor da faculdade, professor Edvaldo Alves da Silva.

A polícia foi avisada e soldados da PM compareceram ao local, onde, além de efetuar a detenção de vários estudantes, apreenderam todo o material por eles utilizado, inclusive uma parte considerada subversiva. Os estudantes foram levados ao 5º Distrito, onde o delegado Wesley da Costa Veloso elaborou o Boletim de Ocorrência nº 529/81 sob o título de "danos". Apurou-se ainda que a faculdade deverá entrar com representação solicitando a abertura de inquérito policial por danos materiais. Aquela autoridade ouviu os alunos e posteriormente os liberou, comunicando o fato ao Dops.

Os estudantes detidos: Eduardo Kadi Kussano, Ulisses Rosa, Eduardo Oliveira Coelho, Sandra Lúcia Barbosa, Gilmar Pereira da Silva, Manoel Fernando do Vale Ribeiro, Amélia Solnes Calbo, Lucinéia Oliveira Figueiredo e Wilson Félix da Costa.

Fonte: Acervo digital do jornal OESP.

Os grandes veículos de mídia impressa na década de 1980 adotaram uma posição de defesa da liberdade de expressão e da volta à democracia, como foi visto no capítulo anterior dessa dissertação. Os textos publicados sobre as prisões de pichadores, em geral, não traziam uma crítica direta à repressão das pinturas, mas evidenciavam um possível descompasso entre o discurso de abertura política e a prática da polícia, que buscava manter o controle das ruas.

Possivelmente, a motivação dos jornalistas ao noticiarem essas detenções em meio a tantas outras prisões que certamente haviam ocorrido na cidade naqueles dias era demonstrar uma rugosidade no processo de abertura política, um estranhamento com o fato de pessoas serem presas por expressarem suas opiniões. O início dos anos 1980 era um momento em que novos atores sociais assumiam voz na defesa de seus direitos, como vimos anteriormente, sendo que suas manifestações chegavam às publicações.

O jornal OESP publicou, por exemplo, em novembro de 1980, um pequeno texto que noticiava que diversos jovens estavam presos havia três dias em Poços de Caldas (MG) "acusados de picharem frases contra a instalação de usinas nucleares, a devastação ecológica e até de cunho político"[175]. As frases pintadas tiveram como alvo os muros das casas do prefeito e de um militar reformado. Segundo o texto, um delegado do Dops, que comandaria os interrogatórios, se dirigia à cidade para a investigação. Não há informação no texto sobre quais frases os jovens escreveram.

O principal assunto da página, no entanto, era sobre "atos de vandalismo" – como a pichação de paredes internas e externas e de obras de arte instaladas no jardim da FAAP, agressão a comerciantes e depredação do prédio – realizados por uma turma de 50 formandos de engenharia civil da faculdade, reduto de classe média alta paulistano. Foram publicados três textos[176] sobre o assunto, sendo um deles de opinião. O jornal entrevistou o então diretor da faculdade, que repudiou o ato, mas responsabilizou a polícia, que mesmo acionada, não apareceu. O jornal ouviu um representante do Centro Acadêmico, que pediu a investigação dos responsáveis pelos atos, mas ponderou que havia falta de diálogo entre os estudantes e a FAAP, o que, segundo ele, pode ter desencadeado os atos. O jornal publicou também a opinião de uma professora que, segundo o texto, procurou o jornal e pediu para não ser identificada para sugeriu que os diplomas dos estudantes fossem retidos, pois, como eram de famílias ricas, a cobrança de multa seria uma punição leve. Nenhum dos estudantes

[175] Em Minas, pichadores são processados. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 30 nov. 1980, p.30.
[176] FAAP apurará violência em inquérito. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 30 nov. 1980, p.30. e Formandos ou vândalos. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 30 nov. 1980, p.30.

envolvidos foi ouvido pela reportagem. O jornal procurou a polícia para esclarecer se o órgão havia sido acionado ou não.

O desequilíbrio na distribuição dos espaços editorias do jornal é evidente: foi dado um destaque muito maior ao episódio em que a pichação é interpretada como um ato de vandalismo, promovido por jovens bem-nascidos e aparentemente sem um propósito. Além disso, os atos foram prontamente condenados pelo jornal em um texto de opinião.

Já o episódio em que a pichação foi usada com uma ferramenta de protesto, de uma causa que envolve a coletividade – contra usinas nucleares e a favor da ecologia – cujos autores eram mantidos presos, sem direito a habeas corpus, e segundo o texto, podendo ficar incomunicáveis por 30 dias, ganhou um espaço menor, sem ser problematizado, sem outras vozes ouvidas.

Diversos textos publicados na imprensa, principalmente no início da década, apresentavam exemplos de casos, no Brasil e no exterior, em que o poder público oferecia espaços públicos destinados ao grafite. Há, na publicação desses exemplos, uma sugestão de que seria possível abrir um canal de expressão nas ruas, mas limitando sua ação dentro do cenário urbano. Ou seja: a possibilidade de uma liberdade controlada. A imprensa sugeria uma alternativa que aparentemente conciliava a liberdade, tão em voga naquele momento na imprensa e na classe média, mas mantinha o controle sobre o espaço urbano.

Em fevereiro de 1980, a revista Veja publicou um pequeno texto, com o título "Liberdade para pichar"[177], acompanhado por uma foto, sobre a iniciativa da prefeitura de Recife de instalar 15 painéis nos quais a pichação era liberada. O espaço denominado "Mural da crítica recifense" era destinado a receber reivindicações e frases políticas. Segundo o texto publicado, a intenção da prefeitura era evitar que as pichações rumassem para outros muros da cidade, o que a própria revista julgou difícil de acontecer. Para o jornalista, os "devotos recifenses do graffiti" não resistiriam à "tentação noturna de continuar rabiscando os muros".

A revista Veja já havia publicado, em junho de 1980, a reportagem "Nova Paisagem"[178], da jornalista correspondente em Nova York, sobre um projeto que recebia, desde 1972, recursos públicos e privados para produzir painéis artísticos, elaborados por artistas populares com mensagens educativas e de empoderamento das minorias étnicas da cidade. Segundo a revista, o projeto Cityarts era uma iniciativa que visava barrar a deterioração de algumas regiões mais pobres. O texto, no entanto, cita que o grafiteiro Lee,

---

[177] Liberdade para pichar. **Veja**, São Paulo. Ed.599, 13 fev. 1980. p.30
[178] Nova paisagem - os murais populares nas ruas de Nova York. **Veja**, São Paulo. 11 jun. 1980. p.116 - 117.

que mantinha uma ação à margem da institucionalização do grafite, continuava tendo seus grafite criminalizado e sua ação coibida pela polícia.

O jornal FSP, em junho de 1981, em um texto editorial[179], alertava para o risco de descontrole da propaganda eleitoral nas eleições que aconteceriam apenas em novembro de 1982. O colunista alerta para a necessidade de se colocar um pouco de ordem na corrida eleitoral, afirmando que as eleições no país sempre haviam se caracterizado pelo "desrespeito dos candidatos com o espaço público".

Uma nota na coluna "Painel", da FSP, em setembro de 1981, como o título "Abaixo a pichação"[180], trazia um recado aos eleitores do secretário das Administrações Regionais da Prefeitura, órgão responsável pela zeladoria urbana, aos eleitores: "Não votem nesses emporacalhadores". Ele sugeria, segundo a nota, a instalação de painéis destinados à propaganda eleitoral.

Em alguns outros textos, o conteúdo das frases pichadas era publicado e sua mensagem, usada pela mídia como exemplos de manifestações populares, anônimas e, no entendimento dos jornalistas, autênticas. Essas frases comunicavam mensagens que confirmavam o texto jornalístico. Um exemplo é a publicação da foto de um grafite com frase "Peruíbe corre perigo", ao lado do desenho de um símbolo atômico, pintado em um muro do município do litoral paulista, para ilustrar a reportagem da FSP[181] sobre a resistência dos moradores da cidade à instalação de uma usina nuclear na cidade.

O jornal OESP ilustrou, em agosto de 1980, a reportagem sobre a visita ao Brasil do então presidente militar argentino[182], Jorge Videla, para assinatura de acordos, com uma foto da frase "Fora Videla", assinada pelo grupo "The Trip Gang", cuja legenda era: "Também em São Paulo, muros estão pichados". Não havia no texto, no entanto, nenhuma menção a protestos contra a visita. A foto do grafite é usada como uma crítica indireta contra a vinda do presidente argentino ao Brasil, que não constava no texto.

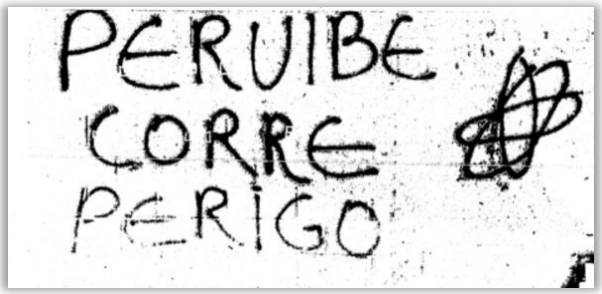
O texto publicado pela FSP, em junho de 1980, sobre a realização de um seminário para discutir os limites da censura[183], promovido justamente pelo Conselho Superior de Censura, teve como um dos destaques a pintura da palavra "'censura' acompanhada por adjetivos pouco dignificantes", segundo o texto, na escadaria que dava acesso ao evento. Mesmo sem revelar quais eram os tais adjetivos, o texto deixou claro que a posição do

---

[179] Propaganda eleitoral. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. 15 jun. 1981. p. 2.
[180] Abaixo a pichação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. 18 set. 1981, Coluna Painel, p. 3.
[181] Peruíbe corre perigo. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 01 jun. 1980. p.1.
[182] Já há acordo com a Argentina. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 14 ago. 1980. p.7.
[183] Seminário sobre a censura, um festival de protestos. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 21 jun.1980. p. 35

governo federal em relação ao controle exercido sobre as manifestações culturais no país, através de seus porta-vozes oficiais, encontrava resistência na sociedade.

Figura 15 – Foto publicada na FSP, em 01 jun. 80, contra instalação de usina nuclear em Peruíbe.



Fonte: Acervo digital do jornal FSP.

Figura 16 – Foto publicada no OESP, em 14 ago. 80, contra a visita de presidente argentino.

Fonte: Acervo digital do jornal OESP.

A revista Veja, na sua edição de balanço de 1980, usou a imagem da frase pichada "Se, se ama, não se mata" para ilustrar a notícia "Os maridos mineiros"[184] sobre o saldo de seis mulheres de classe média alta mortas por seus maridos naquele ano em Minas Gerais. A frase feita com spray, que tinha como legenda "O feminismo, versão 1980", era, segundo a revista, uma reação das mulheres mineiras aos assassinatos. O texto informava ainda que nenhum dos seis maridos passaria o Réveillon na cadeia.

As utilizações, pela mídia, das mensagens contidas nos grafites como um elemento de comunicação textual indica que havia um olhar dos jornalistas para as frases pichadas nos muros. Mas essas manifestações eram interpretadas como ações políticas e não artísticas, cujas intervenções nascentes continuavam praticamente invisíveis aos olhares da mídia.

As primeiras notícias selecionadas por Hudinilson que abordam as intervenções urbanas como expressões artísticas, publicadas, em geral, nas editorias de cultura, eram relacionadas à presença da arte no meio urbano em diversas outras linguagens como murais, *outdoor* e *performances*, realizadas de forma institucionalizada.

[184] Os maridos Mineiros. **Veja**. São Paulo. 31 dez. 1980. p.64.

Figura 17 – Recorte da capa do Caderno Ilustrada, do jornal FSP, em 15 mai. 1980.

FOLHA DE S. PAULO ilustrada

Artistas retomam e discutem a idéia de se espalhar painéis e outros tipos de obras por São Paulo

Querem mudar a cor da cidade

Fonte: Acervo digital do jornal FSP.

Um exemplo é o projeto para instalação de painéis feitos por artistas, que receberia patrocínio de empresas e fosse autorizados pela prefeitura. A reportagem do jornal FSP, com o título "Querem mudar a cor da cidade"[185], abordava o projeto apresentado à Prefeitura da capital pelo artista plástico Ganupe Bahia que propunha pintar painéis nas empenas cegas de prédios da cidade, sendo os custos pagos por empresas patrocinadoras.

Tratava-se de uma ação artística controlada. Mesmo assim, os textos traziam a opinião de nomes consagrados na área da arte, que tinham um olhar crítico para com o projeto, com posições contrárias pontuais. Há uma aparente busca do jornalista pela objetividade nesses textos ao publicar opiniões discordantes. O jornal evita, assim, endossar o projeto.

Um dos primeiros textos publicados na imprensa paulista que tratava o grafite como expressão artística fazia referencia aos trabalhos feitos nas ruas de Nova York. Em agosto de 1978, a FSP abria um debate sobre o assunto com o texto "Graffiti: a arte da poluição visual"[186]. E questionava: "Pichar muros: arte ou um abuso?"[187]. O texto publicado na capa do jornal afirmava que, nos Estados Unidos, essa forma de expressão "já havia superado o caráter simplesmente contestatório para se transformar em arte, com a denominação de graffiti". Para o jornalista, no entanto, a situação era diferente no Brasil, "seja por falta de artistas", ou "pelo rigor com que essa forma de expressão é combatida pelo poder público".

O autor da reportagem, produzida na mesma época em que Vallauri iniciava as primeiras aparições da Bota preta, não havia enxergado ou decodificado como expressões

[185] NATALE. D. Querem muda a cor da cidade. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 15 mai. 80. Ilustrada p.1.
[186] NUCCI, Ricardo. Graffiti: a arte da poluição visual. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 06 ago. 1978. 3º Caderno, p.34.
[187] Pichar muros: arte ou um abuso?. **Folha de S.Paulo**. São Paulo. 06 ago. 1978. Capa, p. 1.

artísticas as imagens que começavam a ser pintadas nos muros de São Paulo, nem as pichações poéticas.

Para essa reportagem, publicada na editoria sobre o cotidiano da cidade e não no caderno de cultura do jornal, o jornalista entrevistou um cientista político, um publicitário e um comunicólogo – e nenhum artista – para tentarem explicar essa nova forma de expressão artística. As fontes ouvidas pelo repórter tinham a referência das frases escritas, politizadas, relacionadas a uma realidade social, e deram suas opiniões baseadas no que conheciam. O cientista político Bolivar Lamounier afirmou que "a pichação implica num conflito de valores de ordem moral, psicológica e entra em jogo a própria segurança do indivíduo, que pratica um ato ilegal para promover sua causa".

Para o publicitário Mauro Salles, outro entrevistado, a pichação "mesmo quando apelidada de *graffiti* e tratada como arte por uma certa sub-intelectualidade", não deixa de ser uma violência contra a cidade. O professor de Teoria da Comunicação da FAAP, Isaac Epstein, entendia que a pichação, visualmente, poluía tanto quanto a publicidade, que era aceita. Enquanto Lamounier defendeu a "adoção radical da pichação de forma criativa para deixar a cidade mais colorida e menos repressiva", Epstein resistiu a uma eventual "liberalidade desmedida". O comunicólogo ponderou que nem todos gostavam da "pichação artística" e que havia o fator do direito à propriedade a considerar.

Como afirma Stuart Hall (1973/2016), um acontecimento só faz sentido se estiver inserido em num âmbito de conhecidas identificações sociais e culturais. Por isso, não é de se estranhar que a reportagem publicada pela revista Veja, em maio de 1979, sobre as frases poéticas que surgiam em São Paulo, começava questionando qual o significado daquelas intervenções enquanto buscava significar aquelas manifestações.

> Ninguém sabe explicar bem por que, nem como, muito menos quando a onda começou. O fato é que a cada dia surgem pintadas nos muros da zona oeste da cidade de São Paulo, a ponto de começar a intrigar as pessoas que costumam circular por Pinheiros, Perdizes e Sumaré, os bairros prediletos dos autores dos mais disparatados *graffiti*. O que pode significar, por exemplo, *Gronha mó Breu!*?[188]

A foto que ilustra a primeira página da matéria reproduz a frase "Fí-lo porque quí-lo", atribuída ao ex-presidente Jânio Quadros (1964), talvez em uma tentativa dar numa interpretação política para a nova "onda". Na tentativa de encontrar um significado tanto para as frases, quanto para o suposto movimento que havia por trás delas, o jornalista entrevistou o

[188] Os poetas do graffiti. **Veja**. São Paulo. ed.558. 16 mai 1979. p. 72 - 74.

pároco de uma igreja que teve o muro pichado com a frase “Deus saiu aqui”, que atribuiu o ocorrido a uma manifestação de descontentamento de algumas pessoas; ouviu um delegado do DOPS que entendeu o movimento como “uma brincadeira de estudantes” e uma estudante universitária, cujo muro da casa foi pintado. Ela concordava com o delegado.

O ensaísta e professor Décio Pignatari, também entrevistado pela reportagem, tratava-se de uma atividade poética e lúdica, parte dela feita por poetas que encontraram uma “forma de contrapartida gráfica para a poesia de praça pública”. Pignatari afirmou, também, que a função dessas frases não é serem decifradas, mas “deflagrarem um significado” a partir da leitura do público. Segundo o texto, Pignatari, disse sentir falta das intervenções de artistas plásticos nos grafites paulistanos.

A reportagem ouviu também o artista plástico Cláudio Tozzi, creditado como um dos pioneiros da arte de rua em São Paulo, que afirma ser muito boa a ideia de usar o muro como suporte para a pintura, mas que as intervenções, do ponto de vista plástico, ainda eram “muito limitadas”. Ao final de três páginas de reportagem, o repórter cita a frase pichada no muro de um cemitério como, talvez, a melhor explicação para as poesias com spray: “Vocês não estão entendendo nada...”.

Figura 18 – Reprodução de reportagem da revista Veja, em 16 mai. 1979. p 72 a 74.

“Fi-lo porque qui-lo”: até o arcaísmo de Jânio na nova onda dos muros pichados em São Paulo

Comportamento

Os poetas do spray

Quem entende os graffiti de São Paulo? Gonha mó breu? Ou Hendrix, Mandrake, Mandrix?

Ninguém sabe explicar bem por que, nem como, muito menos quando a onda começou. O fato é que a cada dia novas frases surgem pintadas nos muros da zona oeste da cidade de São Paulo, a ponto de começar a intrigar as pessoas que costumam circular por Pinheiros, Perdizes e Sumaré, os bairros prediletos dos autores dos mais disparatados *graffiti*. O que pode significar, por exemplo, *Gonha mó breu!*, frase exclamativa que aparece bastante, escrita nas várias cores de tinta (*spray*), que hoje substitui o piche ou a tinta tradicional? Ou por que de repente alguém desenceca uma frase arcaica, ao gosto de Jânio Quadros — “Fi-lo porque qui-lo” — e passou a gravá-la principalmente nos muros próximos à praça Panamericana?

Seriam poetas, estudantes, grupos políticos ou pessoas preocupadas com a ecologia que se dedicam a tal atividade? A julgar pelas mensagens, qualquer um desses grupos poderia estar representado nos muros da cidade, que exibem frases do tipo: *A cidade é selvagem, Angra morte atômica, Sexo antes do namoro, Te amo, hoje sou agenda, Quero gritar e você?, Jolhem Flávia, Viva a UNE*, além das costumeiras declarações de amor escritas em letras garrafais e alguns jogos de palavras com pretensões concretistas como *Ora H ou Hendrix, Mandrake, Mandrix*. Curioso é que os “pichadores” chegam até a estabelecer uma certa comunicação entre si, o que sem dúvida serve de divertimento para aqueles que já se acostumaram a acompanhar esta fraseologia urbana. Há algum tempo, por exemplo, vem aparecendo nos muros paulistas a frase *Deus esteve aqui*. Pois bem, recentemente, o muro da igreja do Calvário amanheceu com a seguinte inscrição: *Deus saiu daqui*.

“POÉTICA E LÚDICA” — Para o vigário desta mesma igreja, padre Gabriel Gasparin, de 39 anos, este novo fenômeno deve estar ligado a alguma forma de protesto. Os autores, segundo ele, seriam “algumas pessoas insatisfeitas com o mundo em que vivem que estariam querendo manifestar o seu descontentamento”. Já para o delegado titular da Ordem Social do DOPS paulista, Edsal Magnotti, de 51 anos, isto seria brincadeira de estudantes, que sempre escreveram em qualquer lugar, “a começar pelas carteiras dos colégios”. A estudante de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, Iara Rovai, de 22 anos, que tem o muro de sua casa pichado e acha ótimo (“Pelo menos, é uma forma de comunicação diferente da propaganda”), também acredita que são estudantes os autores das inscrições que tomam conta de São Paulo. Mas sua explicação difere da oferecida pelo delegado. Para ela, o pessoal que escreve hoje nos muros é o mesmo que no ano passado descobriu esta atividade, colaborando com a campanha eleitoral de seus candidatos. “Eles gostaram da coisa”, diagnosticou Iara, “e resolveram continuar.”

Pode ser. No entanto, o conteúdo político não predomina nestas inscrições, como observa Décio Pignatari, 47 anos, poeta concretista e professor de Comunicação e Semótica na Pontifícia Universidade Católica e na Universidade de São Paulo: “Os *graffiti* são adeológicos e surgem mais como uma exteriorização do que antes havia nos banheiros públicos”. Trata-se também, a seu ver, de uma atividade poética e lúdica que anima a cidade, ao mesmo tempo que representa “uma retomada da contracultura hippie”. Sim, porque parte desses escritos está sendo feita, segundo ele, por verdadeiros poetas que viram aí uma forma de contrapartida gráfica para a poesia de praça pública tão em moda alguns anos atrás. Uma alternativa que ele considera interessante e que tem “uma certa graça dada”.

Pignatari só sente falta nos *graffiti* paulistas das manifestações dos artistas plásticos, “pois até agora eles têm sido muito literários”. O artista plástico Cláudio Tozzi, de 34 anos, concorda com a tese. Ele foi um dos pioneiros da arte de rua, ao pendurar por iniciativa e gastos próprios um painel com uma zebra multicolorida na parede externa de um prédio no centro de São Paulo, em 1972. A zebra continua lá e até rendeu para Tozzi um contrato de 80 000 cruzeiros, realizado com uma agência de publicidade, para expor uma obra sua em *outdoors* da cidade, na campanha “Vamos colorir a cidade”, dos televisores em cores Philips.

ABERTURAS — Para Tozzi, do ponto de vista plástico as criações são ainda “muito limitadas, mas a idéia de usar o muro como suporte é muito boa”. Tanto ele como Pignatari certamente gostariam de ver, em São Paulo, *graffiti* da qualidade dos mais famosos que se tem notícia — do metrô de Nova York, feitas no início da década de 70. Delas se originaram os *graffiti* modernos, definidos por Pignatari como “pinturas ou escrituras anônimas, coletivas e espontâneas, feitas no álbum público da cidade”. Sem dúvida, ainda não é este o estágio das inscrições paulistas, notadas há pouco mais de dois meses, principalmente a partir da inauguração da nova avenida Paulo VI. Muitas casas foram então cortadas ao meio, expondo extensos muros ou paredões que se transformaram numa atração para os artistas de rua.

Mas, há quem atribua à outra abertura, a política, este novo entusiasmo em se expressar publicamente. Antes, a inscrição mais frequente e por muito tempo misteriosa era o *Cão Filá, k 24*. Cerca ia ocasião, esta expressão chegou mesmo a preocupar delegados do DOPS, que receberam informações de se tratar de obra de grupos subversivos. O assunto, no entanto, foi deixado de lado quando se constatou o que algumas pessoas já sabiam: tratava-se apenas de um propaganda de um criador de cães filas que tem seu canil no quilômetro 24 de uma estrada próxima de São Paulo. E, nos últimos tempos, até mesmo a velha expressão serviu para o humor dos novos pichadores. Um muro do bairro do Pacaembu apareceu semanas atrás com a inscrição: *Cão Richa, k 24*, que obviamente não configura qualquer atentado à segurança do país.

MACONHA MORAL? — Se, pelo contrário, a pichação se enquadrasse entre os crimes previstos na lei de Segurança Nacional, seus responsáveis estariam sujeitos a penas de um a cinco anos de prisão. Não sendo, o pichador corre ainda o risco de, autuado em flagrante, ser obrigado a pagar à Prefeitura multa equivalente a dez salários mínimos, por estar sujando ou danificando propriedade alheia. Mas, como o mais difícil mesmo é surpreender um pichador, eles sempre surgiram livremente com seus enigmas.

No Rio de Janeiro, por exemplo, espalhou-se por vários bairros, dois anos atrás, a frase: *Colecanto provoca memória*. Não se chegou até hoje a uma conclusão sobre o significado da sentença, mas, segundo Pignatari, nem é preciso que se consiga decifrar o sentido original. A função deste tipo de frase, segundo ele, “é deflagrar um significado”. Ela adquiri sentido — explica — conforme for sendo usada pelo público. “De tanto ser repetida, um belo dia acaba entrando na vida das pessoas que a utilizam de acordo com um critério momentâneo”. Que destino poderia ter, assim, a imperscrutável *Gonha mó breu*? No palpite do delegado Magnotti, poderia ser “Vergonha Mobral”. Já a estudante Iara Rovai ouviu dizer que significa: “Maconha é o maior barato”. Possivelmente a frase pode ter um outro sentido, ou ainda não ter sentido algum. O melhor, neste e em outros casos, talvez seja conviver com o que está escrito nos muros do cemitério de São Paulo: “*Vocês não estão entendendo nada...*” •

Fonte: Acervo digital da revista Veja.

O grupo 3NÓS3, de Hudinilson, Rafael França e Mário Ramiro, além de promover as intervenções urbanas, alimentou o mistério na cidade. Após ensacar estátuas à noite, anonimamente, ligavam para as redações de jornais passando-se por moradores intrigados

com o estranho fenômeno[189]. Viraram notícia. Após esse resultado, o grupo estabeleceu uma nova relação de proximidade com os jornalistas. O grupo passou a avisar previamente as redações sobre a realização de suas ações como uma estratégia de divulgação e registro. Segundo Ramiro (2017), sem equipamento ou verba para registrar as intervenções, o grupo recortava e guardava as reportagens publicadas pela imprensa no dia seguinte.

> Utilizar os meios de comunicação como veículos de documentação e registro representava para nós uma prática econômica, pois no início dos anos 1980 os equipamentos de vídeo e os processos de impressão de alta tiragem eram caros e de difícil acesso. Daí a necessidade de divulgar nossas ações para a imprensa, esperando com isso que jornais e emissoras produzissem para nós os registros numa escala e alcance para além de nossos recursos (RAMIRO, 2017, p. 15).

No dia seguinte à ação, conta Ramiro, o grupo comprava diversos exemplares dos jornais que haviam publicado fotos e textos sobre as intervenções, que eram recortados e montados sobre numa arte final, que deu origem a uma edição de artista (Ibid., p15).

Essa relação de proximidade com a mídia, segundo o artista, abriu a possibilidade da realização de um texto-intervenção, no qual o grupo publicou, no espaço da notícia, um "texto-colagem, que não informava absolutamente nada" (Ibid.). O texto "A categoria básica da comunicação", publicado na coluna espaço de artes visuais do jornal FSP, em 18 nov. de 1979, era, para o artista, uma "anti-notícia".

Para Ramiro, além da questão econômica, era estratégia do 3NÓS3 que suas intervenções existissem também como um "fato midiático" (2017, p.15), o que ampliava o alcance das ações, tornando os trabalhos conhecidos por um maior número de pessoas. Como também já foi dito, nos anos 1980, a aparição dos grafites na imprensa permitia que eles alcançassem um público que estava além de seu espaço geográfico.

Segundo a professora Annateresa Fabris, o 3NÓS3 mostrou a consciência "do novo estatuto da cidade na sociedade contemporânea, a transformação substancial que faz dela [a cidade] não mais portadora de valores, e sim de notícias; não mais construção histórica, e sim de sistemas de informação" (FABRIS, 1984/2017, p.21).

A relação que o grupo 3NÓS3 criou com a imprensa, ao avisar os jornalistas previamente sobre suas ações, amplificou a abrangência da atividade, que ficaria restrita ao círculo de pessoas atingidas diretamente pela ação. Por outro lado, segundo Fabris, essa

---

[189] Depoimento de Hudinilson Jr. a Sandro Cajé Paixão, em 13 out. 2011, In: PAIXÃO, Sandro José Cajé da Paixão. **O meio é a paisagem**: pixação e grafite como intervenções em São Paulo. Dissertação (mestrado em estética e história da arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte), USP, São Paulo, 2013. p. 148.

estratégia empurrou as ações do grupo para cobertura produzida por jornalistas das editorias de cidades, que acompanhavam os assuntos cotidianos da esfera municipal, o que acabou por afastar a crítica de arte das ações do grupo. Para a historiadora, "o registro dos eventos pelo repórter da cidade, alheio à problemática artística, que lê a intervenção como um fato entre outros e coloca aspas em suas intenções artísticas, que não reconhece por não constituir o repertório do homem comum ao qual ele se dirige"[190] (FABRIS, 1984/2017, p.21).

Segundo o entendimento de Fabris, a ação "X – Galeria", realizada em julho de 1979, na qual o grupo "interditou" simbolicamente a entrada de 27 galerias de arte e de um museu na capital com um grande "X" feito com fita adesiva, também contribuiu para afastar o grupo dos críticos e das galerias de arte. Durante a *performance*, os integrantes fixaram cartazes nas fachadas das instituições com a frase: "O que está dentro fica/ O que está fora se expande", num claro recado das ruas para o sistema de artes. Esse afastamento dos críticos fez com que o grupo também fosse excluído das coberturas de artes plásticas dos jornais e que sua obra deixasse de ser debatida em termos estéticos, segundo Fabris (1984/2017).

4.3 – O grafite chega ao museu

Os grafites paulistanos só começam a ser apresentados pela imprensa como uma forma de expressão artística após essa interpretação ser feita por instituições de arte prestigiadas, como a Pinacoteca do Estado e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). A exposição de Alex Vallauri, na Pinacoteca, em dezembro de 1981, a respeito da qual já foram realizados apontamentos, foi objeto de reportagens dos principais veículos de comunicação.

A FSP noticiou a abertura da exposição da Pinacoteca em um texto que apresentava outras duas mostras que seriam abertas ao público, na mesma data, sem grande destaque. O autor da reportagem "Arte de jovens movimenta a Pinacoteca"[191] utilizou o termo grafiteiro para se referir a Vallauri.

"Chegamos à instituição de arte antes de chegar na imprensa"[192], afirma Carlos Matuck, que pintou um painel externo no prédio do MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, localizado no Parque Ibirapuera, em abril de 1982, juntamente com Alex Vallauri e Waldemar Zaidler. A pintura do mural na parede do MAM-SP foi noticiada pelo jornal

[190] FABRIS, Annateresa. Pretexto para uma intervenção. (1984). In*:* RAMIRO, Mário (Org.). **3NÓS3** Intervenções Urbanas 1979 – 1982. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.19 – 22.
[191] Arte de jovens movimenta a Pinacoteca. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 03 dez. 1981. Folha Ilustrada, p 33.
[192]MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Silvia Freire Dias, em 22 mai. 2017.

OESP[193] como sendo o "reconhecimento oficial" do grafite como arte, condição, segundo o texto, muitas vezes negada pelas autoridades. O texto mencionava o lado anárquico, poluidor e criativo do grafite, e afirmava ainda que, após ter chegado à Pinacoteca e ganhado destaque em publicações, já podia ser interpretado como arte.

Em janeiro de 1983, os trabalhos de Vallauri voltaram a ganhar espaço na mídia, a partir de uma nova exposição do artista, que havia passado uma temporada de nove meses em Nova York. Novamente, o grafite entra na pauta dos jornais, motivado por um evento produzido dentro do circuito artístico. Os jornais FSP e OESP noticiaram com destaque a abertura da mostra "Graffiti em NY", no Café Paris, na capital, que apresentava xerografias de grafites feitos por Vallauri nas ruas de Nova York, em 1982. A temporada do artista na mais badalada cidade americana e os grafites feitos por lá foram enfatizados nos textos dos dois jornais.

O texto publicado pela FSP, na capa do caderno "Ilustrada", destacava o desejo do artista de "enfeitar a cidade e transformar o urbano com uma arte viva, popular, de que as pessoas participem, acrescentando ou tirando detalhes da imagem"[194], conforme aspas atribuídas ao artista no texto. O jornal publicou, na mesma página, um trecho do texto de apresentação da exposição, escrito pela pesquisadora Maria Olímpia Vassão, que confere à obra de Vallauri uma interpretação artística, embora ressalte o questionamento que sua obra na rua faz ao próprio circuito da arte. Afirma Vassão: "A intenção primeira de acrescentar à trama intrincada de signos na cidade é a de informar; os grafites de Alex, imagens figurativas sem legendas, informam à si próprias enquanto se autoquestionam, indagando por decorrência o sistema geral das artes plásticas"[195].

Três dias depois, o OESP noticia a exposição com um longo texto em seis colunas, destacando a transcendência dos trabalhos de Vallauri, que começaram nos "velhos quarteirões da Vila Madalena"[196] e chegaram a Nova York.

Expor dentro de museus obras produzidas com a técnica e a estética do grafite, que era feito na rua, como uma atividade ilegal, passível de multa, era um fato visto pela mídia como inusitado. Era o inesperado, o incomum, a novidade, um acontecimento que merecia ser registrado como notícia.

---

[193] O graffiti chega ao MAM. **O Estado de S.Paul**o, São Paulo, 01 abr. 1982. p. 25.
[194] A receita de Vallauri para enfeitar os muros da cidade. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. 08 jan. 83. capa Ilustrada, p. 27.
[195] VASSÃO. M.O.. Nos anos 70, o início. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 jan. 83, p.27.
[196] Nova York, cidade aberta aos grafites paulistas. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo. 11 jan. 83. p.14.

As primeiras matérias publicadas na imprensa em que o grafite foi tratado como expressão artística evidenciavam o estranhamento de expôr uma linguagem da rua dentro da instituição, onde possivelmente, no imaginário dos leitores, eram conservadas e expostas obras de artistas consagrados e um ambiente controlado, respeitoso e vigiado. O texto publicado no jornal OESP enfatiza esse sentimento: "[O graffiti] subiu os tapumes, chegou às praças e aos edifícios. Agora será acolhido – sem sirenes da polícia, ou gritos das donas de casa e os latidos dos cachorros – na Pinacoteca do Estado".[197]

O caminho percorrido pelo grafite entre a rua e a galeria é enfatizado nos textos, muitas vezes utilizando a própria temática do grafite: "A bota, um dos desenhos mais populares de Vallauri, perambulou calçadas, chutou, acariciou, protegeu do frio, dançou em gafieiras e discotecas. Transformou-se: O couro virou piche e a perna, parede".[198]

No texto publicado na FSP sobre a exposição Mural-grafite, de Alex Vallauri, Matuck e Zaidler, em dezembro de 1983, na galeria São Paulo, uma das mais importante da capital na época, utiliza também a metáfora da bota percorrendo um caminho. "Aquela bota preta de cano alto e salto agulha que abriu a temporada dos grafiteiros paulistas, estampada num circuito de muros, deixou as ruas para reaparecer 'ainda irônica e instigante' na galeria São Paulo".[199]

Havia, nessas reportagens iniciais, um certo romantismo ao descrever o trabalho dos artistas na rua. Os grafiteiros não eram retratados como "foras da lei", poluidores, vândalos, que utilizavam as paredes alheias para pintar, mas como artistas militantes, que enfrentavam riscos – como a polícia, além de donas de casa enfurecidas – em nome de uma tarefa autoimposta de levar arte para todos que circulam pela cidade. Por exemplo, no texto já citado de OESP: "Alex deixou seu trabalho feito nas madrugadas paulistanas, muitas vezes sob perseguição policial, ou de donas de casas furiosas, para se instalar no Pratt Institute de Nova York, importante centro de artes"[200].

Era comum que as reportagens sobre grafites expostos e comercializados em galerias trouxessem também o estranhamento de pagar por um trabalho que é feito gratuitamente no espaço urbano. A discussão sobre o valor comercial para o grafite tomava o lugar do questionamento sobre a natureza artística dele, já que, para a reportagem, o próprio fato de estar inserido no sistema de arte já lhe conferia essa condição.

---

[197] O graffiti de rua chega à pinacoteca. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. 03 dez. 1981. p. 27.
[198] Cf. nota anterior.
[199] O mural-grafite chega às galerias. São Paulo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. 20 dez. 1983. p.36.
[200] Nova York, cidade aberta aos grafites paulistas. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo. 11 jan. 83. p.14.

O fato das exposições de grafites integrarem o circuíto de artes da cidade facilitava a cobertura da mídia. Considerando a rotina da produção das notícias nas redações já vista no capítulo anterior dessa dissertação, em que jornalistas eram pressionados pelo prazo e pela otimização dos recursos, era costume os cadernos e espaços de cultura da publicações noticiarem exposições que entravam em cartaz nas principais instituições de arte da capital. Além de prestar um serviço ao leitor, esses textos tinham o caminho facilitado pelas próprias instituições por meio de seus profissionais de relaçoes públicas que sugeriam a pauta (o assunto a ser abordado), ofereciam porta-vozes respeitados no sistema de arte e disponibilizavam fotos para divulgação.

Uma exposição de grafites dentro do museu era um acontecimento que reunia o estranhamento de uma linguagem marginal dentro da instituição, ou seja, despertava o interesse do leitor, ao mesmo tempo em que recebia o aval da própria instituição, que entregava o pacote de informação já embrulhado para a publicação.

***

Conforme já foi apontado, os anos 1980 começam para as artes plásticas no Brasil com exposições que apresentaram uma "arte competente", com obras "bem-acabadas", mas com "zero de audácia", de acordo como balanço do ano de 1979 feito pelos críticos da revista Veja, Ferreira Gullar e Casimiro Xavier de Mendonça, e pelo editor Décio Bar, publicado na primeira edição da revista na década[201].

Para o artista Júlio Barreto, o grafite, nos anos 1980, era a novidade que chamava a atenção das pessoas em termos de uma nova linguagem artística, em um ambiente que pedia justamente novos ares. "A imprensa, o jornalista, estavam sempre prontos para [publicar] qualquer coisa. E nós éramos a novidade. Nós que criávamos algum assunto para sair daquela mesmice"[202], disse Júlio Barreto.

Para o artista Waldemar Zaidler, em depoimento à pesquisadora, as instituições e o mercado, bem como a publicidade, absorveram rapidamente o grafite como linguagem e o levaram para dentro do circuito de arte. A imprensa, segundo ele, teve intensa participação nessa classificação como arte para que o grafite que fosse utilizado pela publicidade, pela moda e pelo mercado.

---

[201] GULLAR, F; MENDONÇA, C. X. e BAR, D.. 10 em comportamento. **Veja**. Ed. 591, São Paulo, 02 jan.1980. p.67.
[202] BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017.

Segundo Zaidler, o grafite dentro do museu ou galerias "foi um prato cheio para a imprensa fazer uma bagunça, uma confusão: arte, não-arte, o que é arte?"[203], disse. "Já começa aí uma conversa bastante lamentável", conclui. Segundo o artista, na interpretação da imprensa, ao estar no museu, o grafite se tornava arte. "E começa a ter [na imprensa] uma pseudo-legalidade, uma pseudo-aceitação [do grafite], mas que, na verdade, é utilizá-lo para a propaganda"[204], afirmou Zaidler. A linguagem do grafite, para Zaidler, despertava o interesse do público e consequentemente, da mídia. E vice e versa. O fato é que houve uma absorção dela pelo sistema.

Zaidler e Matuck contam que durante a produção da exposição Mural-grafite, que fizeram com Vallauri na galeria São Paulo, em dezembro de 1983, houve pressão da galerista para que colocassem a palavra "grafite" no título, como uma estratégia para atrair o público e a imprensa. "A [galerista] Regina Boni, apoiada na imprensa, dizia: 'se não tiver grafite [no título] ninguém vem. A imprensa não vai falar nada, não vai ter sucesso'. Com muito custo, consegui negociar o título como Mural-grafite"[205], conta Zaidler.

Segundo Carlos Matuck, sobre o mesmo episódio:

> Não queríamos colocar o nome 'grafite' [na mostra], mas na época já era impossível não usar. Era um nome consolidado do ponto de vista mercadológico, da publicidade. E começou uma coisa complicada, até em relação à imprensa, porque a gente não aceitava que fosse um grafite. Onde já se viu grafite em galeria? Não existe grafite em galeria. Mas ficávamos superdivididos porque era uma puta oportunidade legal: primeiro, de fazer um trabalho numa parede maravilhosa; segundo, porque era a galeria mais legal da cidade.[206]

O texto produzido pelo jornal FSP[207] sobre a exposição, além de destacar que o grafite de rua chegava à galeria de arte, afirmava também que os trabalhos feitos na parede poderiam "ser transpostos para qualquer outro ambiente", com o custo de Cr$ 80.000[208] o metro linear. O texto afirma que a intenção dos artistas na exposição "era resgatar o conceito de arte muralista, abandonado durante décadas, mas que encontrou uma nova e eficiente linguagem".

A partir da entrada do grafite nos museus e galerias, a imprensa, através de seus críticos de arte, começou a qualificar nos textos o grafite artístico, diferenciando esses

---

[203] ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017.
[204] Cf. nota anterior.
[205] Cf. nota anterior.
[206] MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Silvia Freire Dias, São Paulo, 22 mai. 2017.
[207] O mural-grafite chega às galerias. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 20 dez. 1983, Caderno Ilustrada, p.36.
[208] Equivalente a R$ 900 em novembro de 2018, corrigido pelo INPC (IBGE).

trabalhos das demais intervenções feitas na rua, que eram interpretadas como rabiscos e sujeira. O grafite artístico começava a ser isolado e valorizado dentro do cenário da cidade.

Na edição da revista Veja, de 6 de julho de 1983, o crítico de arte Casimiro Xavier de Mendonça destinou duas páginas para os trabalhos de Zaidler e Matuck, registrados pelo fotógrafo João Paulo Capobianco. A motivação da reportagem novamente era uma agenda: a exposição de fotos com os trabalhos dos três artistas na Fotogaleria, em São Paulo, e a instalação de seis paineis com grafites e fotos do trio na praça da Sé, também na capital.

Figura 19 - Reportagem da revista Veja, em 06 jul. 1983, sobre a exposição na Fotogaleria.

Arte

Os novos grafitis trocaram o simples traço preto por personagens mais ricos e cenários de cores vivas

Segunda geração

Deixando os rabiscos de lado, três jovens artistas mostram como renovar os grafitis

Matuck, Capobianco e Zaidler: fotos e grafitis na Praça da Sé

Fonte: Acervo digital da revistaVeja.

Com o título "Segunda geração"[209], Mendonça afirma que o trabalho do trio deixa "rabiscos de lado" e "mostra como renovar os grafitis", destacando uma suposta evolução técnica e artística das intervenções urbanas. O texto procurava confirmar a condição do grafite como arte, mas apontava que este não deixava de incorporar algumas das características "marginais" ao sistema tradicional das artes.

> O trio já pertence a uma segunda geração de grafiteiros, que não rabisca versos em paredes nem se interessa por frases de rápido humor. O que eles fazem ainda é divertido e bem-humorado mas essencialmente se trata de um trabalho plástico, que aproveita os recursos mais simples para imagens de grande efeito. (MENDONÇA, 1983, p.128)

Para Mendonça, que utilizou no texto os termos grafiteiro e pichador como sinônimos, a técnica do estêncil, descrita como máscaras recortadas que deixam passar a tinta

[209] MENDONÇA, C. X.. Segunda Geração. **Veja**. São Paulo, 06 jul. 1983. p. 128 - 129

spray por orifícios determinados, é uma "forma elementar de reprodução", mas que exige "mais que uma simples investida noturna". Além disso, ele observou que os grafites foram elaborados com um acabamento cuidadoso e com um "extremo cuidado com a cor"[210].

O texto do crítico também insere o trabalho de Zaidler e Matuck em um mercado paralelo de arte, em que a dupla é contratada para executar seus grafites em casas particulares, fazer imagens para grupos de teatro ou de música e até produzir máscaras para candidatos, desde que tenham afinidade com a dupla, afirmam os artistas. O preço "é sempre subjetivo", afirma o crítico, na reportagem.

Mendonça sentencia, ao encerrar a reportagem, que os artistas "inovam na maneira de aproveitar os *grafiti* numa cidade como São Paulo, sem a menor tradição de murais urbanos e onde mesmo a produção gráfica tem de ganhar espaço e chamar a atenção pela agressividade, nunca pelo bom humor". (Ibid nota anterior.)

Zaidler considera que a reportagem de Mendonça foi positiva: "Ele [Casimiro Xavier de Mendonça] viu a questão do registro, da efemeridade e fez uma matéria muito interessante"[211]. Para Matuck, a matéria da Veja "colocou a gente na roda". "Passei anos ouvindo: 'você é aquele que estava naquela matéria?'"[212]. "[O Casimiro Xavier de Mendonça] Era um crítico de arte respeitado. Não era um repórter. Mudou muito para a gente. Foi interessante. Foi assim que o Luís [Schwarcz] me convidou para trabalhar na [editora] Brasiliense, que foi onde comecei a fazer capas [de livros]. Pelo menos foi assim na minha cabeça"[213], disse Matuck.

O crítico de arte e jornalista Frederico Morais, na reportagem que assina, em janeiro de 1984, no jornal O Globo[214] sobre a exposição de Zaidler e Matuck, na galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, destacava que o grafite levado para a galeria era uma versão mais bem acabada das intervenções feitas na rua durante uma chamada "fase primitiva", quando as frases eram escritas à mão, "como um desdobramento das passeatas de protesto ou da publicidade eleitoral"[215].

Para Morais, o uso das máscaras de estêncil constituía-se "a primeira sofisticação técnica que vai aproximar o *graffiti* da arte e permitir sua absorção pelo circuito artístico". Com a exposição "Graffiti Circense", apresentada na galeria, segundo Morais, o grafite

---

[210] MENDONÇA, C. X.. Segunda Geração. **Veja**. São Paulo, 06 jul. 1983. p. 128 - 129
[211] ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017.
[212]MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Silvia Freire Dias. São Paulo, em 23 mai. 2017.
[213] Cf. nota anterior.
[214] MORAIS, F., O circo vem ai. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 jan. 1984. p.17.
[215] Cf. nota anterior.

chegava enfim à "terceira fase", onda havia "um avanço formal e uma melhor definição do universo temático", segundo o texto já indicado.

A crítica de arte da FSP, Radhá Abramo, teve um entendimento contrário ao de Morais, quanto à sofisticação do grafite. Ao comentar a exposição "Proposta para os anos 80", ocorrida na Pinacoteca, em setembro de 1984, que reunia trabalhos de jovens artistas como Eduardo Kac, Jac Lainer, Fabiana Barros, afirmou que a obra de Vallauri ficava "um tanto deslocada ao ser exibida dentro de uma instituição e adquiria um valor contraditório"[216].

> O *grafiti* é por excelência uma criação de rua, feita para ser vista em movimento, sem muita atenção, já que o expectador o vê em trânsito. Deslocado da rua para um recinto fechado, os desenhos de Vallauri tornam-se ilustrações críticas que fazem um contraponto com as imagens vivas e carnais de Fabiana Barros[217].

Mesmo com a crítica em relação ao deslocamento da obra para o ambiente do museu, Abramo não questiona a condição artística da obra de Vallauri.

4.4 - Pichação eleitorais e o "emerdamento" da cidade

Enquanto o grafite se aproximava das instituições artísticas e era absorvido por elas em um movimento acompanhado e reforçado pela imprensa, a mídia começava a destacar uma outra modalidade de intervenção urbana: a propaganda eleitoral. Desde o segundo semestre de 1981, com a possibilidade da volta da eleição direta para os Executivos estaduais e para os legislativos estadual e federal, no primeiro pleito no período de redemocratização, as pichações e os cartazes eleitorais começaram a ocupar o cenário urbano, disputando espaço com as pichações artísticas e com a publicidade. A partir do segundo semestre de 1982, os cartazes eleitorais dominavam a rua.

A intensa pichação eleitoral no país foi a característica apontada pelo jornalista Warren Hoge, correspondente no Brasil do jornal americano *New York Times*, ao comentar o processo eleitoral brasileiro, em entrevista à FSP[218]. "Vi um país pichado de ponta a ponta, como não costuma acontecer em outras partes do mundo", afirmou. Para o jornalista, a movimentação política nas ruas era um sinal da grande euforia dos brasileiros com as eleições.

---

[216] ABRAMO, R. Propostas jovens e audaciosas. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 13 set. 1984. p.35.
[217] Cf. nota anterior.
[218] País tem frágil tradição democrática. **Folha de S.Paulo.** São Paulo, 19 set. 1982. p.5.

A partir da seleção de textos publicados, é possível perceber que a mídia teve uma posição crítica em relação à ocupação da cidade pelos cartazes e pichações de candidatos ao longo de toda a década. Notas, reportagens e editorias acusavam os políticos de "emporcalharem" a cidade. As pichações eleitorais eram diariamente criticadas pela imprensa, tratadas como vandalismo e como uma prática ilegal, passível de prisão e multa. As ações para coibí-las pelas autoridades eleitorais eram divulgadas e incentivadas.

O jornal FSP, por exemplo, cedia espaço editorial para as declarações das autoridades da Justiça eleitoral, que prometiam ações de fiscalização e punição aos políticos que poluíam a cidade com sua propaganda. Os jornais publicavam as informações oficiais sobre os gastos da administração do município como o apagamento das propagandas políticas.

A imprensa paulista noticiou, por exemplo, a prisão de 54 pessoas em um único dia em Salvador (BA), acusados de pichação eleitoral. O texto "Pichadores são presos em Salvador"[219] destacava que as prisões haviam ocorrido após o governo do Estado anunciar mais rigor na fiscalização.

Foram publicadas também declarações dos juízes de Botucatu, Santa Rosa do Viterbo, todas cidades pequenas no interior do Estado, nas quais as autoridades afirmavam que iriam punir os responsáveis pelas pichações eleitorais e sugeriam que os eleitores rejeitassem os políticos que pichavam irregularmente a cidade.

O jornalista e crítico de arte da Veja, Casimiro Xavier de Mendonça, em um dos primeiros textos que abordou o grafite como expressão artística na revista, na edição de 13 janeiro de 1982[220], já havia diferenciado o grafite artístico da pichação eleitoral, atribuindo essa divisão "a estudiosos". O jornalista aponta, no texto, apenas as características que aproximam os dois: "ambos tiveram origem na mesma necessidade intensa de expressar-se com liberdade maior que através dos canais tradicionais"[221]. Contudo, ao contrário dos grafites, a propaganda eleitoral não é anônima: estampa o nome, a foto e o número de identificação de seu "autor". Ela tem um propósito de comunicar uma mensagem específica, embora não artística.

A crítica à pichação eleitoral teve um ponto alto de presença e discussão na mídia com a reação do então diretor do Masp, Pietro Maria Bardi, na época com 82 anos, contra as pichações eleitorais que cobriam os muros externos do prédio. Em 14 de outubro de 1982, as

---

[219] Pichadores são presos em Salvador. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 set. 1982. p.4.
[220] MENDONÇA, C.X. de. Pintor de muros. Veja. São Paulo, 13 jan. 1982. p. 96 e 97.
[221] Cf. nota anterior.

capas dos jornais de São Paulo traziam a foto da fachada do museu com a palavra merda pintada sobre propagandas eleitorais.

Figura 20 - Capa do jornal FSP, em 14 out. 2982, com fachada do Masp pichada.

FOLHA DE S.PAULO

Pergunte ao candidato

A "Folha" mantém espaço aberto para os leitores que queiram dirigir perguntas aos candidatos ao governo ou comentar a campanha

Governo deve emitir mais Cr$ 420 bi

Juiz aceita denúncia no caso da Caixa

TFR julga apelação no processo Herzog

Kohl antecipa as eleições alemãs

Israel aprova plano para sair do Líbano

Itaipu começa a formar o seu lago

Brasil e Japão, às 20h, com televisão

Tavares de Miranda hoje na Academia

Contra a pichação, "merda"

Nobel da Paz para diplomatas

Cresce o temor com aumento do gasto escolar

Nova lei vai facilitar os transplantes

'Não saio da campanha', diz Presidente

Acusado nega a autoria do jornal falso

Eusébio Rocha descarta PDT neste governo

"Caligula" não sai mais, por perda de prazo

Ampliam-se os protestos pelo Solidariedade

A passarela é segura, dizem os engenheiros

Lula retifica e afirma que "não há só ladrões"

Fonte: Acervo digital do jornal FSP.

Figura 21 - Reportagem da revista Veja, em 20 out. 1982, sobre ação pichações no Masp.

SÃO PAULO

Arte na polícia

O diretor do Museu sai em sua defesa

Fora do MASP, Bardi expõe ao público o seu protesto

Dentro, Renoir: "Bagnista sentada enxugando a perna"

VEJA, 20 DE OUTUBRO, 1982

Fonte: Acervo digital da revista Veja.

Segundo texto publicado na FSP [222], Bardi ficou irritado com as intervenções dos candidatos, algumas com letras com até 1,2 metro de altura, e mandara um funcionário do museu pintar o palavrão sobre elas. Com tinta vermelha, o funcionário do museu pintou a palavra seis vezes sobre a propaganda do então candidato Jair Andreoni, antes de a Polícia Militar abordá-lo. Bardi e o funcionário foram parar em um distrito policial, onde foi aberto inquérito para investigar suposto crime de ultraje público ao pudor por escrita obscena (art. 234, do Código Penal Brasileiro). No dia seguinte, o diretor do Masp mandou apagar seu protesto. Segundo o jornal, Bardi disse ter ordenado a utilização de tinta vermelha para a intervenção por "ser um esteta"[223]. "Por isso não fiz pichações com tinta preta ou branca, mas em vermelho. Até nisso não me rebaixei a esses pichadores"[224], disse em seu depoimento, de acordo com o texto publicado. Segundo a transcrição de trechos do depoimento de Bardi, publicados pelo jornal, o diretor do Masp afirmou:

[222] Contra a pichação, "merda". **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 out.1982. p.5.
[223] Na polícia, fundador do museu justifica palavrão. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 out. 1982. p.5.
[224] Cf. nota anterior.

> Na vida é melhor ser audacioso do que ser mole. Acho que alguém deveria reagir contra essas pichações, que estão emporcalhando a cidade. Como palavras não adiantam, resolvi escrever um palavrão que pertence à linguagem universal, para protestar contra essa manifestação de subdesenvolvimento[225].

Três dias após o episódio, a FSP publicou um editorial[226] no qual defendeu Bardi contra a acusação de escrita obscena e reforçando a critica contra as pichações eleitorais. Nem mesmo a ponderação, no próprio texto, de que as pichações eram uma expressão dos candidatos e eleitores na redemocratização, aliviava as críticas às propagandas dos candidatos nas ruas.

O envolvimento de Bardi, um dos principais nomes da arte no Brasil, com as intervenções urbanas, abriu a discussão na imprensa sobre essa forma de expressão e o debate acabou chegando também às pichações artísticas que ocorriam na cidade.

O OESP, no dia 24 de outubro de 1982, dedicou uma página inteira de sua edição de domingo, para discutir o assunto. O título "Abaixo a pichação, viva a democracia"[227] foi escrito, contraditoriamente, utilizando uma tipografia que simulava a pichação.

Figura 22 – Reportagem do jornal OESP, em 24 out. 1982, p. 4, sobre a relação das pichação e a democracia.

ABAIXO A PICHAÇÃO, VIVA A DEMOCRACIA!

Todos culpam a lei que impede o debate

Mensagens vazias. Mas os candidatos insistem

Grafites, poesia e arte

O flagrante, muito difícil

Em 62, as mesmas desculpas

Prefeitura ajuda, mas não limpa

Fonte: Acervo digital do jornal OESP.

[225] Na polícia, fundador do museu justifica palavrão. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 14 out. 1982. p.5.
[226] Poluição eleitoral. **Folha de S.Paulo.** São Paulo, 17 out. 1982, Opinião, p. 2
[227] MAYRINK, J. Abaixo a Pichação. Viva a Democracia. **O Estado de S.Paulo.** São Paulo, 24 out. 1982, p. 4.

O texto de abertura trazia a opinião consensual de artistas, publicitários, políticos e dirigentes partidários, que a propaganda eleitoral era uma manifestação que sujava a cidade. Os entrevistados, no entanto, concordam também que a pichação eleitoral era uma consequência de "certa abertura política, da democracia e da liberdade" e disseram preferir "aguentar a pichação do que a repressão da ditadura"[228].

No final da página, o texto com o título "Grafites, poesia e arte"[229] diferencia a expressão artística da criticada propaganda eleitoral. A crítica de arte Sheila Leirner, colunista do jornal, ouvida pelo repórter, criticou a reação do diretor do museu, que classificou de "intolerante e fascista, feita sobre a expressão de alguém" e desconhecedor da arte contemporânea. Leirner viu na pichação eleitoral uma manifestação a ser respeitada. "Se tivesse um museu como o Masp, abriria para qualquer tipo de manifestação, respeitando monumentos e obras de arte"[230], disse Leirner ao jornal. A colunista é creditada como uma "defensora da liberdade total para a manifestação de arte".

O mesmo texto traz a opinião do arquiteto Maurício Friedman, então diretor da Pinacoteca, que defendeu o grafite sem nenhuma exceção. Para ele, o artista pode "colaborar para valorizar o ambiente, dando cores à cidade dentro de um comportamento artístico"[231]. Friedman, porém, defendeu direcionar a propaganda eleitoral para painéis destinados a ela, dentro da ideia de "controlar essas manifestações". Friedman era seguidamente citado na imprensa como um dos pioneiros da arte na rua em São Paulo. Em 1972, juntamente com um grupo de alunos seus da FAAP, pintou a rua onde morava, no bairro Aclimação. Friedman foi multado pela prefeitura e respondeu a processo, mas iniciou uma onda de intervenções urbanas artísticas na cidade.

Três dias após a publicação de Leirner, Bardi respondeu por meio de um texto no jornal FSP [232], no qual defendia seu "brado de protesto contra o 'emerdamento' da cidade pelas pichações" e desqualificava a colunista pessoal e profissionalmente. Bardi se referiu a Leirner, citada nominalmente, com termos irônicos e depreciativos, como "livre atiradora". O diretor do Masp afirma no texto que a colunista desconhecia que o tempo do happening havia sido a década de 1950. E rebatendo a acusação de anti-contemporâneo, Bardi afirmou que, em 1975, auxiliou a produção de uma "pintura-pichação" de Sol Lewitt na parede do Masp, e que teve uma pichação atribuída a ele em um livro sobre história da arte editado na Itália.

---

[228] MAYRINK, J. Abaixo a Pichação. Viva a Democracia. **O Estado de S.Paulo.** São Paulo, 24 out. 1982, p. 4.
[229] Grafites, poesia e arte. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 24 out. 1982, p. 4.
[230] Cf. nota anterior.
[231] Cf. nota anterior.
[232] BARDi, P.M.. Crítica ingênua de uma deusa sem pudor artístico. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 27 out.1982, p.31.

"Se a fustigadora dos metidos em assuntos de arte, sem exibir seu alvará, se instruísse antes de brandir a caneta [...] descobriria na História d'Itália, editada pela Einaudi, nada menos que uma ... pichação sobre um muro de Milão, atribuído a P. M. Bardi".[233]

Leiner, no texto de tréplica "Pichação. E o respeito ao homem?"[234], ampliou a discussão sobre a pichação – eleitoral ou não – ao defender que a intervenção urbana seja analisada como um gesto humano, que pode "nos tornar mais tolerantes", evitando assim que "clamemos pela repressão, ainda que até agora tenhamos lutado justamente contra ela"[235].

Leirner afirma ainda que a pichação "se constitui um incômodo e um perigo para o poder instituído, pela sua forma anárquica de expressão" e que deveria ser interpretada não por seu conteúdo, mas lida como uma imagem daquele momento. "É talvez mais importante o que ela representa, do que ela revela em seu conteúdo. 'Vote em X, Y ou Z' significa, antes de tudo, que estamos vivendo [...] um período especial. E as pichações são as 'imagens' dos fatos sociológicos e políticos que formam esse período", escreveu Leirner, sendo essa uma das poucas vezes em que deu um significado mais profundo às escritas políticas nas ruas.

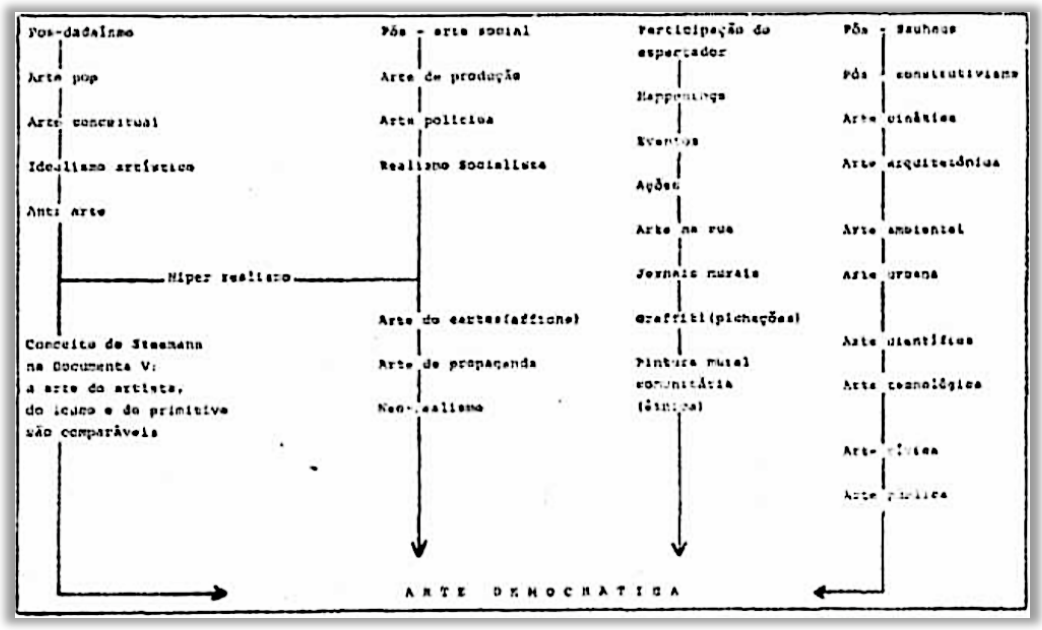
No texto, a crítica de arte afirma não reconhecer a pichação eleitoral como um ato artístico, mas disse entender que a pichação era a arte do momento. "A pichação como arte tem seu lugar bastante definido nas chamadas artes plásticas, sempre em direção a um objetivo democrático e simultaneamente à desmaterialização do objeto"[236], afirma a crítica. "Hoje, a pichação faz parte da mixagem de estilos, pensamentos, atitudes e ideias artísticas e, da mesma forma como as outras atividades (desenho, pintura, música etc.), junta-se e extravasa-se rompendo com os limites da arte monolítica tradicional", conclui.

O texto de Leirner é ilustrado com imagens de grafites de Nova York e como o gráfico de Frank Popper para o livro "O Declínio do Objeto", que relaciona a arte na rua, os jornais murais, o grafite e a pichação como arte democrática.

---

[233] Cf. nota anterior.
[234] LEIRNER, S..Pichação. E o respeito ao homem?. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 31 out. 1982, p.29.
[235] Cf. nota anterior
[236] Cf. nota anterior.

Figura 23 – Gráfico de Frank Popper, que ilustra o texto de Sheila Leirner, publicado no OESP, em 31 out. 1982.



Fonte: Acervo digital do jornal OESP.

Na imprensa, o episódio chegou ao fim com uma nova pichação na parede do Masp: "Amo o Bardi e o Andreoni. Ass: E-9-A"[237]. Bardi reagiu de forma bem-humorada a esse novo episódio e disse que não iria mandar apagar a pintura.

A campanha dos jornais contra o "emporcalhamento" da cidade pela propaganda eleitoral, a partir de 1982, ajudava a construir o pensamento consensual de que as pichações eram uma interferência negativa no cenário urbano, o que contaminava, de certa maneira, a visão das intervenções que utilizavam frases ou assinaturas estilizadas, os chamados *tags*, que passavam a ser vistos como manifestações indesejadas na cidade.

Ao longo da década, a imprensa utilizou a pichação eleitoral, que continuava sendo apontada como que poluidora da cidade, para polarizar com o grafite artístico, que, por sua vez, era cada vez mais aceito e valorizado.

[237] Masp é pichado com declaração de amor. **Folha de S.Paulo.** São Paulo, 04 nov. 1982 , p.12.

4.5 - Grafite não é pichação – os termos se afastam

As primeiras reportagens que tratavam as intervenções urbanas como expressão artísticas não faziam distinção conceitual entre os termos grafite e pichação. A imprensa utilizava as duas palavras como sinônimos, sendo que a pichação podia se referir tanto às intervenções que utilizavam frases de protestos, escritas poéticas ou a obras figurativas, com intenção artística.

A palavra pichação tem sua origem no piche, uma substância densa e escura, obtida da destilação do alcatrão ou do petróleo, que foi usada no Brasil para pinturas na rua, anteriormente ao surgimento da tinta spray. O termo é usado ainda no sentido de falar mal de alguém ou de alguma coisa, cuja origem vem também, historicamente, das críticas anônimas feitas nos muros.

O piche, ao contrário do spray, não é colorido, existe apenas na cor preta, sem tons matizados. Por conta do seu caráter altamente viscoso, o piche é aplicado com pincéis largos.

Já a palavra grafite é originária da palavra italiana *graffiare*, que, segundo Craig Castleman (1982, p. Xi), significa rabiscar e foi adotada nos Estados Unidos para se referir aos diferentes tipos de escrita em paredes, desde as inscrições pré-históricas em cavernas, os escritos de banheiros, a propaganda política, as assinaturas estilizadas e os murais. Vale ressaltar que o termos pichação, com o uso voltado para a representação de intervenções urbanas é um fenômeno da língua portuguesa. No levantamento feito das publicações sobre arte de rua, há diversos exemplos de textos que utilizam os termos grafite e pichação como sinônimos, publicados no início da década de 80.

No já citado texto de Casimiro Xavier de Mendonça, de julho de 1983, sobre a obra de Zaidler, Matuck e Capobianco[238], exposta na galeria Fotogaleria, o autor não faz distinção entre os termos, usando ora grafite, ora pichação para se referir aos trabalhos cujos registros fotográficos estavam sendo expostos. Diz um trecho: "[...] O trabalho do grafiteiro ou do pichador, utiliza-se de uma forma elementar de reprodução: um cartão com linhas recortadas, que ao receber o jato de spray só deixa passar a cor pelos orifícios determinados"[239], explica Mendonça. Sobre o trabalho do trio, o jornalista escreve: "Matuck e Zaidler encarregam-se da pichação, enquanto Capobianco realiza a documentação fotográfica"[240].

---

[238] MENDONÇA, C. X.. Segunda Geração. **Veja**. São Paulo, 06 jul. 1983. p. 128 e 129.
[239] Cf. nota anterior.
[240] Cf. nota anterior.

O mesmo significado em relação aos termos foi dado pela pesquisadora Maria Olímpia Vassão[241], no texto de abertura da exposição de Vallauri, em janeiro de 1983. Vassão utiliza o termo grafitar, colocando a palavra "pichar" entre parênteses, indicando que são sinônimos.

Para os artistas, segundo os depoimentos dados, também não havia distinção conceitual entre os dois termos no início dos anos 1980. Alguns dos entrevistados perceberam que, ao longo da década, o termo grafite foi sendo usado para fazer menção às intervenções artísticas, enquanto o termo pichação passava a designar as representações escritas, feitas sem intenção artística, geralmente por moradores de periferia, fora do sistema da arte.

"Naquela época [início dos anos 1980], não tinha diferença [entre pichação e grafite]. Na verdade, não tem diferença. Foi uma coisa estabelecida a partir de 88, 89, por imbecis, por jornalistas. Até colocaram essa definição no dicionário: grafite como intervenção de rua, pichação"[242], disse Julio Barreto. "O Vallauri falava 'vamos pichar'! Pichar: pega um spray e vai pintar na parede, na tela, ou vai passar na moto: Você vai pichar", reforça o artista.

Para Rui Amaral, grafite e pichação eram sinônimos nos anos 1980. "Para nós, dos anos 1980, o Vallauri e a pichação estão junto. Para essa galera que vem com o esquema americano [nos anos 1990], já não considera grafite. Grafite para eles só é o *hip hop*. O resto é outra coisa. Chamam de *street art* ou arte urbana"[243], disse Amaral.

A apropriação da palavra grafite, já numa grafia já aportuguesada, deve-se à uma possível influência norte-americana no país, em relação à essa expressão artística. Em um texto já citado, em agosto de 1978[244], o texto da FSP apresenta a nova forma de arte que surgiu nos Estados Unidos, com a denominação de *graffiti*, que ainda não havia chegado ao país.

Também para Ozéas Duarte, a imprensa foi uma das responsáveis por essa classificação das intervenções urbanas, que, segundo ele, ficou mais acentuada a partir da proliferação das inscrições anônimas, que traziam assinaturas estilizadas, semelhantes às intervenções tipográficas americanas, e da pichação eleitoral, que invadia a cidade com o nome de candidatos.

> A partir de 1986, a pichação começou a tomar um fôlego na cidade. Mas não era o tag reto[245] de hoje, que é aquela letra construída com uma forma estética, era só o pessoal rabiscando mesmo. A imprensa começou a falar

[241] VASSÃO. M.O. Nos anos 70, o início. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 08 jan. 83. p.27.
[242] BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017.
[243] AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017.
[244] Pichar muros, arte ou um abuso?. Folha de S.Paulo. São Paulo, 06 ago. 1978. Capa, p.1.
[245] Típica intervenção urbana tipográfica realizada por paulistanos (LASSALA, 2010, p.21)

> que o grafite era legal. A imprensa fez essa separação: Pichação é feio, é sujeira, é vandalismo, grafite é legal, porque tem imagem e tenta repaginar o ambiente. A gente não pediu para a imprensa fazer isso. Aconteceu naturalmente e criou uma guerra. A imprensa metendo o pau nos pichadores e o Jânio [Quadros, prefeito de São Paulo de 1986 a 1989] querendo matar os pichadores[246].

Para Zaidler, a imprensa promoveu essa diferenciação das intervenções urbanas como uma forma de possibilitar que os grafites figurativos fossem absorvidos pelo mercado da arte, que, assim como jornais e revistas, estava sempre em busca de novidades. Ao fazer essa diferenciação, segundo Zaidler, a mídia ia legitimando os grafites figurativos como obra de arte comercializável e como linguagem a ser absorvida pela publicidade.

> Tem uma questão perniciosa da imprensa no sentido de confundir as coisas: o que é escrito é feio, é sujeira, é vandalismo. Figura é bonitinho, então figura é arte. [Nos anos 1980] já existiam as pichações escritas e não se pode esquecer a propaganda política, a cidade ficou absolutamente emporcalhada. E continuava o 'eu te amo', 'Mariazinha te quero, me perdoa...', como sempre existiu desde a antiguidade.[247]

Segundo o pesquisador Gustavo Lassala (2010, p.50), já em meados dos anos 1980 começou silenciosamente em São Paulo um movimento que consistia em escrever nos muros nomes abreviados e apelidos, que identificavam indivíduos ou grupos, nos muros. Esse movimento veio a ganhar força na cidade a partir dos anos 1990, passando a estar presente em todas as suas regiões.

Simultaneamente ao início desse novo movimento de escrita urbana, mais agressivo e massivo, percebe-se nos textos publicados pela imprensa, como afirmam os artistas, o aprofundamento da diferença dada aos significados das palavras grafite e pichação. Assim, o grafite artístico, figurativo, feito por jovens predominantemente de classe média, com formação artística e grau universitário, vai se distanciando na mídia, e na significação dada pela sociedade, da intervenção escrita, tipográfica, mais sintético, feita por jovens da periferia. De acordo com o levantamento feito nas publicações já citadas, é possível identificar exemplos desse distanciamento nos significados dos dois termos.

No texto "Falar pelos muros", de junho de 1985, o jornalista Matinas Suzuki Jr., colunista da FSP, indicava esse movimento de diferenciação. A coluna questionava a legitimidade dos murais artísticos, realizados de forma autorizada e patrocinada, que, segundo ele, escondiam os grafites. Esses sim, "signo bruto de uma apropriação do espaço urbano por

---

[246] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[247] ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017.

parte de seu habitante"[248]. Mas, para o colunista, "esta pichação, 'tornada grafite', se institucionalizou", passando a influenciar a pintura tradicional, como se fosse uma evolução do signo bruto e selvagem. Ou seja, entre as intervenções que se apropriavam do espaço urbano, apenas os grafites entravam para o sistema das artes.

Em julho de 1986, o texto "Grafiteiros x pichadores: Luxo ou lixo nos muros de S.Paulo"[249], publicado na FSP, abordava justamente a disputa pelo espaço da cidade entre os grafites artísticos e as propagandas eleitorias, que era tratada como uma guerra urbana. A jornalista pende claramente para o lado dos artistas – o luxo nos muros da cidade, conforme a referência do título – a quem descreve como "um pequeno exército de artistas plásticos que desde o final dos anos 1970 não desanima na tarefa de colorir os espaços urbanos com sinais, desenhos, ideias"[250]. No texto, o grafiteiro John Howard é identificado como o "comandante" desse exército, em oposição ao candidato Jair Andreoni (o mesmo do episódio do Masp), campeão em multas no município, com 382, e o ex-ministro Delfim Netto, outro nome frequente nos muros na época. Vallauri novamente é citado como o precursor desse movimento, sendo o autor da Bota preta, "que enchia de curiosidade a cidade". A jornalista ainda acrescenta que a intenção dos grafiteiros "é fazer as pessoas sorrirem, darem risadas ou simplesmente sentirem prazer com um pequeno desenho incrustado entre um ponto de ônibus e uma banca de revista"[251]. Um luxo, definitivamente.

Em janeiro de 1988, a distinção entre a significação do grafite e da pichação era já evidente, tendo como pivô novamente as pichações eleitorais. Em entrevista ao jornal OESP[252], no dia do aniversário da capital paulista, o artista Hudinilson Jr, que é creditado como grafiteiro e artista plástico (como se o último não englobasse o primeiro), se refere às propagandas eleitoriais como pichação, enquanto usava o termo grafite e seu verbo, grafitar, ao falar sobre seus trabalhos. "Eles (os políticos) picham, a gente grafita", disse Hudinilson Jr. sobre a expectativa da disputa com a propaganda eleitoral pelos espaços urbanos na eleição municipal que aconteceria naquele ano.

A diferenciação entre os significados foi consolidada, na imprensa, por uma das autoridades máximas da arte em São Paulo, o então diretor do Masp, Pietro Maria Bardi, seis anos após ele abrir guerra contra a pichação eleitoral com o episódio "merda" no Masp. Em notícia publicada pelo jornal FSP, em agosto de 1988, Bardi declara: "grafite não é pichação,

---

[248] SUZUKI JR. Matinas. Falar pelos muros. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 26 jun. 85, Opinião, p.2.
[249] RANGEL. R. Grafiteiros x pichadores: Luxo ou lixo nos muros de S.Paulo. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 17 jul. 87. Capa da Ilustrada, p.45 .
[250] Cf. nota anterior.
[251] Cf. nota anterior.
[252] São Paulo, 434 anos. Festa e protestos. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 26 jan. 1988. p.9.

pichação é uma agressão ultrapassada" e afirma que "política e estética devem andar juntas"[253]. Antes da declaração à imprensa, Bardi havia, ele próprio, grafado nos tapumes que cercavam as obras de reforma do Masp, a frase "Campanha Limpa".

Segundo o texto, Bardi participou do lançamento de campanha promovida pela TV Gazeta que propunha "atacar as pichações políticas que sujam os muros da cidade às vésperas de eleições com grafites feitos por artistas plásticos – curiosamente também considerados sujos por muitos donos de muros pichados"[254], pontua o texto publicado. O jornalista Jorge Cunha Lima, na época presidente da Fundação Cásper Líbero, mantenedora da TV Gazeta, afirmou, segundo o texto, que o grafite era uma síntese das artes do século 20.

A proposta da emissora era que os candidatos contratassem grafiteiros, "artistas plásticos que pintam muros", na definição do jornal, para produzirem propagandas eleitorias em muros autorizados. O texto informava que a gestão Jânio Quadros na capital havia liberado a propaganda eleitoral nos tapumes do Masp e em outras 600 vias da cidade, conforme determinação publicada no Diário Oficial do município, desde que feitas por grafiteiros contratados.

Rui Amaral, que estava presente no lançamento da campanha, recorda que a ideia era fazer murais patrocinados pelos políticos. "A gente pintou o [tapume] do Masp inteiro com esse projeto. Foi legal porque fiquei amigo do Bardi"[255], conta.

A partir dos anos 1990, os significados de grafite e pichação já estavam marcadamente diferenciados. Nessa época, as intervenções visuais na cidade haviam já se multiplicado, ampliando a variação de estilos sob a influência do *hip hop*. Na década de 1990, segundo Lassala (2010), o termo pichação passou a se referir a "quaisquer escritos, de forma indiscriminadas, que conspurcam a paisagem urbana"[256] (2010, p.21).

O aprofundamento da abordagem classificatória das intervenções urbanas se acentuaria, a partir dos anos 1990, com o desdobramento em outras categorias como o pixo, o grapicho, a street art, que não serão tratadas aqui.

---

[253] Campanha quer conciliar grafites às pichações eleitorais. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 ago. 88. Caderno Cidades, p.3
[254] Cf. nota anterior.
[255] AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017.
[256] LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

4.5 - Chama a imprensa que a polícia vem ai

Quando os anos 1980 se encaminhavam para o seu final, principalmente a partir de 1987, percebe-se, pela pesquisa feita com base nas reportagens publicadas, que a mídia se aproximou do grafite, que era tratado como uma expressão artística. Os traços de irreverência, despojamento e liberdade em relação ao sistema da arte eram frequentemente ressaltados. Além de textos simpáticos aos artistas, a proximidade com os grafiteiros era manifestada, por exemplo, no convite para intervir na capa do caderno "Divirta-se", do Jornal Folha da Tarde, e na capa do caderno Ilustrada, da FSP, como já citado.

Mesmo com algumas duras críticas em relação a publicações feitas pela imprensa, alguns dos artistas que estavam na rua nos anos 1980 reconheceram que a mídia contribuiu para disseminar seus trabalhos e foi vista como parceira na valorização do grafite como linguagem artística. Para Ozéas Duarte, a imprensa percebeu que havia um movimento artístico acontecendo na rua e que, na época, os grafiteiros receberam uma atenção que muitos outros artistas, mesmo com carreiras mais consolidadas do que a deles, não receberam. "Muitos artistas que tinham um trabalho muito bom, tinham uma carreira bem adiantada, não tinham o acesso e o impacto que tínhamos na imprensa"[257], disse Duarte. Para o artista, os jornais OESP e o Jornal da Tarde, ambos editados pelo mesmo grupo de comunicação, deram mais apoio aos grafites, enquanto a Folha, "não prestava a mínima atenção"[258].

No entendimento de Julio Barreto, imprensa não só percebeu que havia um movimento artístico nas ruas, como registrou e deu força a ele. "A gente estava sempre saindo na imprensa. O personagem que eu fazia, o Spirit, ficou muito conhecido [por causa da imprensa]. Para mim, a imprensa foi fundamental"[259].

Para Jaime Prades, pela intensa presença da obra do Tupinãodá nas ruas, não era possível que a imprensa ignorasse a existência do grupo. "Não posso dizer se a imprensa captou ou não [a essência do grupo]. Só sei que a gente acabou se relacionando com a sociedade de outras formas"[260], disse em depoimento.

Para os grafiteiros, o acesso à mídia se dava também pela entrada no circuíto das artes, pois a imprensa mantinha a prática de noticiar as exposições em cartaz em museus e galerias. Nesses casos, os artistas ganhavam espaço na imprensa de uma forma já institucionalizada, referendada e significada por essas instituições.

---

[257] DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017.
[258] Cf. nota anterior.
[259] BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017.
[260] PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.

Em novembro de 1986, a jornalista Leonor Amarante, colunista d'OESP, dedicou seu espaço editorial à exposição do grupo Tupinãodá na Pinacoteca do Estado, que foi descrita como uma "jogada lúdica"[261]. O grupo, que na época era formado por José Carratu, Jaime Prades e Ruy Amaral, instalou nove contêineres no porão do museu, que tiveram todas as suas superfícies pintadas com a mesma estética que os artistas produziam nas ruas. A jornalista afirma, no texto referido acima, que muitos teóricos da arte "deixaram de lado estrelas de mercado para se dedicarem a esse fenômeno [o grafite]", que, segundo a jornalista, já estava "consolidado como arte, indo além de um modismo". No texto de Amarante, a arte do Tupinãodá não é mais descrita como pichação e sim como grafite.

Em janeiro de 1987, quando os grafiteiros estavam em cartaz com a exposição "Trama do Gosto", evento promovido pela Bienal de São Paulo, o jornal OESP publicou um texto cujo título Grafites: até Jânio [Quadros, prefeito de São Paulo] gosta deles[262], revela um certo consenso que havia sido construído em relação à aceitação dos grafites artísticos na cidade. No texto, a repórter ainda afirma: "em geral, a população aprova os grafites". O contraponto aos grafites como arte era tomado, novamente, pelas pichações políticas.

Figura 24 - Reportagem do jornal OESP, em 15 jan. 1987, p. 85. "Quem perde é a cidade", afirma a jornalista sobre apagamentos dos grafites.

M U R O S

Carlos Delfino: labirintos que são a própria cidade

John Howard: falta de comunicação nos departamentos da Prefeitura?

Colorida ciranda a quatro mãos no respiradouro da Rebouças

Grafites: até Jânio gosta deles

Mas a prefeitura mandou limpar as pixações políticas dos muros, e os grafites também estão sendo apagados. Quem perde é a cidade. Será que o prefeito sabe disso?

Jacqueline Enger

Será que "Deus se come-se"? A questão está lançada no ar. Ou melhor, nos muros das cidades, através da serpente autofágica de John Howard. As questões filosóficas são um de seus temas preferidos. Mas agora John e os grafiteiros que dão o colorido à cidade têm uma preocupação mais prática: preservar os grafites de São Paulo, que estão sendo destruídos pela prefeitura. É que, com a ordem de limpar as pichações de propaganda política das últimas eleições, estão indo também embora muitos dos trabalhos.

"Ainda vai demorar para perceberem a importância desse trabalho no espaço público" — avalia John —, "Mas a arte tem que sair das galerias e fazer da própria cidade um trabalho artístico". Em geral, a população aprova os grafites. "Devia se pintar mais, em vez de pichar propagandas políticas. A prefeitura devia deixar" — opina Nilson da Silva, um entregador de 16 anos que já presenciou a destruição de alguns trabalhos.

"Até existem pichações inteligentes. Mas a pura agressão não faz sentido" — diz Ozéas Duarte, que costuma decorar os muros com bichos, insetos. É a sua maneira de criar uma nova natureza na cidade de concreto. Luiz Eduardo Macedo, outro grafiteiro, preferiu fazer uma divertida ciranda num respiradouro da Rebouças. O trabalho foi feito a quatro mãos, junto com John Howard. Uma prática comum entre os grafiteiros: um faz o desenho, mais tarde outro chega e completa o trabalho.

O resultado geralmente é um desenho colorido e bem-humorado. Outros trazem apenas os contornos em negro, em traços rápidos. Outros ainda são resultado de um trabalho mais elaborado, como os labirintos coloridos de Carlos Delfino. "São a própria cidade" — na definição do autor. Só que suas cores fortes dão um toque de otimismo. Um desse labirintos foi feito no muro de uma galeria de arte, na Rebouças. Não houve problema. "Achei ótimo. Bem melhor do que o palavrão ou a pichação política" — a opinião e do próprio gerente da galeria Plambiente, Paulo Giorgi. E completa: "Todos os muros deviam ser pintados. Os grafites servem até de ponto de referência na cidade".

Parece que até o prefeito Jânio Quadros aprova o trabalho dos grafiteiros. John Howard guarda um recorte de jornal de julho passado que traz a seguinte declaração: "Tenho visto pinturas de artistas nas faixas brancas dos postes de São Paulo. Não me desagradam. Enfeitam a cidade". Os próprios funcionários que fazem o serviço de limpeza apreciam os grafites que são obrigados a apagar, junto com as pichações. "Parece que há uma falha de comunicação entre os departamentos da prefeitura" — arrisca John. A proposta dos grafiteiros para o impasse parece simples: "Os funcionários deviam ter permissão para não limpar os trabalhos que eles mesmo acham bonitos. Não seria necessário nenhuma comissão para avaliar".

Fonte: Acervo digital do jornal OESP.

A notícia problematizava o apagamento de algumas obras por funcionários da prefeitura, contratados para cobrir com tinta as propagandas eleitorais, sendo que tal ação com

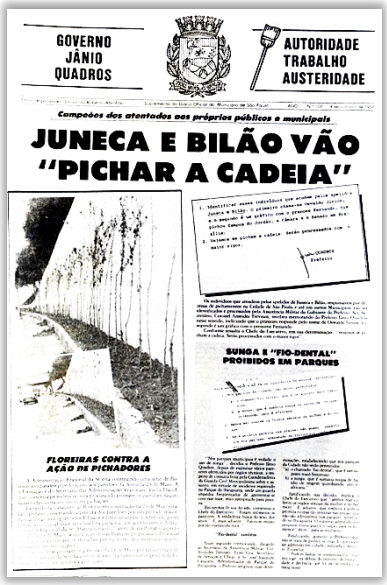
[261] AMARANTE. L.. Tupinãodá deu certo. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 06 nov. 86, p.87.
[262] ENGLER, J.. Grafites: até Jânio gosta deles. **O Estado de S.Paulo**. 15 jan. 87, p.85.

teria o suposto apoio da sociedade. A jornalista transcreve no texto a opinião de dois personagens: um *office-boy* de 16 anos e um galerista, que teve seu muro grafitado com os labirintos de Carlos Delfino: ambos elogiaram a presença dos grafites na cidade. O artista John Howard, também ouvido pela reportagem, disse que andava no bolso com um recorte de jornal, com uma notícia de junho de 1986, na qual o prefeito Jânio Quadros dizia gostar dos grafites em postes, obras de Howard, que funcionava como um salvo conduto que apresenta que o artista apresentava quando encontrava os funcionários da prefeitura durante suas ações.

A gestão do prefeito Jânio Quadros (1986 – 1989) na Prefeitura de São Paulo contribuiu para dar mais visibilidade às intervenções urbanas na capital, principalmente pela campanha travada pelo então gestor contra as pichações tipográficas que começavam a surgir na cidade. Como um dos mais importantes porta-vozes do município, a fala do prefeito, e de seus secretários, era amplificada pela imprensa, como já visto dentro do precesso de produção de notícias. As declarações e ações oficiais eram publicadas diariamente pela imprensa.

A campanha da administração Jânio Quadros contra os pichadores era personificada nos personagens Juneca, Bilão e Pessoinha, cujos respectivos apelidos eram grafavados intensamente em todas as regiões da cidade. Em 1987, o trio era o novo mistério que surgia nas ruas e que precisava ser desvendado, interpretado e significado pela impresa.

Figura 25 - Capa do Diário Oficial do Município com ameaça do então prefeito Jânio Quadro aos pichadores Juneca e Bilão, em 4 out. 1988.


GOVERNO JÂNIO QUADROS

AUTORIDADE TRABALHO AUSTERIDADE

Campeões dos atentados aos próprios públicos e municipais

JUNECA E BILÃO VÃO "PICHAR A CADEIA"

SUNGA E "FIO-DENTAL" PROIBIDOS EM PARQUES

FLOREIRAS CONTRA A AÇÃO DE PICHADORES

Fonte: Acervo digital do jornal OESP.

No texto "'Graffiti' tentam recuperar criatividade nas pichações"[263], publicado pela FSP, o jornalista Bruno de André, questiona quem seria o casal Juneca e Pessoinha, "que se faz presente nos muros da cidade inteira". O jornalista era um profissional próximo da linguagem do grafite, ele foi o autor do vídeo "Antes do galo cantar", já citado nessa dissertação, com os desenhos de Zaidler e Matuck, produzido em 1983.

Para essa mesma reportagem, o jornalista entrevistou o então secretário-geral das Subprefeituras, Welson Barbosa, que afirmou que a prefeitura paulistana estudava ceder espaços para o grafites feitos por artistas plásticos, desde que pedissem autorização oficial para grafitar. "Sem isso [a autorização] me parece desrespeito à cidade. Pichar é crime e o pichador se for apanhado em flagrante será preso e multado"[264], afirmava o secratário, segundo o jornal. Barbosa disse, ainda, que "os graffiti são mensagens visuais boas para a cidade que estão sendo conservadas pela população".

Principalmente a partir de 1987, a guerra da gestão Jânio contra a pichação contribuiu para marginalizar as inscrições tipográficas, enquanto a prefeitura liberava aos grafites artísticos áreas determinadas da cidade, onde podiam ser produzidos com a complacência da administração pública. Nesse contexto, segundo publicações da imprensa, fora firmado um certo "acordo de cavalheiros" entre a administração pública e os grafiteiros, que se comprometiam a ocupar apenas algumas áreas centrais da cidade, como os túneis sob a avenida Paulista, com suas obras artísticas, que ficariam a salvo dos apagamentos por funcionários da prefeitura, que viravam notícia. Eventuais desrespeitos a esse acordo tácito por parte da administração eram noticiados pela imprensa, que, no entanto, reforçava a diferenciação entre o grafite e a pichação selvagem.

Em dezembro de 1987, o editorial "Espaço para o grafite" [265], publicado pela FSP, reconhecia essa intervenção como uma "forma de manifestação cultural (não artística) típica da contemporaneidade", e afirmava que o poder público podia assumir o papel de disciplinar "adequadamente" a sua ocorrência. O texto condenava, como uma "atitude antipática e provinciana", o rompimento do acordo de cavalheiros que existia entre a Prefeitura e os artistas por um funcionário da prefeitura, que havia sido flagrado pela reportagem da Folha dias antes, no Largo da Batata, zona oeste da capital, um dos lugares liberados aos grafites pela administração municipal.

---

[263] ANDRÉ, B. de.'Graffiti' tentam recuperar criatividade nas pichações. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 04 jan. 1987, p.18
[264] Cf. nota anterior.
[265] Espaço para o grafite. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 14 dez. 1987. Opinião, p.2.

Paralelamente à guerra travada pelo prefeito, o grafite artístico ganhava espaço positivo, na mídia, que seguia marginalizando as intervenções tipográficas. A "Veja SP", suplemento da revista Veja que circulava no Estado encartado à revista principal, dedicou oito páginas de sua edição de 28 de outubro de 1987, ao trabalho dos grafiteiros paulistanos. A capa trazia uma foto, produzida especialmente para a publicação, em que os principais artistas ocupavam irreverentemente um monumento no final da av. Paulista. A reportagem, com o título "A arte nos muros"[266], apresentava o grafite como "o maior fenômeno das artes plásticas em São Paulo" e fazia um alerta: "melhor não confundir grafite com pichação". Segundo o texto, a pichação é "tudo aquilo que emporcalha a cidade", colocando nessa classificação as propagandas políticas, as declarações de amor e as piadas de mau gosto feitas sobre a parede alheia. Para a revista, no entanto, a definição do que era grafite era um tema "mais complexo". Para responder a essa questão, o jornalista busca a opinião de artistas consagrados, como a pintora Tomie Ohtake, que afirmou à reportagem serem os grafiteiros "artistas interessantíssimos", quando conseguiam deixar o espaço público atraente. O texto explorou as linguagens e temáticas produzidas pelos artistas nas ruas, com elogios aos trabalhos, como aos estênceis de Ozéas Duarte, que reproduzia com spray quadros consagrados, acrescentando cor e moldura pintados com um "resultado belíssimo".

A rua, de acordo com a revista, aparecia aos artistas como uma alternativa à falta de oportunidade para expor em galerias, mas acrescentou a declarações do artista Maurício Villaça, o qual afirmava que a opção pela rua constituia uma crítica à arte tradicional. Em síntese, a reportagem[267] construía a imagem do grafite como uma linguagem que renovava a arte visual naquele momento, com irreverência e contestação, mas que ocupava um espaço próprio, fora do mercado da arte, pela sua condição de gratuidade e pela dificuldade de comercialização. O texto reconhecia que as galerias estavam interessadas em artistas já consagrados e que produziam em suportes mais vendáveis.

Contradizendo a ideia da Veja SP, o ano de 1987 chegava ao fim com duas exposições de grafiteiros em galerias de arte paulistas: do Tupinãodá, cuja formação na época era Prades, Carratu e Delfino, na galeria Subdistrito; e do próprio Maurício Villaça, na galeria Kitaro Zen.

A revista Veja coroou o ano de conquistas positivas para os grafiteiros, apesar da morte de Vallauri ocorrida em março, com a reportagem "As cores da rua"[268], que exaltava o

---

[266] A arte dos muros. **Veja SP**. São Paulo, 28 out. 87. p. 12 a 20.
[267] Cf. nota anterior.
[268] BARREIRA, W.. As cores da rua. **Veja**. São Paulo. 23 dez. 1987. p. 96 e 97.

grafite como sendo “o expoente da explosão das artes plásticas paulista em 1987”. O texto chamava a atenção para o apecto “vivo e atraente” dos grafites, numa comparação ao que era exibido no sistema de arte tradicional. “Percorrer de carro para ver as novidades nos muros e viadutos se transformou em um programa mais gratificante que uma visita à mesmice das galerias”, afirmava o jornalista no texto. Diante dessa afirmação publicada, não é difícil recordar e dar um tom premonitório à ação “X – Galeria”, do grupo 3NÓS3, que, em julho de 1979, havia sentenciado: “O que está dentro fica/ O que está fora se expande” ao interditar simbolicamente as galerias de arte de São Paulo.

Figura 26 - Reprodução da Revista Veja, em 23 dez. 1987, p. 96 e 97.

Arte

As cores das ruas

Duas exposições levam às galerias os trabalhos dos grafiteiros que pintam muros em São Paulo

Duas exposições, inauguradas simultaneamente na terça-feira da semana passada em São Paulo, entronizam no circuito das galerias os principais expoentes da grande explosão das artes plásticas paulistas no ano de 1987 — o grafite. Sem qualquer coordenação ou escola, São Paulo foi invadida no decorrer deste ano por grupos cada vez maiores de grafiteiros, com uma arte tão viva e atraente que percorrer a cidade de carro para ver as novidades nos muros e viadutos transformou-se em programa mais gratificante do que uma visita à mesmice das galerias. As duas exposições são marcantes justamente porque representam a contramão do movimento. Em ambas, notam-se as experiências e a vivência das ruas refletidas nas obras expostas. Em ambas, os artistas se utilizam de recortes de madeira compensada como suporte para os trabalhos. As semelhanças acabam aí.

O grupo Tupinãodá, formado por José Carratú, de 32 anos, Jaime Prades, de 29, e Carlos Delfino, de 22, exibe suas obras no Subdistrito Comercial de Arte, com preços que variam de 15 000 a 75 000 cruzados. Os três artistas evocam as ruas da cidade principalmente nas texturas das obras: são rugosidades obtidas a partir da aplicação de cimento, areia ou papier-mâché que remetem à aspereza das paredes e viadutos de São Paulo. O trabalho de pintura e desenho que cobre essa base, porém, apesar de reproduzir os mesmos símbolos grafitados em paredes de concreto, é rigoroso e não encontra paralelo nas técnicas aplicadas nas ruas.

O artista plástico Maurício Villaça, de 35 anos, uma espécie de herdeiro dos grafites do italiano Alex Vallauri, pioneiro do gênero no Brasil, morto em março, vítima da Aids, segue um outro caminho. Sua exposição, na galeria Kitaro Zen, batizada de *Sushi para Todos no Feliz Natal*, simplesmente se apropria de seus próprios grafites de rua, reproduzindo-os aplicados sobre madeira recortada. O comprador que se disposer a pagar entre 5 000 e 40 000 cruzados pelas obras de Villaça corre o risco de acordar no dia seguinte com o mesmo trabalho que adquiriu grafitado no muro de sua casa — de graça.

VITRINE — O percurso que leva da rua à galeria costuma ser sinuoso e o artista enfrenta o perigo de querer transpor para o salão — e outro tipo de contemplação pelo visitante — uma arte cujas dimensões, traços, cores e temas são pensados para uma visão rápida de dentro de um carro em movimento. Um mero rabiscador de paredes não vingaria numa galeria. O grafite perde, além de seu caráter de obra efêmera, outra de suas peculiaridades: deixa de ser um trabalho gratuito, no sentido literal da palavra, para ser posto à venda. Carratú, Prades e Delfino possuem um extenso currículo de exposições em museus, salões e centros institucionais de arte. Eles estiveram presentes, este ano, na *Trama do Gosto*, uma exposição de artistas brasileiros no pavilhão da Bienal do Ibirapuera, e criaram instalações na Pinacoteca do Estado. São passadas lentas para artistas que buscam o reconhecimento e o espaço no mercado de artes plásticas. O Tupinãodá existe como grupo desde 1982; mas tornou-se um nome conhecido só depois que seus membros ganharam as ruas! "Resolvemos criar imensos murais na cidade sem qualquer preocupação em nos tornarmos famosos. Foi apenas uma questão de espaço para mostrarmos nossas criações", afirma Jaime Prades. "Não somos artistas produzidos pela elite, com trânsito fácil nas galerias." Na verdade, os grafites gigantescos dos componentes do Tupinãodá funcionaram como uma grande vitrine — e atraíram os olhares dos donos de galerias.

As ruas, num primeiro instante, foram o cenário para os artistas. Num segundo momento, elas representaram o papel de veículo de divulgação.

ZEPELINS E LABIRINTOS — Engana-se quem acredita que as mostras do Subdistrito e da Kitaro Zen abrigam oportunistas que surgiram no mundo das artes guindados pela explosão do grafite. Antes de materializarem seus símbolos em espaços públicos, todos eles cumpriram uma trajetória como artistas de estúdio, com incursões em suportes mais convencionais, como pinturas em telas e esculturas. O espanhol Jaime Prades, que chegou ao Brasil na infância, pinta e desenha há 18 anos. É dele, na atual exposição, uma incrível seqüência de recortes que representam máquinas retorcidas que lentamente se transformam em pura sucata. A passagem da peça utilitária ao dejeto industrial é uma das heranças conseguidas na rua. Prades utiliza tintas e resinas acrílicas em seus trabalhos, materiais muito diversos da tinta látex que aplicava nos grafites. O resultado é um produto de extremo rigor estético, com um carregado sotaque de provocação e transgressão. "Vejo a arte como um estilingue, atirando no bom gosto", conta Prades. "Mesmo assim, sei que preciso do mercado e não tenho qualquer sentimento de culpa por estar expondo numa galeria."

A maior dificuldade do paulistano José Carratú ao transportar seus desenhos da rua para a galeria foi um problema conceitual. Carratú usa o giz como matéria-prima em suas incursões pela cidade, uma maneira de evidenciar o caráter efêmero da vida da metrópole e da própria arte de rua, nas últimas semanas sob ataque diário do prefeito Jânio Quadros, que mobiliza funcionários munidos de broxa e cal para cobrir de branco o que os grafiteiros pintam nos muros. A proposta de Carratú é brilhante quando aplicada à rua. Ocorre que dificilmente um comprador levaria para casa uma obra fugaz como um risco num quadro-negro. A solução encontrada pelo artista foi criar uma mistura de água e cola orgânica. O giz transformou-se de barra seca em massa, e os traços de Carratú estão a meio caminho entre o desenho e a pintura — e devidamente fixados. Os temas dos desenhos de Carratú misturam uma salada de símbolos e signos que ora revelam para o moderno, como o enorme ventilador presente em um de seus painéis, ora recuperam seculares escudos de tribos africanas. Sua marca registrada, porém, são estruturas de globos e zepelins — um símbolo que percorre o trabalho de vários artistas contemporâneos. Além do giz, Carratú desenhou com uma pá de pedreiro, talhando a base de algumas de suas obras recobertas por areia e resina. "Usar o giz na rua é um ato dramático, pela sua fragilidade em relação ao suporte", diz Carratú.

"A rua é o estado bruto enquanto a galeria é o local do refinamento."

Essa relação entre estado bruto e refinamento está presente nas obras de Carlos Delfino, o terceiro e mais jovem integrante do Tupinãodá. Delfino tornou-se conhecido em São Paulo pelos gigantescos labirintos coloridos que cobriam os viadutos da cidade. No trajeto entre os viadutos e a galeria, Delfino reduziu o tamanho, mas manteve-se firme em seu tema predileto: labirintos impenetráveis, com fortes inspirações das culturas inca e asteca. Sua fonte maior, no entanto, é a escrita cúfica, criada na cidade iraquiana de Kúfa, fundada no século VII. A escrita cúfica é formada por caracteres angulosos e rígidos e foi empregada na grafia do Corão. "Crio labirintos, peças sincrônicas que discutem o próprio espaço físico da cidade, com suas direções, saídas e incertezas", afirma Delfino.

JEANS E LENÇÓIS — A exposição de Maurício Villaça enquadra-se na tradição dos "grafiteiros autênticos". Seu trabalho é o mesmo, na galeria e nos muros: aplicações de tinta spray sobre papel-cartão recortado. Alex Vallauri participou da Bienal de 1985 utilizando os mesmos recursos. Dois anos antes, Waldemar Zaidler Júnior e Carlos Matuck abriram caminho nas galerias da cidade com uma técnica idêntica. "Não vejo problemas em ter um mesmo grafite na rua e com um colecionador", diz Villaça, que prepara murais encomendados a um custo que varia entre 3 000 e 7 000 cruzados o metro quadrado. Villaça é um caso raro de artista que surgiu há quinze anos, com uma exposição individual no Museu de Arte de São Paulo, trabalhando com suportes tradicionais, até realizar-se profissionalmente como grafiteiro. "O grafite é das raras formas de arte que permitem a participação do público", conta ele. Para aqueles que classificam o grafite como um gesto gratuito, Villaça utiliza um forte argumento: os mesmos motivos que grafita de graça nas ruas foram comprados pela Alpargatas e pela Artex, interessadas em ilustrar uma nova coleção de jeans e lençóis. Preço: 10 000 dólares, cerca de 675 000 cruzados.

WAGNER BARREIRA

Prades, Carratú e Delfino...

...do Tupinãodá: grafites na fachada

Delfino: releitura

Painel de Carratú: giz fixado

Sem título, de Prades: rigor

Villaça: mesma linguagem na galeria

96 VEJA, 23 DE DEZEMBRO, 1987

VEJA, 23 DE DEZEMBRO, 1987 97

Fonte: Acervo digital da revista Veja.

Como nas reportagens do início da década, o texto acima da Veja ressalta novamente que os trabalhos levados às galerias, apesar de manterem a estética e a linguagem das ruas, eram executados com mais precisão e técnica mais apurada no ambiente institucional e comercial da galeria. O autor da reportagem descreve a temática e as técnicas desenvolvidas separadamente por cada um dos artistas na Subdistrito: os labirintos de Delfino, as máquinas retorcidas de Prades e os zepelins, globos e figuras estilizadas de Carratu.

O texto destaca também a formação artísticas do trio, afirmando que os artistas já haviam transitado por outros suportes mais tradicionais, e busca diferenciá-los dos demais

pichadores – "um mero rabiscador de paredes não vingaria numa galeria"[269], afirma o autor. As adequações técnicas adotadas no deslocamento da rua para o trabalho na galaria não são entendidas, nem pelo jornalista, nem pelos artistas, no texto, como um aspecto negativo, mas como uma condição necessária à comercialização. A citação "A rua é o estado bruto enquanto a galeria é o local do refinamento" foi transcrita no texto sem, no entanto, atribuição de autor, como se fosse uma opinião consensual, absorvida naturalmente.

O autor do texto[270] descreve novamente a opção dos artistas por executar os trabalhos na rua como uma possibilidade de exposição dos trabalhos, estratégia que teria aberto caminho para a entrada deles no sistema tradicional das artes. Essa versão que foi confirmada em parte pelos artistas em seus depoimentos.

Para Jaime Prades, a galeria Subdistrito fez o convite para expôr a partir do conhecimento que teve de seu trabalho na rua, mas estava interessada em atrair o olhar da mídia, que naquele momento estava sobre os grafiteiros. "Gostaram do meu trabalho e queriam a mídia. Por isso que me chamaram"[271], disse Prades. "Propus o grupo e foi a exposição Tupinãodá. Saiu uma matéria na Veja, juntamente com o Maurício Villaça", acrescentou.

Segundo Delfino, que também participou da exposição na Subdistrito, a galeria abriu o espaço para o Tupinãodá porque o grupo tinha boa visibilidade na imprensa. "Eles [da Subdistrito] chamaram a gente porque a publicidade que a gente conseguia atrair era muito forte. A gente era bom em conseguir aparecer mesmo",[272] disse Delfino.

Apesar de o Tupinãodá conseguir atrair a atenção da mídia, para Delfino, os grafiteiros sempre ocuparam na imprensa "um nicho" dentro das artes visuais, que sempre questionava se o grafite poderia ou não ser considerado como expresssão artística. "Na época que a gente [o Tupinãdá] foi para a rua, a imprensa, de modo geral, sempre ajudou a gente. Mas até hoje as mesmas perguntas são feitas pela mídia em relação aos grafites: é arte, não é arte; é válido, não é válido; pode, não pode? É tudo igual, não mudou nada"[273], disse Delfino.

No entendimento do artista, a exposição na Subdistrito, da forma como foi realizada, contribuiu para a desarticulação do Tupinãodá como um grupo. Diferentemente do que costumavam fazer na rua, quando elaboravam os trabalhos conjuntamente, na galeria cada um dos artistas desenvolveu um trabalho individual, que não formavam um mural único. Os

---

[269] BARREIRA, W.. As cores da rua. **Veja**. São Paulo. 23 dez. 1987, p. 96 e 97.
[270] Cf. nota anterior.
[271]PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017.
[272] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, em 30 mai. 2017.
[273] Cf. nota anterior.

trabalhos foram feitos sobre placas de madeira recortadas, facilmentes transportáveis e comercializáveis. “Cada um levou o seu trabalho. Foi uma produção individual. Acho que poderia ter sido muito mais legal se tivéssemos pintado o trabalho juntos”, avaliou Delfino em entrevista. “A própria galeria queria focar individualmente nos artistas. Não queria o grupo porque acho que é mais difícil vender o grupo do que vender um artista individualmente. Acho que isso ajudou a desmantelar o Tupinãodá” [274], conclui o artista.

Na visão de Carratu, a Subdistrito tratou a obra dos Tupinãodá como “uma arte menor”. “A gente trabalhava na Subdistrito, mas era tratado como uma arte menor. Ninguém engolia a nossa obra, ninguém aceitava a nosso trabalho porque achavam raso[275]”, disse. “Para a imprensa, a gente virou uma espécie de garotinhos, tipo uma banda de rock. Tinha os Titãs, no rock, e tinha o Tupinãodá no grafite”[276], afirma Carratu sobre aquele momento.

Segundo ele, as notícias na imprensa também ajudavam quando eventualmente eram abordados pela política. “A gente só levava um recorte de jornal. A [matéria] mais idiota, a que dizia que a gente estava decorando a cidade, dava um *caô* nos caras”, disse Carratu.

Outros artistas entrevistados também viram a imprensa como “parceira”, principalmente quando a sessão de pintura terminava na delegacia.

Segundo Rui Amaral, a cobertura por jornalistas de eventuais prisões era um “jeito de sair da cana” [277]. “Era uma maravilha. Se ia era preso, a primeira coisa que fazia era ligar para o meu irmão advogado e para jornalista. Tinha vezes que o jornalista não ia. Mas quando ia, você saía na hora”[278], disse. “A imprensa sempre ajudou. Acho que uma das coisas que potencializou o grafite nessa época foi a imprensa. Porque a imprensa publicava: saia notinha sobre a detenção. A gente acabou ficando conhecido”[279], disse Rui Amaral.

Segundo ele, o apoio que os jornalistas davam ao questionar os policiais no momento da prisão de artistas, no entanto, não se refletia necessariamente na obtenção de um maior destaque ao grafite como expressão de arte. segundo ele, a imprensa, a PSF, em especial, publicava as notícias sobre grafite na editoria reservada ao cotidiano da cidade e não no caderno que cobria a área de cultura e artes.

---

[274] DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, em 30 mai. 2017.
[275] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[276] Cf. nota anterior.
[277] AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017.
[278] Cf. nota anterior.
[279] Cf. nota anterior.

4.7 – O grafite assimilado

A maior presença do Tupinãodá e dos grafites na imprensa paulistana se deu em um momento já próximo do fim da década de 1980, que coincidiu com a saída de cena dessa geração de artistas como produtores de grafite. Para Jaime Prades, justamente essa grande exposição do grupo na mídia contribuiu para esvaziar o Tupinãodá.

> Teve uma matéria, acho que de 1987, que chama a gente de grafiteiro. Ai, na minha opinião, a gente começa a morrer porque a imprensa nos coloca numa pasta. Até aquele momento a gente era uma provocação. Quando a imprensa viu que podia nos encaixar como grafiteiros, a nossa força começou a miar. A gente começou a aparecer na TV, em tudo quanto é jornal[280].

Segundo Carratu, a imprensa entendeu parcialmente os grafites como um movimento artístico. Houve inicialmente, segundo ele, um estranhamento em relação aos trabalhos, mas depois "passamos a habitar as páginas de cultura"[281]. "Tinha a transvanguarda, o [Anselm] Kiefer [...], a imprensa só falava disso. Mas a gente rompeu tanto... A gente era tão maluco, que os caras [da imprensa] acabaram pegando um carinho pela gente"[282], disse Carratu. Também para o artista, o excesso de exposição na mídia contribuiu para o esvaziamento do Tupinãodá.

> Quem acabou com a gente foi a imprensa, porque a gente não aguentava mais olhar para a cara um do outro de tanto que a gente se via no jornal. A gente fazia alguma coisa e os caras estavam tirando foto. E de vez em quando a gente estava bêbado… louco. A gente não era flor que se cheire…[283], disse Carratu.

Considerando a exposição que os grafites passaram a ter na imprensa, a reflexão a se fazer é: até que ponto que as reiteradas publicações de reportagens sobre as intervenções artísticas podem ter contribuído para que fossem entendidas como um acontecimento normal e passageiro no dia a dia da cidade? Ou seja, o quanto a exposição na imprensa e sua absorção pelo sistema de arte pode ter contribuído para esvaziar o grafite artístico como atividade rebelde, eliminando o elemento marginal dessa manifestação, empurrando para a normalidade à medida que sua presença na imprensa se tornou frequente e aceita pelo poder público e pelo mercado de arte?

---

[280]PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017, em 09 mai. 2017.
[281] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[282] Cf. nota anterior.
[283] Cf. nota anterior.

A própria mídia que inicialmente destacava o fato de o grafite ser uma arte rebelde, originalmente "cigana", "transada na noite", feita às escondidas da polícia, começou a chamar a atenção para essa absorção.

Em dezembro de 1987, o editorial do jornal FSP[284], afirmava que o grafite já havia sido assimilado pela publicidade, pela produção universitária e pelos museus, perdendo seu "caráter rebelde", se afirmando pela forma e não mais pelo conteúdo. O jornal afirmava que o grafite era uma expressão da juventude e que não havia motivo para ser reprimido desde que, ocupasse as áreas delimitadas da cidade. A necessidade de exercer um controle sobre a expressão artística, que aparecia ainda nas primeiras reportagens da década sobre o grafite, continuava presente na mídia.

Em reportagem publicada três meses depois, em março de 1988, motivada pelo primeiro aniversário de morte de Alex Vallauri, a FSP afirmou que o grafite havia "se burocratizado"[285]. O texto afirmava que o grafite artístico "parecia sofrer do mesmo mal que costuma acometer os revolucionários depois que tomam o poder. Encerrou-se a fase romântica da resistência e da guerrilha pela conquista do 'espaço urbano'".

O argumento usado pelo jornalista para embasar a afirmação era o fato de que o grafite passara a ocupar outros suportes, com fins comerciais, além da presença em galerias de arte. O jornalista, que não está identificado na reportagem, entrevistou o artista Maurício Villaça, que afirma que mantem a prática de pintar na rua de forma não autorizada, apesar do preço do spray e "da voz de prisão dos guardas metropolitanos, orientados a prender os grafiteiros como violadores do patrimônio público", diz Villaça. A reportagem afirmou, no entanto, que cada vez mais a ação na rua se presta a divulgar a presença dos artistas nas galerias de arte.

No levantamento dos textos publicados pela imprensa nos últimos dois anos da década de 1980 é possível perceber uma concentração de notícias que relatam ações comerciais realizadas pelos grafiteiros. A linguagem do grafite é usada pela publicidade, que explora a irreverência e a jovialidade dos artistas.

Essas iniciativas comerciais, ganharam visibilidade na imprensa, da mesma forma que tiveram quando os grafites chegaram às instituições de arte. Novamente, os textos ressaltam o estranhamento provocado pela absorção de uma expressão marginal, não mais pela instituição de arte, mas pelo mercado publicitário.

---

[284] Espaço para o grafite. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1987, Opinião, p.2.
[285] Grafite troca a guerrilha das ruas pelas paredes das galerias de arte. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 mar. 1988 p.16.

Em outubro de 1988, o OESP noticiava que "A arte marginal invade vitrines dos magazines"[286], sobre a contratação do Tupinãodá para decorar as vitrines das lojas Dillard's. O texto destacava, já na abertura, que o grupo que costumava grafitar "na calada da noite" estava agora expondo sua arte nas vitrines de uma grande rede de lojas. O texto ressaltava a "forte dose de irreverência e marginalidade" que eram levadas às vitrines.

Jaime Prades afirmou à reportagem que o grupo não tinha se vendido à publicidade: "Foram os empresários que nos compraram", brincava. Segundo o texto, o artista disse que os *shopping centers* eram as novas praças, onde antigamente os artistas expunham suas obras.

O próprio sistema das artes percebeu a apropriação do grafite pela publicidade e pelo mercado. Em dezembro de 1988, o SESC (Serviço Social do Comércio), na avenida Paulista, promoveu a exposição denominada "Lojas Bacana", que, segundo texto publicado no OESP[287], fazia uma sátira bem-humorada aos bazares de Natal de galerias tradicionais de arte. Participaram da mostra os grupos Tupinãodá, Souza e Xanadú, todos que faziam intervenções urbanas. O texto do jornal contava que "na exposição, como nas lojas, há um fundo musical 'de música de elevador', com chamadas de 'liquidações-relâmpago'"[288] e que a exposição "depõe a aura de superioridade da arte através do humor", ressaltando que os artistas eram jovens de 30 anos, contrários ao hermetismo, com obras explícitas, sem "sugestões ocultas".

Uma das últimas reportagens selecionadas no levantamento, de dezembro de 1989[289], abordava o projeto "*Metropolitan Art Museum*", idealizado por Carratu e Delfino, que consistia na intervenção de 40 artistas sobre os baús de 120 caminhões da Transportadora Metropolitan Transportes, que pertencia à família de Carratu.

Segundo o texto, as obras seriam produzidas em painéis que seriam afixados nos veículos, circulando pelo país durante dois anos. Cada artistas recebeu US$ 400 cada pela intervenção. Em entrevista ao jornal OESP, o presidente da empresa, Wladimir de Mello, conta ter ficado "chocado" quando os grafites surgiram em São Paulo, mas que agora ele já havia "assimilado" essas intervenções.

O Tupinãodá seguiu até 1991, quando acabou. Embora seus integrantes tenham permanecido ligados às artes plásticas, passaram a explorar outras linguagens.

---

[286] A arte marginal invade vitrines dos magazines. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 27 out. 1988. p.44.
[287] PRADO. L. A..O magazine da arte na Galeria Sesc. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 08 dez. 1988. Caderno 2, p.3.
[288] Cf. nota anterior.
[289] GARCIA, L. L.. As curvas e as retas de uma galleria sobre rodas. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 03 dez. 1989. Caderno 2, p.3.

> O Jaime saiu do nosso ateliê e foi para o do Niculichev, do Cozzolino e do Antônio Sérgio. O Carlos ficou. Depois o Ciro entrou. A gente fez umas coisas, fizemos umas exposições, uns trabalhos. Ah! fizemos coisas... Foi divertido, mas foi se perdendo, a gente deixou de fazer as coisas. E teve uma hora que fiquei de saco cheio[290], disse Carratu.

E, como disse Rui Amaral, "todo mundo foi fazer outras coisas nos anos 1990" [291].

[290] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.
[291] AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017.

5 - Considerações finais

Os grafites artísticos dos anos 1980 não foram invisíveis para a imprensa. Esta expressão artística também não ficou confinada apenas às páginas policiais, como era possível esperar, dado seu caráter de contravenção. O grafite figurativo foi tratado como arte pela mídia e os seus artistas tiveram inserção na imprensa, onde chegaram a ser convidados a intervir na capa de publicações, alterando os logotipos dos cadernos ou interferindo na tipografia tradicional.

A análise de cerca de 200 textos publicados pela imprensa na década de 1980, permitiu desenvolver, nesta pesquisa, uma visão mais sistêmica dessa cobertura da mídia. Salienta-se que os textos estudados tinham a intervenção urbana como tema, com maior ou menor peso.

Inicialmente, havia o predomínio de registros das ocorrências de frases reivindicatórias ou de protestos nos muros, com conteúdo político ou mesmo com uma intenção poética. Essas ocorrências eram noticiadas principalmente quando geravam conflito: quando os autores eram presos ou quando o jornalista se apropriava de seu conteúdo escrito tomando-o como "uma anônima voz das ruas". Diversos textos foram ilustrados com fotos de frases pichadas que tinham o objetivo de reforçar as informações trazidas nas reportagens. Já os grafites que faziam uso apenas de imagens foram ganhando espaço na mídia como expressão artística ao longo da década, de forma a construir uma trajetória.

Uma das conclusões desta pesquisa é que a mídia só passou a interpretar e registrar o grafite como expressão artística após esse entendimento ser validado por instituições de arte. O grafite artístico só ganhou espaço nas editorias de cultura e de artes só após ter sido absorvido por museus e galerias, ou seja, pelo sistema das artes.

Exposições e mostras de grafites nas instituições pautavam a imprensa, que estava sempre atrás de informação inédita, confiável e rápida. As exposições dessa linguagem "marginal" em instituições de arte tinham um componente de ineditismo e estranheza, que certamente chamava a atenção da imprensa e de seus potenciais leitores. Justamente por isso, a contradição que representava o grafite levado para dentro de um museu era constantemente destacada nos textos publicados pelos jornalistas. Nesses casos, é possível identificar também nas reportagens uma tendência a ressaltar que as obras feitas na ou para as instituições eram mais bem acabadas do que as feitas na rua, com os artistas "fugindo da polícia". Os grafites

nos museus, segundo a análise do conjunto dos textos selecionados, eram tratados como uma espécie de versão melhorada das obras feitas na rua, oferecidas gratuitamente.

A interpretação do grafite como arte aconteceu, portanto, não pela sensibilidade dos jornalistas, que teriam percebido esse movimento nas ruas e buscado decifrá-lo, mas por sua institucionalização pelo sistema da arte, que identificou, reconheceu e divulgou essa ação como uma atividade artística. Ou seja, foi preciso que instituições com autoridade na área colocassem o rótulo de arte sobre esses trabalhos que estavam à vista dos moradores da cidade. O artista plástico Carlos Matuck reconheceu, como já visto nesta dissertação, que os grafites artísticos chegaram à instituição antes de chegar à imprensa.

A partir das entrevistas feitas no decorrer da pesquisa com artistas que participaram deste movimento foi possível perceber que, no entendimento da maioria deles, a grande imprensa ajudou a divulgar os grafites, o que deu visibilidade às obras, valorizou a atividade e abriu novas oportunidades de exposições e de público. Isso alimentou esse círculo dentro de uma lógica mercadológica.

Mas os artistas têm também o entendimento de que os jornalistas não fizeram uma reflexão mais profunda sobre os grafites enquanto movimento artístico. Os artistas eram vistos pela imprensa, como disse José Carratu, como "uma espécie de garotinhos, tipo uma banda de rock" [292]. Ou seja, foram consumidos enquanto eram novidade no cenário das artes.

Também é possível identificar na análise do conjunto de textos publicados que as ações comerciais envolvendo a linguagem dos grafites se tornaram mais presente na imprensa próximo ao final da década de 1980, quando já havia sido absorvida pela publicidade e pela sociedade, o que coincide com o relato dos artistas sobre essa aproximação.

As entrevistas com os artistas também permitiram constatar que os protagonistas desse movimento eram, em sua maioria, jovens de classe média, que haviam frequentado boas escolas particulares, eram estudantes universitários e tinham conhecimento de técnicas artísticas. Nem todos os entrevistados ou todos artistas que integraram esse movimento reuniam todas essas características, mas se enquadravam em pelo menos algumas delas. Também a partir das entrevistas é possível afirmar que eles tinham uma intenção de fazer arte na rua, tendo a cidade como suporte, e sua motivação vinha tanto da adrenalina da ação, quanto da oportunidade de mostrar publicamente um trabalho de arte que não se enquadrava nas linguagens das galerias e museus, ou pela vontade de ocupar o espaço público numa ação

[292] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.

política. Novamente, nem todos os artistas se encaixam totalmente nessa descrição, mas apontaram alguns desses impulsos como motivadores de suas ações.

Com o estudo do contexto histórico e político no qual os grafites nos anos 1980 estavam inseridos, percebe-se que a ação desses jovens artistas na rua estava em linha com um movimento de ocupação artística do espaço da cidade, iniciado na década de 1970, numa reconquista desse local com a distenção política.

Outra constatação verificada na pesquisa foi a cisão que houve entre os termos grafite e pichação, ocorrida ao longo do período em estudo. Se nos primeiros anos da década, os termos eram usados como sinônimos, nos anos finais já designavam conceitos totalmente diferentes e até antagônicos em relação às intervenções urbanas. A imprensa pode não ter sido a gênese dessa divisão, mas absorveu e reproduziu fielmente a divisão conceitual criada possivelmente dentro do circuito das artes e ou de administrações públicas.

Com essa diferenciação no significado dos termos, que se aprofundou principalmente a partir da metade da década, o grafite passou a designar as intervenções urbanas feitas com intenção artística, que usavam o desenho e a cor, eram executadas por jovens artistas e que ganhava espaço como uma novidade no curcuito artístico e como linguagem publicitária voltada para o público jovem.

Já a pichação seguiu o caminho da criminalização: indicava intervenções tipográficas, caracterizadas por uma assinatura feita rapidamente, com traços sintéticos, por jovens da periferia, sem formação artística e sem intenção estética. A pichação era tratada como sujeira e poluição e combatida como uma ação de vândalos por parte do poder público, conceitos que foram absorvidos e reproduzidos pela mídia.

À medida que a liberdade de expressão foi se consolidando na sociedade com o fim da ditadura militar e com o surgimento de novos atores na cena das intervenções urbanas, as frases pichadas anonimamente na cidade, que chegaram a ser usadas pela própria mídia como uma “voz das ruas”, foram ganhando uma interpretação mais marginal, sendo criminalizadas.

A diferenciação no significado dos termos começou a ocorrer à medida que a pichação “selvagem” passou a ficar mais visível na cidade, dificilmente podendo ser ignorada pela mídia, e tornou-se foco de políticas públicas. O combate a essa ação “não controlada” no espaço urbano tornou-se vitrine da gestão pública na administração do prefeito Jânio Quadros (1986 – 1988). Pela rotina do trabalho da imprensa, que costuma abrir espaço editoral às fontes oficiais e aos porta-vozes ligados ao poder constituído, o combate aos pichadores teve destaque na mídia.

Os jornalistas entrevistavam porta-vozes independentes, como artistas e gestores culturais, que reforçavam esse entendimento: grafite não é pichação. Esse é um exemplo em que imprensa, sob a justificativa da objetividade editorial, usa a estratégia de apresentar outras vozes, mas que corroboram com a posição do poder constituído.

A subdivisão conceitual das intervenções urbanas, iniciada na década de 1980, iria se aprofundar nas décadas seguintes, em que as diferenças ficaram cada vez mais marcadas, inclusive com a introdução de outros termos, com novas significações, como pixo, grapicho, street art e pintura mural, que foram adotados pelos próprios integrantes dos movimentos.

O fato de o grafite artístico ser diferente das intervenções tipográficas motiva naturalmente o uso de termos também diferentes para designá-los por parte da imprensa, que tem como uma de suas funções interpretar os acontecimentos cotidianos. A questão é que a imprensa absorveu a conotação negativa dada à denominada pichação, conforme o conceito adotado pelo poder público.

O mesmo aconteceu em relação à pichação eleitoral, que constituía-se de propaganda política de candidatos a cargos eletivos após anos de ditadura militar no país. As administrações municipais foram sistematicamente críticas às publicidades eleitorais, enfatizando os gastos com o apagamento e a limpeza das áreas públicas, dados que eram publicados e ampliados pela mídia. O fenômeno das pichações eleitoriais aconteceu em um momento em que novos atores entravam para o cenário político com o processo de redemocratização. Entravam na disputa política, por exemplo, representantes de movimentos sociais e de trabalhadores que haviam se organizado durante a ditadura e que tinham menos poder econômico, representando uma potencial ameaça aos políticos tradicionais. Essa análise, no entanto, não foi um dos objetos desta pesquisa.

As campanhas municipais contra as pichações selvagens ou eleitoriais empurraram as notícias sobre grafites artísticos para os cadernos que faziam a cobertura da cidade ou de assuntos políticos. Os grafites artísticos eram apresentados muitas vezes como contrapontos positivos às pichações políticas. As editorias de cultura continuaram cobrindo os grafites quando estavam eventualmente inseridos em ações que envolviam instituições de arte.

A análise do conjunto de textos publicados permite perceber, também, que a imprensa estimulava a construção de um pensamento concensual no qual as expressões no espaço urbano, fossem elas artísticas ou políticas, precisavam ser controladas, sendo destinadas a elas um espaço específico na cidade ou valorizando obras mais visuais, de forma a promover um "embelezamento da cidade". Quem seria contra esta iniciativa?

No período contido entre o início do projeto de pesquisa, que resultou nesta dissertação, até sua fase de conclusão, o país mudou. Houve a extreriorização de um pensamento conservador, seja na sociedade, seja na gestão do Estado, que possivelmente estava silenciado. Nessa onda conservadora, ocorreram ataques à expressões artísticas, com fechamento de exposições e ameaças a artistas. O Ministério da Cultura foi extinto, sendo incorporado à nova pasta da Cidadania, sendo fundido com os também extintos ministérios dos Esportes e do Desenvolvimento Social.

Em janeiro de 2017, São Paulo se viu novamente envolvida numa campanha pública contra a pichação. Logo após tomar posse como prefeito de São Paulo, João Dória (2017 – 2018), atual governador do Estado de São Paulo, lançou como primeiro grande ato de sua gestão o Programa São Paulo Cidade Linda, cuja proposta era embelezar a cidade e combater a pichação, numa ação muito semelhante à adotada na gestão do ex-prefeito Jânio Quadros, na década de 1980. Passados quase 30 anos, a história parecia se repetir, pois trazia novamente à discussão a diferença entre grafite e pichação, sendo que o primeiro era entendido como arte e o segundo, como vandalismo. A administração municipal propunha a criação de um museu a céu aberto para receber os grafites.

A ação mais visível do programa colocado em prática pelo prefeito, em 2017, foi o apagamento dos grafites ao longo da avenida 23 de Maio e nos muros de contenção conhecidos como Arcos do Jânio, ambos haviam sido pintados de forma autorizada pela gestão anterior.

Na sequência, em fevereiro de 2017, a Câmara Municipal paulistana aprovou um projeto de lei que previa medidas mais duras contra a pichação e a criação de um canal para que as pessoas denunciassem pichadores, ao mesmo tempo em que reconhecia a prática do grafite como manifestação artística e cultural. Era a legalização de um conceito surgido na década de 1980 que, desde então, foi se cristalizando.

Também no período de elaboração da dissertação houve a persepção de uma sensível perda do protagonismo da imprensa tradicional como propositora de assuntos para discussão pela sociedade, o que diluiu seu papel e poder. O crescimento das redes sociais possibilitou a comunicação direta entre porta-vozes e leitores, sem a intermediação da mídia. O novo presidente da República foi eleito e exaltou o fato de ter chegado ao poder sem precisar da imprensa, utilizando as redes sociais para se comunicar diretamente com seus eleitores.

Diante desse cenário, analisar a atuação da mídia impressa na década de 1980 parece ser uma reflexão anacrônica, diante da necessidade imediata de entendermos mais sobre os novos canais de comunicação diretos que se oferecem no presente, com sua produção de

conteúdo própria, capazes de eleger mandatários que apoiaram a ditadura militar e defendem sua memória.

No entanto, jogar uma luz sobre como foi a atuação da imprensa tradicional em relação à cobertura de uma expressão artística feita inicialmente à margem do sistema da arte talvez possa contribuir para se entendam os mecanismos de como as notícias são construídas pela mídia e como os veículos de imprensa contribuem para a interpretação dos acontecimentos.

A busca pela objetividade no texto jornalístico, conforme tratado no capítulo 3 desta dissertação, é uma prática efetivamente seguida nas redações, de acordo com a experiência desta autora como repórter. Tradicionalmente, a imprensa sempre teve a imparcialidade e a independência como ativos importantes, capazes de dar credibilidade ao conteúdo publicado, o que se reflete nas receitas publicitárias e no número de leitores. Tais valores são importantes, também, quando se consider que os veículos de imprensa são empresas que visam o lucro.

A busca pela objetividade, pela independência e pela imparcialidade abre, eventualmente, espaços nos textos para vozes dissonantes aos interesses de grupos dominantes, conforme prevê a teoria interacionista. Esta teoria reconhece que, com ações estratégicas e midiáticas, grupos sociais organizados à margem do sistema ou do poder constituído conseguem espaço na mídia. Inicialmente os grafites e demais intervenções urbanas se enquadraram neste cenário.

Mesmo com o entendimento de que a mídia, por sua própria rotina imposta pelas pressão no que diz respeito à produção da notícia como prazos e limitações de pessoal, acaba reproduzindo valores e interesses dos grupos que estão no poder, detaca-se que ela mantém uma conexão com a realidade, o que nem sempre acontece quando a comunicação é feita de forma direta, via redes sociais. Neste sentido, observa-se que o conhecimento do trabalho da imprensa talvez possa ajudar a enxergar possibilidades de comunicação diante dos tempos incertos que temos pela frente, no presente, em relação à liberdade de pensamento e de produção artística.

Em relação à história dos grafites nos anos 1980, é interessante perceber que o processo de reconquista da liberdade de expressão vivida nessa época teve diversas frentes de atuação. Entre eles, estava a reocupação da rua por jovens artistas como um ato político, em uma linguagem e uma temática leve e bem humorada, que ia justamente contra a regidez do regime militar. Esse contato com a história pode contribuir para que se possa revalorizar essa possibilidade de se estar na rua vista no presente.

Enfim, neste momento, a pesquisar sobre a atuação de um movimento artístico que ocupou um espaço transgressor e estabeleceu um conflito constante com a ordem e, muitas vezes, com a propriedade, valor máximo do capitalismo, pode contribuir para construir uma narrativa das ações artísticas que historicamente se colocaram como forma de resistência. Há espaço, no entanto, para novas pesquisas sobre as intervenções urbanas em São Paulo ou no País. Destaca-se que de forma alguma o assunto se esgotou.

O grafite artístico feito em São Paulo, por gerações que se sucederam aos precursores do grafite artístico dos anos 1880, tem, hoje, uma inserção internacional, principalmente a partir dos anos 2000, e vem conquistando um status e uma valorização de mercado que essa primeira geração de artistas não obteve. Foi possível notar que, de uma certa forma, esses artistas pioneiros se ressentem disto. "Perdemos o bonde"[293], disse José Carratu, em entrevista.

Além disso, mesmo marginalizada, as pichações continuaram presentes no espaço urbanos como uma ação intensamente praticada de forma não autorizada e mantida na ilegalidade. Novas gerações entraram e já saíram do cenário urbano e diversos estilos foram adotados. Como já foi pontuado, as diferenças entre as intervenções urbanas se aprofundaram nos últimos anos. As administrações públicas seguiram combatendo os grafites e pichações e o assunto voltou a ficar em evidência em 2017, ao ser o "inimigo" escolhido como vitrine pela gestão municipal, mas que logo foi esquecido, com a entrada de novas questões mais vitais.

Nesse episódio em 2017, chamou a atenção a reação que os pichadores de São Paulo tiveram, na forma de intervenções, no sentido de se afirmarem como uma expressão artística. Foi pintada, por exemplo, com grandes letras angulosas e frase: Pixo é arte, em local próximo à sede da prefeitura.

Ao longo destes anos, a pichação desenvolveu uma linguagem e uma estética específicas, que começam a serem percebidas pelas instituições de arte e de urbanismo e, possivelmente, pelos próprios autores. Nesse sentido, a atual cena das intervenções urbanas e sua inserção no mercado da arte, os novos protagonistas dessas ações e o embate com o poder instituído são espaços que estão abertos a novos estudos, podendo trazer novas camadas para o entendimento da produção contemporânea de arte.

[293] CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017.

Referências

Referências Específicas

Livros

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2ª ed. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2012.

CASTELMAN, Craig. **Getting Up** – Subway graffiti in New York. Cambridge: The MIT Press, 1982.

CHOMSKY, Noam e HERMAN, Edward. **A Manipulação do público**. São Paulo: Futura, 2003.

CHOMSKY, Noam. **Mídia** – propaganda política e manipulação. Trad. Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso** – Na transversal da cidade. São Paulo: T. A. Queiróz, 1981.

GRAEBER, David. **Um projeto de democracia**. Trad. Ana Beatriz Teixeira. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e poder no Brasil contemporâneo** (1974 – 1984). 4ª tiragem. Curitiba: Editora Juruá, 2006.

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

PRADES, Jaime. **A arte de Jaime Prades**. São Paulo: Editora Olhares, 2009.

RAMIRO, Mário. (org.) **3NÓS 3** Intervenções urbanas 1979 – 1982. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

RESENDE, Ricardo. **Posição Amorosa** Hudinilson Jr.. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

ROTA-ROSSI, Beatriz. **Alex Vallauri** – da gravura ao grafite. São Paulo: Editora Olhares, 2013.

SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SOUZA PINTO, Ana Estela de. **Jornalismo diário**: reflexões, recomendações, dicas e exercícios. São Paulo: Publifolha, 2009.

SPINELLI, João. **Alex Vallauri**: Graffiti. São Paulo: Bei Editoral, 2011.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. 3ª ed. Florianópolis: Editora Insular, 2012.

_____ (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

Catálogos

CASA DAS ROSAS. **Rendam-se terráqueos!**: Catálogo. São Paulo, 2001. Catálogo da exposição sobre pichações poéticas, de 23 jan. a 31 mar. de 2002.

ESTÉTICA marginal, VOLUME#2, São Paulo: Editora Zupi, 2012.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XVIII Bienal**. Catálogo. São Paulo, 1985. 276p. Catálogo da exposição, de 4 out. a 15 dez. 1985.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. BR 80 - Pintura Brasil década 80. Catálogo. São Paulo, 1991. 111p. – Publicação com a síntese do evento que fez uma retrospectiva da década de 80 através de sua produção pictórica, realizado no primeiro semestre de 1991, com nove mostras regionais.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **2080**: Catálogo, São Paulo, 2003. 199 p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De janeiro a abril de 2003.

Teses e artigos

AMARAL, Aracy. Uma jovem pintura em São Paulo (jul. 1983). In: MAM-SP. **2080**: Catálogo, São Paulo, 2003. 199p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. de 2003. p. 17 e 18.

_____. Brasil: uma nova geração. Abr. 1991. In: MAM-SP. **2080**: Catálogo, São Paulo, 2003. 199p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. de 2003. p. 19 e 23.

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. Tradução Fernando Mesquita. **Revista Cine Olho**, nº. 5/6, jun/jul/ago, 1979.

BERTUCCI, Patricia Morales. Evento fim de década: performer, espectador e espaço público entre a ditadura e a democracia. **Revista Aspas.** São Paulo, v. 6, n.1, 2016. DOI: in: 10.11606/issn.2238-3999.v6i1p177-191, acessado em 07 de novembro de 2018.

BIROLI, Flávia. Representações do golpe de 64 e da ditadura militar na mídia – Sentidos e silenciamentos na atribuição de papeis à imprensa, 1984 – 2004. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, v. 25 n. 41, p. 269 – 291, jan./jun. 2009.

BREED, Warren. Controle Social na redação. Uma análise funcional (1955). In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 213 – 231.

COSTA, Roaleno Ribeiro Amâncio. **A recepção e a estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo**. Tese (doutorado em ciências da comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FABRIS, Annateresa. Pretexto para uma intervenção. (1984). In*:* RAMIRO, Mário (Org.). **3NÓS3** Intervenções Urbanas 1979 – 1982. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.19 – 22.

HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. (1973). In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 309 – 341.

HERMAN, Edward. A diversidade de notícias: "marginalizando a oposição" (1985). In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Editora Insular, 2016. p. 295 – 307.

KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. **Raízes e Rumos** – Perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. TORRES, Sônia (Org.). Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001. p. 334 – 352.

LARA, Arthur Hunold. **Grafite Arte Urbana em Movimento**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. Um longo presente: O papel da imprensa no processo de redemocratização - a Folha de São Paulo em 1974. **Revista Tempo e Argumento** (Udesc). V.5 n°10 2013. DOI: in http://dx.doi.org/10.5965/2175180305102013072, acessado em 05 de dezembro de 2018.

LONTRA COSTA, Marcus de, MAGER, Sandra e LEAL, Paulo Roberto. A bela enfurecida. (1984). In*:* MAM. **2080**: CATÁLOGO, São Paulo, 2003. 199p. Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. De 2003. p. 17.1984. p. 25 e 26.

LONTRA COSTA, Marcus de. A festa acabou? A festa continua? In: MAM. **2080**: CATÁLOGO, São Paulo, 2003. 199p. Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. De 2003. p. 17.1984. p. 27 a 30.

MOLOTCH, Harvey e LESTER, Marilyn. As notícias como procedimento intencional: acerca do uso estratégico de acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos (1974/1993). In **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. TRAQUINA, Nelson (Org.). Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 61 – 81.

MORAIS, Frederico. Anos 80: A Pintura Resiste. In: Instituto Cultural Itaú. **BR 80 - Pintura Brasil Década 80**: Catálogo. São Paulo, 1991. 111p. – Publicação com a síntese do evento que fez uma retrospectiva da década de 80 através de sua produção pictórica, realizado no primeiro semestre de 1991, com nove mostras regionais. p. 13 a 15.

MORAIS, Frederico. Gute Nacht herr Baselitz ou Hélio Oiticica onde está você? (1984) In: MAM-SP. **2080**: Catálogo, São Paulo, 2003. 199p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. de 2003. p. 35-39.

PONTES, Maria Adelaide. Intervenção urbana como sistema. *In:* RAMIRO, Mário (org.). **3NÓS3** Intervenções urbanas 1979 - 1982. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 138-164

PAIXÃO, Sandro José Cajé da Paixão. **O meio é a paisagem**: pixação e grafite como intervenções em São Paulo. Dissertação (mestrado em estética e história da arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte), USP, São Paulo, 2013.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O Acontecimento (1988). In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Editora Insular, 2016. p. 51- 59.

SOLOSKI, John. O jornalista e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. (1989). In: **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. TRAQUINA, Nelson (Org.). Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 133 – 145.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objeividade dos jornalistas (1972). In: **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. TRAQUINA, Nelson (Org.). Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 111 - 131.

WHITE, David Manning (1950). O gatekeeper: uma análise de caso na seleção de notícias. In: TRAQUINA, Nelson. **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Florianópolis: Editora Insular, 2016, p. 201 – 211.

Entrevistas realizadas

AMARAL, Rui. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 19 abr. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice A desta dissertação].

CARRATU, José. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 mai. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice B desta dissertação].

PRADES, Jaime. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 10 mai. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice C desta dissertação].

DUARTE, Ozéas. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 20 mai. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice D desta dissertação].

MATUCK, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 22 mai. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice E desta dissertação].

DELFINO, Carlos. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 30 mai. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice F desta dissertação].

BARRETO, Julio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 31 mai. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice G desta dissertação].

ZAIDLER, Waldemar. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 05 jul. 2017. [A entrevista está transcrita no Apêndice H desta dissertação].

MAGALHÃES, Fábio. Entrevista concedida a Sílvia Freire Dias. São Paulo, 23 nov. 2017.

Eventos

Palestra de Marcus de Lontra Costa e Frederico Morais em "Exposições: Do Corpo à Terra, Domingos da Criação e Como vai você, Geração 80? Pelos respectivos curadores", no IEA-USP, São Paulo. 14 nov. 2017. Disponível em http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2017/exposicoes-4-do-corpo-a-terra-domingos-de-criacao-e-como-vai-voce-geracao-80. Acessado em 21 nov. 2018.

Reportagens

Terroristas do Ceará têm a colaboração do Sul. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 17 dez. 1969, Nacional, p.8.

'Fim da Década', uma festa sem participantes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1979. Caderno Local, p.21.

Arte de jovens movimenta a Pinacoteca, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 dez. 1981. Caderno Ilustrada, p. 25.

AMARANTE, L..O *graffiti* de rua chega à Pinacoteca. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3 dez. 1981. p. 27.

MENDONÇA. C. X. de. Pintor de muros. **Veja**, São Paulo, 13 jan. 1982. Arte, p. 96 e 97.

O graffiti chega ao MAM. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo. 01 abr. 1982. p. 25,.

GULLAR, F; MENDONÇA, C. X. e BAR, D.. 10 em comportamento. **Veja**, São Paulo. ed. 591, 02 jan.1980. Arte, p.67.

GULLAR, F. Mais um salão. **Veja**, ed.636. 12 nov. 1980. Arte, p.174.

O foco no popular. **Veja**, ed. 663. 31 dez. 1980. Arte, p.151.

AMARANTE, L. **Folha Avenida Urbe**: Jornal da Bienal. São Paulo, 25 jan a 22 fev. 1987. Ano 1. n°1, p. 24.

MORAIS, Frederico. O Circo chegou. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 jan. 1984. p.17.

AMARANTE, L.. Tupinãodá deu certo. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 06 nov. 1986. p.87

300 mil nas ruas pelas Diretas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 jan. 1984. Capa, p.1.

Proibidas as passeatas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 mai. 1977. Capa, p.1.

Nova York, cidade aberta aos grafites paulistas. **O Estado de S. Paulo**, 11 jan. 1983. p. 14.

Deixando a cidade mais bonita. **Jornal da Tarde**, São Paulo. 05 jun. 1987. Suplemento Divirta-se, p. 20.

RANGEL, R.. Luxo ou lixo nos muros de São Paulo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 jul. 1986, p.45.

Em Minas, pichadores são processados. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1980. p.30.

FAAP apurará violência em inquérito. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1980. p.30.

Formandos ou vândalos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 nov. 1980. p.30.

Liberdade para pichar. **Veja**, ed.599, São Paulo, 13 fev. 1980. Nacional, p.30

Nova paisagem - os murais populares nas ruas de Nova York. **Veja**, São Paulo, 11 jun. 1980. Internacional, p.116 e 117.

Propaganda eleitoral. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1981. Editorial, p. 2.

Abaixo a pichação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 set. 1981. Coluna Painel, p. 3.

Peruíbe corre perigo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 01 jun. 1980. Capa, p.1.

Já há acordo com a Argentina. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo. 14 ago. 1980. Política, p.7.

Seminário sobre a censura, um festival de protestos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 jun.1980. Local, p. 35

Os maridos Mineiros. **Veja**, São Paulo, 31 dez. 1980. p.64.

NATALE, D.. Querem muda a cor da cidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 mai. 80. Caderno Ilustrada, p.1.

NUCCI, R.. Graffiti: a arte da poluição visual. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 06 ago. 1978. Local, p.34 .

Pichar muros: arte ou um abuso?. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 06 ago. 1978. Capa, p. 1.

Os poetas do graffiti. **Veja**, ed.558. São Paulo,16 mai 1979. Arte, p. 72 a 74.

A receita de Vallauri para enfeitar os muros da cidade. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 08 jan. 83. Ilustrada, p. 27.

VASSÃO. M.O.. Nos anos 70, o início. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 08 jan. 1983. Ilustrada, p.27.

Nova York, cidade aberta aos grafites paulistas. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 jan. 1983. p.14.

O mural-grafite chega às galerias. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 20 dez. 1983. Ilustrada, p.36.

MENDONÇA, C. X.. Segunda Geração. **Veja**, São Paulo, 06 jul. 1983. Arte, p. 128 e 129.

ABRAMO, R.. Propostas jovens e audaciosas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 13 set. 1984. Ilustrada, p.35.

País tem frágil tradição democrática. **Folha de S.Paulo,** São Paulo, 19 set. 1982. Política, p.5.

Pichadores são presos em Salvador. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 set. 1982. Política, p.4

MENDONÇA, C.X. de. Pintor de muros. **Veja**. São Paulo, 13 jan. 1982, p. 96 e 97.

Contra a pichação, "merda". **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 out.1982. Capa, p.1.

Na polícia, fundador do museu justifica palavrão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 out. 1982. p.5.

Poluição eleitoral. **Folha de S.Paulo,** São Paulo, 17 out. 1982. Opinião (Editorial), p. 2.

MAYRINK, J. M.. Abaixo a Pichação. Viva a Democracia. **O Estado de S.Paulo,** São Paulo, 24 out. 1982. p. 4.

Grafites, poesia e arte. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 24 out. 1982. p. 4.

BARDI, P.M.. Crítica ingênua de uma deusa sem pudor artístico. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 out.1982. Ilustrada, p.31.

LEIRNER, S.. Pichação. E o respeito ao homem? **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 out. 1982. p.29.

Masp é pichado com declaração de amor. **Folha de S.Paulo,** São Paulo, 04 nov. 1982. p.12.

São Paulo, 434 anos. Festa e protestos. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 26 jan. 1988. p.9.

AMARANTE. L.. Tupinãodá deu certo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 06 nov. 1986. p.87.

Campanha quer conciliar grafites às pichações eleitorais. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 24 ago. 1988. Caderno Cidades, p.3

ANDRÉ, B. de. 'Graffiti' tentam recuperar criatividade nas pichações. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 04 jan. 1987. p.18.

Espaço para o grafite. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 dez. 1987. Opinião (editorial), p.2.

A arte dos muros. **Veja SP**, São Paulo, 28 out. 87. p. 12 a 20.

BARRREIRA, W.. As cores da rua. **Veja**, São Paulo, 23 dez. 1987. p. 96 e 97.

Grafite troca a guerrilha das ruas pelas paredes das galerias de arte. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 21 mar. 1988. p.16.

PRADO. L. A..O magazine da arte na Galeria Sesc. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 08 dez. 1988. Caderno 2, p.3.

GARCIA, L. L.. As curvas e as retas de uma galleria sobre rodas. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 03 dez. 1989. Caderno 2, p.3.

300 mil nas ruas pelas Diretas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 jan. 1984. Capa, p.1.

Proibidas as passeatas. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 mai. 1977. Capa, p.1.

FRIAS Fº, Otávio. Vampiros de papel. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. 5 ago. 1984. Caderno Folhetim, p.3.

Categoria básica da comunicação. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 nov. 1979. Ilustrada, p.8.

Vídeos

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Alex Vallauri ao alcance de todos. 17 abr. 2013. Dossiê sobre o artista, com reprodução de documentos e vídeos produzidos sobre o artista. Disponível em http://www.bienal.org.br/post/335. Acesso em: 05 jan. 2019.

Youtube – Vallauri na Bienal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CFRN-C0_-wI&t=3s. Acessado: em 20 mai. 2017.

Documentos e legislação

Carta de Alex Vallauri para Sheila Leirner, curadora da 17ª Bienal Internacional de São Paulo, em 5 mai. 1985. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal. Disponível em http://www.bienal.org.br/post/335. Acessado: em 20 mai. 2017.

Carta de Alex Vallauri a Fábio Magalhães, diretor-técnico da Pinacoteca do Estado, em 08 jan. 1982. Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca (CEDOC).

Decreto Lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que institui a censura prévia aos órgãos de imprensa e na edição de livros. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/Del1077.htm . Acessado em 20 set. 2018.

Arquivos

Acervo Folha de S.Paulo (Digital)
Rua Barão de Limeira, 425 – 5º andar
Campos Elíseos, São Paulo - SP
CEP 01202- 900
http://acervo.folha.uol.com.br/

Acervo O Estado de S. Paulo (Digital)
Av. Engenheiro Caetano Álvares, n° 55
Bairro do Limão, São Paulo - SP
CEP: 02598- 900
http://acervo.estadao.com.br/

Acervo Veja (Digital)
http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx

Arquivo Multimeios
Centro Cultural São Paulo
Rua Vergueiro 1000
Paraíso, São Paulo - SP
CEP: 01504-000

Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca - CEDOC
Estação Pinacoteca
Largo General Osório, 66
Bom Retiro, São Paulo - SP

Referências gerais

Livros

BRYAN, Guilherme. **Quem tem um sonho não dança**. Cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. vol. 1. Trad. Ephrain Ferreira Alves. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (seleção e comentários). Escritos de artistas: anos 60/70. Tradução de Pedro Süssekind... et al. – 2. Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

GIANNOTTI, Marcos. Breve História da pintura contemporânea. São Paulo: Claridade, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Tradução: Escola dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LINS E SILVA, Carlos Eduardo. **Mil Dias**: Seis mil dias depois. 2ª Edição. São Paulo: Publifolha, 2005.

ZANINI, Walter. **Escrituras Críticas**. Organização de Cristina Freire. São Paulo: Annablume e MAC-USP, 2013.

Catálogos

FARIAS, Agnaldo. **80/90 Modernos, pós-modernos etc**. Catálogo. São Paulo, 2009. 504 p. Catálogo da exposição Meio século de arte brasileira, do Instituto Tomie Ohtake, de 25 mai a 15 jul. 2007.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Alex Vallauri**: São Paulo e Nova York como suporte: Catálogo. 117p. São Paulo, 2013. Catálogo da exposição realizada de 16 abr. a 23 jun. 2013.

Teses e artigos

AMARAL, Aracy. A Efervescência dos Anos 80. In: Instituto Cultural Itaú. **BR 80 - Pintura Brasil Década 80**: Catálogo. São Paulo, 1991. 111p. – Publicação com a síntese do evento que fez uma retrospectiva da década de 80 através de sua produção pictórica, realizado no primeiro semestre de 1991, com nove mostras regionais. p. 28 e 29.

COSTA, Maria Cristina Castilho. BR/80: Cenário Social da Década. In: Instituto Cultural Itaú. **BR 80 - Pintura Brasil Década 80**: Catálogo. São Paulo, 1991. 111p. – Publicação com a síntese do evento que fez uma retrospectiva da década de 80 através de sua produção pictórica, realizado no primeiro semestre de 1991, com nove mostras regionais. p. 9 -12.

GUINLE, Jorge. Geração 80 ou Como matei uma aula de arte num shopping center. In: MAM-SP. **2080**: Catálogo, São Paulo, 2003. 199p. – Catálogo da exposição 2080 sobre a produção artística da chamada Geração 80. De jan. a abr. de 2003. p. 31 -34.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade, In: FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de Artistas**, anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 154-168.

ZAIDLER JUNIOR, Waldemar. **Ratículas**: as superfícies mudas como lugar da fabulação. 2014. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - FAU, USP, São Paulo, 2014.

Apêndices

Apêndice A – Entrevista com Rui Amaral, realizada em 19 abr. 2017

. Vamos começar pelo início. Como você foi para a rua?

Rui Amaral – Fui com um amigo, o Alberto [Lima]. Ele era de uma família muito descolada. O pai era músico e a mãe era pintora. Meu pai era bancário, minha mãe era professora, parou de dar aula, foi ser dona de casa, uma família mais padrão. Os pais do Alberto foram para os Estados Unidos e trouxeram para ele um livro sobre arte que ensinava como fazer estêncil. Ele fez um estêncil com a pegada de um sapato e brincou no quarto dele, como se tivesse andado no teto. Eu achei isso o máximo. A gente era bem pivete, 12 anos. Ele começou a criar um personagem [grafitado], o Eduardão, que a gente chamava de grande urso sujo: o Big Dirty Bear. Antes disso a gente criou um grupo chamado "patrulha canábica". Fomos numa marcenaria e cortamos uma folha de maconha em uma madeira, que a gente usava para pintar a casa dos maconheiros do Alto de Pinheiros [bairro de classe média alta em São Paulo].

. Vocês conheciam esses caras, os "maconheiros do Alto de Pinheiros"?

RA – Éramos todos amigos. Fumávamos juntos, por isso sabíamos que o cara era maconheiro. Na minha casa, eram três irmãos, então tinha três folhinhas. Na casa do outro, duas folhinhas. Era uma brincadeira. Uma das coisas de começar a fazer grafite é pela curtição, protesto, vandalismo.

. E quando foi isso?

RA – Deve ter sido 1974. Estava no colegial. Não tinha intuito artístico, apesar de a gente estar fazendo uma coisa hiperartística. Era curtição. Entrei na faculdade [FAAP] em 1981. Tinha acabado de fazer 20 anos. Lá conheci o Eduardo Duar, que fazia grafite, estêncil e trabalhos com giz com o Zé Carratu. Eu achava que o bacana fazer grafite com spray à mão livre. E comecei a fazer. Saia junto com o Edu, fazia spray a mão livre e ele com o estêncil.

. Nessa época, você já estava na faculdade, mas foi a brincadeira da patrulha canábica que despertou em você essa vontade de pintar na rua?

RA – Em 1982, fui ser monitor na Bienal [de SP]. Na Bienal de 1983, o [Keith] Haring, o [Jean-Michel] Basquiat e o Kenny Scharf vieram para a Bienal. Eu já estava estudando eles em 82, todo mundo estava comentando sobre eles. Sai para grafitar com o Haring. A gente ficou *brother* na época. O [Walter] Zanini, presidente da Bienal, pegou a gente fumando um baseado dentro do banheiro. Eu, o Haring e o assistente dele, que acho que era o namorado dele.
Foi bacana o dia que a gente saiu para grafitar. Eu liguei para o Fernando Meirelles, que estava começando com [a produtora] Olhar Eletrônico, falei que estava com o Keith Haring e perguntei se ele não queria fazer um vídeo. O Fernando é meu vizinho, também estudou no Santa Cruz.
Comecei fazer grafite nesse período. Nos anos 80, comecei a perceber que a minha geração já estava ocupando os espaços: Leonílson, Romagnolo, Leda Catunda. Eu via que não estava tendo mais espaços para ser um dos maiores, um dos bacanas. E percebi que tinha uma mídia surgindo e que ninguém estava fazendo, que era a arte de rua, arte pública. Pensei: 'Isso ai ninguém faz'. E eu já estava fazendo isso.

. E você percebeu que fora do país tinha gente fazendo arte de rua e aqui ainda não?

RA – Comecei a fazer de curtição, trabalhos de xilogravura, uma série de xilogravura erótica. Ia fazer um Kama Sutra de xilogravura. Comecei a fazer na rua depois. Eram uns caras mais Biafra, com fome, fodidos. Como se fosse um mendigão fazendo sexo. Eu estava pintando morador de rua na casa de bacana, em espaços públicos. Era um trabalho de artes plásticas mesmo, uma proposta de usar o suporte [da rua]. Me liguei que era uma nova mídia, que não tinha ninguém no Brasil fazendo isso. "Eu vou por aqui mesmo", pensei. E fui investindo meu tempo, meu trabalho, fui estudando, sacando.

. Mas uma arte que se fazia na rua, não entrava no mercado.

RA – Meu problema foi com isso. Poderia ter feito o caminho do Haring: mercado e rua. Mas fiquei meio avesso ao mercado exatamente por ir mais para o lado do ativismo. Perdi muito. Mas ao mesmo tempo, achava legal ter o desenho na camiseta, no relógio. Meu sonho era ter um Swatch com o meu desenho. Pintei três lojas da Swatch em São Paulo.

. E naquela época, havia também uma vontade de ocupar as ruas, o espaço público?

RA – Sim, claro. Na Vila Madalena, a ideia era essa. Tinha a intenção de fazer um trabalho de arte. A gente queria fazer a Vila Madalena virar um Soho, um bairro todo colorido dos artistas. Desde os anos 60 já tinha isso em Nova York. Eu e o John [Howard] saíamos [para pintar]. Quem fazia era eu e o John. Por isso que fiquei brigado com o pessoal do Tupi [Tupinãdá] porque o Tupi não fazia porra nenhuma. Eu fazia e continuo fazendo até hoje. E tem neguinho que não faz mais.
Eu e o John pintamos o Beco do Batman, a Vila Madalena, o Buraco da Paulista, o Minhocão. Foi tudo pensado. Depois começamos a fazer mais pontual: os postes da Lapa, por exemplo. Ia lá fazia a intervenção, ia preso, discutia, saia no jornal.
O Beco nasceu de forma espontânea, por que era um lugar detonado, um lugar bacana. Era um lugar maluco, diferente, um beco. Fez um, fez outro...

. Vocês faziam durante o dia?

RA – A gente começou a fazer de dia. Mas comecei a fazer muito [grafite] e toda vez era só à noite. Era um saco. E falei: "Pô, vamos fazer de dia, foda-se. A gente está fazendo arte".

. E a polícia parava?

RA – Parava. Fui preso várias vezes. Eu tinha um processo criminal que a Anistia Internacional me defendeu. Fui processado criminalmente pela Prefeitura. Era uma coisa pesada ter a Prefeitura te processando. O Estado te processar...

. E tinha intenção de, além de ocupar espaço, de promover uma ruptura com a arte?

RA – Tinha um pouco essa questão de ruptura. Tinha, dentro da minha formação, uma coisa muito bacana que é a do Tupinãodá, que foi um coletivo; e tinha a formação do individual, que é do John Howard. O sozinho é feito pelo americano, que tem uma pegada mais social, livre. E os que são do Partido Comunista, do coletivo, que tem uma pegada mais comercial, de fazer cenário, show. Tanto que a galera foi para essa área. Eu me incluo nisso. Eu trabalho na Globo, faço cenário de show do Roberto Carlos. Foi uma das saídas para não entrar na galeria, não vender quadro.

. Você chegou a ir para a galeria.

RA – Eu tive uma galeria maravilhosa, na Vila Madalena. Durou seis meses.

. A obra feita para galeria é diferente da feita na rua?

RA – Completamente diferente. O traço. São suportes diferentes. Percebi que para fazer um desenho tenho que ter um projeto. Se quero um trabalho mais bacana, tem que ter projeto.

. Hoje grafite é diferente de pichação. Nos anos 80, havia essa diferença?

RA – Para a galera dos anos 80 são sinônimos. É uma coisa meio brazuca. O grafite que vem nos anos 90, com Osgêmeos, Spetto e Binho, é um grafite ligado ao movimento hip hop. Os bombs, o tag têm uma pegada americana, que é diferente da pichação, que também é letra. Começaram a fazer essa diferença [nos anos 90]. Os grafiteiros do hip hop não consideram o Alex Vallauri como grafiteiro. Para nós, o Vallauri e a pichação estão juntos. Para essa galera, que vem com o esquema americano, grafite só é hip hop. O resto é outra coisa. Chamam de street art ou arte urbana. [Para eles] só faz grafite quem faz bomb. O nosso lado é o das tradições urbanas, da academia, artes visuais, que está atrelado à pichação, ao vandalismo.

. E como você vê essa divisão?

RA – Para nós, que fazemos parte dos anos 80 e que estamos ainda nessa pegada, defendemos a tese de que grafite e pichação deve ser a mesma coisa. O pessoal do hip hop paga pau para esquema americano. A gente é mais bossa nova. A minha mulher pintada no buraco da [avenida] Paulista está com vestido de chita. A pegada é mais cultura popular brasileira. O Ciro [Cozzolino] fala que eu faço naif urbano. É isso mesmo. É essa cultura popular muito simples.

. Havia nessa época uma intenção de pintar e valorizar o Brasil?

RA – O Tupinãodá é isso. O meu trabalho de pintar uma mulher de chita é isso. É uma pintura bem tosca mesmo. Bem ingênua, na rua.

. Como a imprensa retratava os grafites e tratava os grafiteiros, na sua opinião?

RA – Sempre muito parceira. Quando era preso, a primeira coisa que fazia era ligar para a imprensa. Comecei a conhecer alguns jornalistas. Na primeira vez que fui preso, a imprensa estava lá. Ai a repórter me deu o telefone e disse para ligar se tivesse algum problema. Quando era preso eu ligava, era um jeito de sair.

. E a imprensa publicava que vocês tinham sido presos?

RA – Publicavam, sempre. Era uma maravilha. A primeira coisa que fazia [quando era preso] era ligava para meu irmão advogado e para um jornalista. Tinha vezes que o jornalista não ia. Mas quando ia, você saía na hora. Era um jeito de sair da cana.

. A polícia ficava meio acuada quando aparecia jornalista?

RA – Ficava. O jornalista chegava perguntando 'você prendeu o artista'. Ai me chamavam. Só fui parar em cela uma vez.

. Os jornalistas, ao menos, tinham uma empatia com os pichadores?

RA – A imprensa sempre ajudou. Acho que uma das coisas que potencializou o grafite nessa época foi a imprensa. Porque a imprensa publicava. Saia notinha sobre a detenção. A gente acabou ficando conhecido.

. Mas a imprensa reconhecia o que vocês faziam como um trabalho artístico?

RA – O Silvio Gianinni, que é meu amigo de infância, chegou a ser editor da Ilustrada. No final dos anos 80 não precisava mais ter amigo lá [no jornal]. Já estava bacana. O jornalista Mário César [Carvalho] chegou a comprar trabalho do Ciro Cozzolino. Cheguei a perguntar para ele numa festa de amigos em comum por quê vocês não colocam grafite na Ilustrada. Ele respondeu que grafite é outra coisa, não é arte. E ficou nessa de separar, porque a Folha separava. Grafite ficava no Cotidiano.

. **Em 82, a cidade ficou coberta de pichações eleitorais, com muita crítica da imprensa. Como foi a relação do grafite com a pichação eleitoral naquela época?**

RA – Pichei muito para o Lula (candidato do PT ao governo do Estado, na primeira grande eleição disputada pelo partido). O John perdeu vários trabalhos, porque ele fazia muito, pintava dentro das letras [da pichação eleitoral], fazia uns desenhos.

. **Como você acha que as pessoas veem o Bicudo [personagem de Rui Amaral], como ele chega nas pessoas?**

RA – Ele nasceu de forma espontânea, natural, sem planejamento. Eu fazia só um bonequinho preto e queria mais personagens. Fui criar um outro repertório. O Bicudo foi o primeiro. Ele nasceu do vandalismo. Uma madrugada sai para pintar com o John, tomando vinho, fumando todas e falei: 'vamos sair para grafitar'. Coisa que eu gosto até hoje. Hoje estou mais velho, mas faço isso. Fazia muito à noite, porque fazer vandal de dia é foda.

. O Alex Vallauri foi realmente quem começou a fazer grafite em São Paulo?

RA – O Vallauri é pioneiro, é importante. Mas em termos de posição para o movimento, o John Howard é mais importante. O John junta uma coisa legal que é quantidade com qualidade. Você respeita muito o artista pela quantidade, mais até do que pela qualidade. Porque o fato de o cara fazer muito, pega. Pode até ser tosco, mas ele segura o movimento. Alguém tem que fazer para ter o movimento. Se não se faz isso, não se cria a cultura. O cara fica lá de bacana, mas não engrossa o caldo. São esses caras que dão tempero para a parada. E isso eu vejo até hoje. O importante é fazer e fazer muito. Hoje estou mais velhinho. Ninguém chegou na minha idade pintando. Eu me cobro, porque se eu perder a rua, perco o barato.

. O que ainda não foi contado sobre a história dos grafites nos anos 80?

RA – Teve um momento que foi um divisor de águas. Foi quando a gente estava bombando. Foi quando a gente pintou o buraco da [avenida] Paulista. Fomos capa da Vejinha, capa da Folha de S.Paulo no domingo. Só se falava na gente, do movimento. Foi em 87, 86...
Era o momento de termos entrado na Bienal de São Paulo, que naquela época estava movimentada. Até para botar a gente para fora [do país]. Só que aqui é uma república de Bananas, têm umas cabecinhas desse tamanhinho, e a curadora Sheila Lerner achou que só é bacana o Haring e o Basquiat. Só os gringos são bacanas. Fomos menosprezados. Era o momento de a gente ter entrado na instituição. A gente tinha participado da Trama do Gosto, em janeiro de 87. Era natural que os grafiteiros que participaram dessa exposição continuassem na Bienal. Foi um balde de água fria. A Aracy Amaral e a Sheila Lerner, que sumiu, foi para Paris e nunca mais voltou, deve ter morrido de vergonha da merda que fez, cortou o barato, barrou a gente. Naquela época, a Sheila Lerner estava no auge, tinha feito a Grande Tela, estava lançando a Casa 7. A gente era contemporâneo da Casa 7. Mas éramos mais underground, da rua, não éramos do mercado, não tínhamos o produto. E foi valorizado o produto, a tela. Ficamos na margem. Ainda não foi dada a importância para o que se fazia [na rua].

. Por isso teve um hiato nos 90: na hora que iam decolar, foram abatidos?

RA - Teve total. Mas teve também um pouco de falência do momento. O mercado das artes visuais teve uma baixada de bola. Todo mundo foi fazer outras coisas nos anos 90. Foi assim com o Ze Carratu, o Jaime [Prades], com o Alberto [Lima], o Carlinhos [Delfino]. Foi uma década meio parada. Aí veio o hip hop e tomou conta o grafite.
Teve os "Bloomps", em 96, e a gente começou a se juntar. Eu nunca cheguei a parar [de grafitar], mas ficou submerso, latente. O grafite só voltou mesmo com a Marta [Suplicy], com o PT. O próprio partido me procurou porque tinha comunicação com o partido, tinha a ligação com a [gestão] Erundina. Fizemos o São Paulo, capital do grafite.

. A imprensa também esqueceu os grafites na década de 90?

RA - Parou tudo. Todo mundo parou de fazer [grafite]. Depois começaram Osgêmeos, o Binho, o Spetto, mas no movimento hip hop. Os grafites só foram aparecer de novo com a Marta. Não tinha política pública. O Maluf só foi apagando, não tinha conversa.

Apêndice B – Entrevista com José Carratu, realizada em 5 mai. 2017

. Como era o ambiente cultural que vocês vivenciavam nos anos 80, em São Paulo?

José Carratu – Vou começar por uma coisa simples: quando comecei a fazer grafite não sabia nem que o nome era esse. Acho que não sou da primeira geração. Eu fazia instalações, performances, pintava. Acho que a palavra grafite é um advento da cultura americana e a primeira geração do grafite é essa geração que está aí: o Spetto, Os Gêmeos. Eles têm a ver com o movimento hip hop.
A primeira vez que escutei falar em grafite, foi o Alex Vallauri, que disse: -- 'Isso que vocês fazem é grafite'. "- Ah, é? Igual ao de lápis', perguntei. – "Não, com dois 'efes'", ele respondeu.

. Em que circunstância foi isso? Foi um encontro na rua, numa galeria?

JC – Foi ele vendo as coisas que a gente fazia na rua.

. E você já conhecia o trabalho dele?

JC – Já conhecia de passar principalmente pela Boca do Lixo [no centro de São Paulo]. Ele sempre colocava uma botinha, uma mãozinha. Sempre fui muito ligado nisso. Faço trabalho na rua desde de criança. Sou de um bairro da Mooca e quando criança pegava tijolos e pintava no asfalto, no meio da rua. Fazia desenho de história em quadrinhos, de capa de gibi.

. Foi meio natural ir para a rua, para a parede, depois de adulto?

JC – Foi, foi.

. Mas você tinha intenção de fazer arte? Você disse que nem sabia que fazia grafite...

JC – Era uma expressão. Sempre desenhei. E quando fui para a rua, já era culto o suficiente para entender a revolução dos muros em Paris, um movimento muito antes do grafite. Eu já tinha essa consciência. Tinham alguns movimentos aqui em SP, não digo que era arte de rua, mas faziam performances de rua e instalações. Eu estudei artes plásticas, então, tinha uma formação.

. Você começou fazendo intervenções sozinho ou já em grupo?

JC – Começei fazendo sozinho. Depois conheci o Rui Amaral. Foi o primeiro dessa turma que conheci. Isso era 1979, se não me engano.

. E vocês saíam para grafitar juntos? Como é que era?

JC – A gente combinava de pintar. Essa a turma toda: Rui, Maurício Villaça, esses mais antigos. Na real, a gente já fazia [grafite] muito antes. Eu tinha uns amigos geógrafos, da USP, que estudavam a cidade. E a gente falava da primeira cidade, da segunda cidade, a cidade que vai se destruindo. A partir disso, tínhamos um amigo, o Milton Sogabe, que hoje é professor da Unesp, que já tinha um trabalho sobre a deterioração do Brás e da Mooca. Chamava 'A Deteriorização da Broca'. Isso é muito antigo, antes dos anos 80. Até que um belo dia juntei umas pessoas: primeiramente eu, o Milton Sogabe e o Eduardo Duar; depois entrou o César Teixeira. Depois veio o Jaime [Prades] e o Rui [Amaral]. Depois veio uma turma, o Carlos Delfino...

. Isso já era o Tupinãodá?

JC – Já era. O Tupinãodá era eu e o Jaime. Era eu antes de todo o mundo, depois o Jaime. Tinha uma ateliezinho, que era de uma comunista que morava na Alemanha. Ela me jogou na mão e eu fiquei lá fazendo arte. Quando eu conheci o Jaime já pintava na rua há bastante tempo. Já tinha feito performance, um monte de coisa.

. E tinha uma intenção clara de estar na rua?

JC – Tinha uma intenção de estar na rua. Era uma coisa clara. Só que o nome ainda não era grafite. Era arte de rua, street art. Eu concordo com um monte de gente, que tem essa controvérsia: acho que a gente era artista de rua.

. Então, o importante era estar na rua. Fazer arte de rua?

JC – Era. Tinham outros grupos, o 3Nós3. Tinha um grupo antes do Tupinãodá, o Urucum, que era eu o Fernando Zarif, que morreu há uns dois anos, a Rosana Aguilera, que estudava na FAAP e hoje mora na Espanha, e o Osmar Dálio. E só fazíamos performance.

Para mim era muito claro: a gente achava que tinha meia dúzia de galerias muito ruins e a gente simplesmente ia para a rua, como que pela porta dos fundos. Quando a gente se juntou e pintou o primeiro túnel, o primeiro mesmo, inteiro, foi no dia que o Alex [Vallauri] morreu. A gente fazia muitas coisas, mas espalhadas pela cidade.

. Mas já tinham outras intervenções no túnel?

JC – Tem uma foto clássica do Tupinãodá, embaixo do túnel da Rebouças, com três caras com um negócio de giz. Isso é clássico. Não tinha nada, zero. Depois o Carlinhos Delfino, que a gente nem conhecia, fez um negócio. O John Howard fez uma cabeça. Mas quando a gente pintou o túnel inteiro foi no dia que o Alex [Vallauri] morreu. O Tupinãodá fazia muitos trabalhos entre cidade-bairro, nas pontes de intersecção. A gente sabia que o trânsito ali era mais [carregado] e pensava: 'aqui o cara passa a 60 km/h, então fazia uma coisa grande. 'Aqui, tem um congestionamento', então fazia um trabalho mais elaborado. Tinha uma intenção de ser visto.

. No início da década de 80, o Brasil estava ainda sob um regime militar, mas tinha um processo de abertura. Tinha uma intenção de ocupar a rua como forma de reação a esse regime? Tinha camada política?

JC – Eu era militante do PCB. A gente fazia uma revista de política e cultura, meio no ostracismo, que chamava Presença, de política e cultura. Que era o Milton Lauerta, Fernando Henrique. Tínhamos um pensamento de esquerda, na época. Mas depois de 1982, eu particularmente, não participei de nenhum movimento político. Do mesmo jeito que tinha toda uma reação com a direita, tive a mesma ojeriza com o outro lado. Era um bando de oportunista.

. A sua expressão era na arte?

JC – Total. Só voltado para a arte, para o desenho. Sem nenhum rabo preso. Agora, eu e o Jaime éramos politizados. Tinha peso. A gente sabia porquê a gente estava na rua.

. E por que vocês estavam na rua?

JC – Por causa da arte, dos desenhos. Eu conheci o Jaime na invasão da PUC-SP pelo Erasmo Dias. Ele acabou na minha casa e dali foi para o meu estúdio.

. Para vocês, o que faziam na rua era arte de vanguarda, de ruptura? Como via essa produção?

JC – Eu era muito jovem, via como pura expressão. Não via como uma arte de vanguarda. Vanguarda para mim era Jasper Johns, Joseph Boeuys. O nosso trabalho era muito pop. Via como arte pop mesmo. Eu falava que queria que um dia o cara entrasse num supermercado e tivesse uma pilha de coisas minhas. Era muito pop mesmo.

. Tinha alguma preocupação com o mercado de arte?

JC – Zero. Pelo menos para mim. Mas aconteceram coisas. A gente foi o primeiro coletivo da rua. Porque não existia outro expressivo como o Tupinãodá. Tudo que foi acontecendo era uma copiazinha. Mas era muito natural a nosso encontro. Vinha de outras histórias, outros lugares. Não eram uns caras que saíram da faculdade de artes plásticas e se encontraram na porta do museu. Cada um era de um lado. O Jaime ilustrava, era diagramador o jornal do movimento sindical, eu era outra coisa.

. E onde se dava essa empatia?

JC – Quando a gente começou a fazer trabalho na rua a gente percebeu que as pessoas piravam com o trabalho da gente.

. O que era esse pirar?

JC – Olhavam e achavam demais. Eu pensava muito sobre a cidade. Eu fazia um trabalho com giz, porque achava que aquilo era dramático. A cidade se devora, é autofágica. Todo o dia ela se destrói, se acaba, tem ação do tempo. Eu fazia um negócio incrível de giz e vinha uma chuva e sumia, desaparecia, ficava um resto. Repintava. Fazia. Era uma forma de discutir a cidade, tinha uma ideia por trás de tudo.

. Que ideia, pensar a cidade?

JC – É. Mas a minha ideia não era deixar a cidade bonita.

. O que que era?

JC – Era fazer uma obra, um trabalho em que eu me expressasse. Agora se era bonito, se era feio, se era do cassete. Se escorria com o tempo, se depois que chovia ficava uma meleca. Para mim, foda-se.

E o Tupinãodá chegou num ponto que a gente se desprendeu tanto na rua, que a gente [entendia que] preenchia a cidade. A gente não fazia arte, fazia preenchimento. Isso era muito sério. Parecia uma brincadeira, todo mundo dava risada. Cada um tinha uma cor: eu pegava o azul ou o preto, o Carlinhos, uma cor, o Jaime outra e a gente ia lá com os nossos símbolos e preenchia o máximo de espaço, do maior tamanho possível. Muito do que se faz hoje, mas de outro jeito: muito mais desorganizado, mais caótico.

. Cada uma fazia a sua intervenção, o seu desenho, ou era uma composição única?

JC – Cada um fazia o seu, mas era uma *jam session*. Cada um tinha os seus desenhos, seus ícones, seu estilo. A gente usava o rolinho, a gente nunca usava o spray. Acha que spray era uma bosta para o ambiente e não era o de hoje, com diferentes bicos. A gente era meio idealista.

. E tinha preocupação em ganhar dinheiro?

JC – Já ganhava grana com arte aplicada, com desenho, ilustração. Nós fomos os primeiros a ser contratados por uma grande galeria, a Subdistrito, do João Sattamini. Um dia, voltando de fazer grafite, entramos três pintados no [restaurante] Degas e tinham três caras sentados numa mesa. Eram o diretor do Paque Lage (RJ), o João Sattamini, e o Maurício, que era o produtor da galeria. Eles olharam para a gente e perguntaram: "vocês são o Tupinãodá?" Já sabiam. A gente trabalhava bastante na rua. Perguntaram se a gente queria fazer uma exposição.

. E na exposição, mudou o trabalho do Tupinãodá?

JC –Não. Cada um fez um trabalho individual dentro da galeria, fizemos uma instalação coletiva.

. Mas o trabalho na rua continuou?

JC – Continuou. Depois fizemos uma exposição no Museu de Arte Contemporânea, no MAM, na Pinacoteca do Estado. Eu e o Rui Amaral entramos no Projeto Comporâneos, da Pinacoteca do Estado, eram 400 projetos de artistas disputando quatro exposições. A gente fazia arte, de verdade, expressiva, boa. Eu acho. A gente não estava a toa ali.

Na época, tinha apoio forte da minha família, que tem até hoje uma empresa de transporte gigante. A exposição na Pinacoteca foi bancada por eles. Sem eles, a gente não teria jamais condições de fazer. Foi um projeto gigante. E foi uma exposição tão visitada, tão legal, que eles nos convidaram para continuar na exposição Virada do Século 20, que ia começar depois, com Nélson Leirner, Carmela Gross, com todos esses puta nomes. Ai a gente fez uma trajetória, sem querer galgar nada, foi acontecendo uma coisa atrás da outra. Foi uma época legal.

. A imprensa sacou isso?

JC – Jamais. A imprensa tem uma cartilha de redação. Sou amigo de vários jornalistas. [A imprensa estava] totalmente equivocada com esse papinho que a gente estava deixando a cidade linda. A gente não estava deixando a cidade linda. A gente apropriava espaços.

. Não eram vistos como quem sujava a cidade?

JC – Primeiro houve a estranheza e estávamos nas páginas policiais. Depois, passamos a habitar os cadernos e páginas de cultura.

. Mas isso foi antes ou depois das instituições, museus, galerias, terem levado vocês para dentro delas?

JC – Antes a gente saía na polícia. Era muito mais no caderno Cotidiano do que na Ilustrada. Mas os jornais perceberam isso. Tem uma matéria gigante, acho que foi capa da Ilustrada, muito antes de a gente ir para o museu. A Vejinha, que falava sobre São Paulo, sobre coisas interessantes da cidade.

. A imprensa percebeu que tinha alguma coisa acontecendo nos muros da cidade, uma outra camada. Mas havia um ruído? O que a imprensa não entendia do trabalho de vocês?

JC – O grafite está mais claro hoje. Eu acho, particularmente, que o Tupinãodá, ou algumas pessoas dele, ao menos, era mais denso, mais conceitual. A gente era pop, mas tinha um discurso diferente de todo mundo. Não querendo ser melhor nem pior: tínhamos outro tipo de formação, enxergava a arte de outra forma. Falávamos em apropriação de espaços, em *assemblage*, em deslocamento, em preenchimento, uma coisa muito maior do que simplesmente fazer um puta desenho do cacete. Ninguém percebia. Nem a imprensa nem as pessoas.

. O que era barbarizar?

JC – As vezes os jornalistas saiam quase chorando, frustrados mesmo. Acho que nós nos tornamos uma pedra no sapato de muita gente.

. Por que?

JC – Porque a gente rompia o coro dos contentes. Não estou querendo ser o bonzão aqui, porque eu já não penso nisso há muitos anos. Acho que não falaria isso anteriormente, mas agora falo isso com muita tranquilidade. Por exemplo, a Ana Mae Barbosa, diretora do MAC-USP [entre 1986 e 1990], pediu para fazer um painel nas rampas de acesso do MAC [que, na época, ocupava o 3º andar do prédio da Bienal]. Eu o Carlos [Delfino] e o Jaime [Prades] falamos: 'vamos fazer uma paisagem caipira'. Começamos a pintar e rolou uma puta polêmica. Tem isso nos jornais. Chamou: "A polêmica do painel do Tupinãodá para o MAC". Até a diretora do museu era uma idiota...

. Ela mandou apagar.

JC – Ela mandou apagar e a gente deixou. Ela não entendeu. Ela queria que a gente fizesse aquele preenchimento que fazíamos na rua. *Hello, baby*... Do mesmo jeito que a gente fez isso, a gente não tinha medo. Era o jeito da gente. A não ficávamos lá pensando que a gente ia chegar lá e fazer isso. Acontecia naturalmente. Foda-se.

. Tinha uma intenção de romper com a instituição?

JC – Não, não, absolutamente. A gente achava legal ir no Museu de Arte Contemporânea fazer exposição. Mas do jeito que achássemos melhor. A gente fez uma exposição dentro do MAC e simplesmente dissemos que íamos morar lá dentro. Ninguém entra para dentro e ninguém sai para fora. E a gente fez. Era a Ana Mae a diretora. Foi o primeiro site specific…. O Christo ia expor logo na sequência da gente. Os caras aceitaram. E a gente foi. A gente barbarizava, era meio louquinho, meio fora da caixinha. Tinha atitude, tinha emoção nas coisas. Não tinha a postura de ficava olhando o lugar e dizendo: "estou aqui a aqui tem que agir assim". A gente agia do jeito que agia. Era meio punk. Mas era uma coisa natural. Era muito louco. A gente constrangia os jornalistas.

. Achava que iam entrevistar artistas…

JC – Não era assim a nossa relação. A gente sabia o que eles escreviam. Muitas vezes, quando os caras barbarizavam, a gente escrevia também. Porque a gente sabia escrever.

. A imprensa fazia críticas ao trabalho de vocês?

JC – A gente trabalhava na Subdistrito e era tratado como uma arte menor [pela imprensa]. Ninguém engolia a nossa obra, ninguém aceitava a nosso trabalho porque achavam raso. Uma vez o Baravelli perguntou para o Carlos Delfino numa palestra por que a gente ia para a rua fazer um negócio grande depois que inventaram o cinema, pois já tinham uma tela grande e não precisava mais nada disso. O Delfino disse 'então tem tinta branca por que eu vou apagar tudo'.

. E a imprensa entrava nessa também? Você acha que ela via o trabalho de vocês também como uma brincadeira, uma molecagem?

JC - Eu agora estou no livro do diretor da Pinacoteca, o Tadeu Chiarelli. Porra, o Tadeu Chiarelli era o cara mais …. A gente olhava para os quadros do Paulo Pasta e dizia 'mano, que puta fundo, heim, para fazer um trabalho ai em cima'. E assim vice-versa. Os caras olhavam nosso trabalho e …. Era latente a discriminação.

. E a imprensa fazia também essa discriminação que o "sistema de arte" fazia?

JC - A imprensa… Tinha a transvanguarda, o Kiefer, a gente conhecia tudo isso. A imprensa só falava disso. Era Lisete Lagnado, Marion Streck. Mas a gente rompeu tanto, tanto, tanto. A gente era tão fora da coisa, tão maluco, que os caras acabaram até pegando um carinho pela gente, por que pensavam, 'porra, esses caras não são normais'.

. Mas enxergavam o Tupinãodá pelo viés do sistema de arte.

JC - Com certeza. Mas até dentro da galeria, os donos não sabiam o que fazer.

. Mas vocês vendiam?

JC - Vendia, mas não sobrevivia. Não rolava. Era um problema para eles [das galerias]. Não sabiam como lidar com a gente. Sabiam vender a Casa 7. Na realidade, acho que o mercado de arte só existe de um tempo para cá, porque os caras não têm onde descarregar o dinheiro, inventaram um mercado de arte para isso. Não são colecionistas. Esse mercado existe porque precisam lavar o dinheiro.

Para a imprensa, a gente virou uma espécie de garotinhos, tipo uma banda de rock. Tinha os Titãs no rock e tinha o Tupinãodá no grafite. Quem acabou com a gente foi a imprensa. A gente não aguentava mais olhar um para a cara um do outro de tanto que a gente se via no jornal. A gente fazia alguma coisa e os caras estavam tirando foto. E de vem em quando a gente estava bêbado… louco, doido. A gente não era flor que se cheire…

. Vocês viraram os queridinhos da imprensa?

JC - De uma certa forma. Tinha o Alex [Vallauri] que a imprensa super... Acho que a gente fez uma grande cagada quando parou de fazer os trabalhos.

. E por que pararam?

JC - Porque o Jaime é individualista para caralho. Foi fazer as coisas dele. Sempre foi. Adoro ele, meu *brother*, mas é o jeito dele. Foi tocar a vida. O Carlos [Delfino] acho que virou um ser adulto depois de muitos anos. Ele é uma figura incrível, ímpar. Ficou só eu. Eu não tinha nem documento, era muito louco. E a grande cagada foi parar de produzir, de fazer as coisas. Depois ficou eu, o Ciro [Cozzolino] e o Carlos [Delfino]. Mas o Ciro já era um cara que tinha uma história por trás, viveu na França, voltou da França. Já tinha visto tudo lá. E já não era mais... não tinha mais aquela força, aquela potência. Mas que foi uma grande cagada a gente não segurar a onda. A gente se fodeu.

. Há uma leitura que o grafite vinha crescendo dentro da arte, participou de Bienais, da Trama do Gosto, em janeiro de 87. Mas na Bienal daquele ano, que seria de supor que o grafite de SP ia ganhar mais espaço, isso não aconteceu.

JC - Do mesmo jeito que falei que a gente era totalmente discriminado. Todo mundo acha que ia ... Bumba! Não.

. O que aconteceu?

JC - Ninguém foi chamado.

. E deu uma esfriada no movimento?

JC - Para mim, não. Nunca tive essa intenção. Para mim, puff..

. Era esperado que na Bienal de 87 vocês tivessem uma participação grande?

JC – Posso falar com muita segurança porque, de uma certa forma, eu representava o Tupinãodá. Eu era o mais velho, tenho 62 anos, dez anos de diferença deles. Eu era o cara mais pé no chão, tinha dois filhos, tinha uma história de vida, rompi com muita coisa para estar ali. Eu sabia onde doía meu calo. Eu tinha um pouco de discernimento. Tinha meu ateliê, que banquei o tempo todo. Eu que segurava aquela onda. Até começarem a debandar. O Carlos ficou, o Ciro entrou. Fizemos algumas umas coisas, umas exposições, uns trabalhos. Ah! fizemos coisas. Foi divertido, mas não sei... foi se perdendo, a gente deixou as coisas. E teve uma hora que fiquei de saco cheio.

. E ai fechou? Acabou?

JC – A gente ficava muito louco, usava muita droga. Eu particularmente. Não fechei o ateliê, mas foram debandando. O Carlinhos foi para um lado, o Ciro para outro. Uma mistura de tudo. Mas eu passei para eles: nós vamos perder o bonde.

. O que era perder o bonde?

JC – A gente tinha muita coisa para fazer ainda. Na rua. E quem não faz, perde o bonde.

. Ai veio o hip-hop?

JC – Não. Eles já estavam ai. Nesse processo do Tupinãodá, a gente conheceu muita gente, ficamos uma espécie de *mainstream*. Éramos convidados para baladas, festas. Comecei a ter muito contato com o pessoal do rock in'roll. E a gente ficou amigo e eles começaram a pedir para desenhar um palco. Nesse processo, virei o que sou hoje [cenógrafo]. Hoje, faço muito mais do que rock in'roll.

Eu continuei a fazer [grafite] sem pensar em grana. O mais legal de tudo é que nunca pensei em dinheiro. Essas coisas todas que aconteceram. Nessa semana uma pessoa me ligou dizendo que viu uma Mala minha no MAC-USP. Eu tenho um trabalho na Exposição Casa, da Kátia Canton. Está junto do Calder. Tem Cildo Meireles, Leda Catunda, tem uma coisinha do Vallauri, mas tem um monte de gente, tem uns 17 artistas. Eu estou lá com o trabalho. É muito engraçado porque a gente perdeu o bonde no fim das contas. Os caras já tentaram resgatar [o Tupinãodá] umas 450 mil vezes. Mas eu não... Eu tenho uma obra, mas minha. Está ótimo.

. O que da história do Tupinãodá e da geração da rua dos anos 80 não foi contadada?

JC - Acho que nada foi contado. Existe uma história que não foi contada. Foi contada por determinados pontos de vistas, de algumas pessoas.

. O que faltou contar: a motivação, o ambiente?

JC – Faltou contar a história sem o ponto de vista de cada um dos envolvidos. O cara que fizer isso bem... Alguém vai ter que contar essa história. Tudo o que leio é muito raso.

. Acho que a histórias ficam um pouco circulares, não se aprofundam.

JC – É... eu acho que a história tem que ser contada em pedaços. Se falar: 'A história do grafite no Brasil', cagou tudo.

. E não era só grafite?

JC – Não. Começou antes, com happenings e performance. No fim da década de 70.

. E isso fez parte da sua história, você fazia parte disso também?

JC - De certa forma, sim, dos anos 70, em 76.

. Era um movimento que tinha várias linguagens. Não era só o grafite?

JC - Acho que tem que começar falando em arte de rua, street art. Se pensar que a gente tem Siqueiros e todos esses mexicanos. Tinha um livro desses caras na minha infância. Se a gente subestimar que aqui a gente não tinha essa informação. Não dá. Eu pirei mesmo. [...] A gente fez tanta coisa, pintamos caminhão, a frota inteira. Ganhamos uma puta grana. Era a transportadora da minha família, mas nunca trabalhei com eles, nunca tive nada a ver com ele. Eles que me paguem.

. Em 1982 teve eleição direta para o governo. A cidade ficou coberta de pichação eleitoral.

JC – A gente pintava por cima dos cartazes.

. A imprensa criticava muito a pichação eleitoral.

JC – Um dia a gente tomou de assalto o Largo da Batata. O Tupinãodá, o John Howard, sei lá mais quem. A gente grafitou por cima dos cartazes [eleitoriais]. A gente achava que fazendo em cima dos cartazes ninguém ia mexer. A gente pensou: se pintarmos por cima dos cartazes dos políticos, a polícia não ia prender a gente. Tem uma foto do Rui Amaral fazendo uma escadinha para mim.

. Tupinãodá vai voltar?

Os caras ficam falando, mas é só bláblablá. Imagina voltar... É quase impossível para mim. Sou um cara muito ocupado, não sei como conciliaria.

. Teria sentido voltar hoje?

Nenhum. Não vejo nenhum sentido. Parece aqueles caras cantando Wanderlei Cardoso.

. Hoje tem algum movimento com a mesma energia de ruptura do Tupinãodá e daquela geração?

JC – O Tupinãodá não se enquadrava, mas era enquadrado. Quando falava que a gente rompia o coro dos contentes é que na realidade éramos três branquinhos, bonitinhos. Sendo bem cruel, bem filho da puta mesmo, éramos classe média, bonitinhos, cheios de garotinhas. O protótipo do Justin Bieber. A gente era uns puta bonitinhos, cheio de menininha, e a gente não era bobo, era suficientemente artistas para fazer aquilo. A gente tinha todas as qualidades.

. Vocês foram então absorvidos?

JC – Totalmente. Eu acho que éramos uns puta rebelde, porém... éramos uns moleques bem cuidados, super bonitos, interessantes, inteligentes, cultivados. Todo mundo está fazendo um puta trabalho, todo mundo é descolado, bem sucedido intelectualmente, na vida. A gente ia virar uma bolsa. Conheci muita gente que ficava puto porque só a gente saía nas coisas [imprensa], mas é porque a gente fazia coisa para caralho. Fazia polêmica, éramos muito mais uns punks do que aquele protótipo do [artista plástico], com o cavalete, o ateliê. O nosso ateliê era uma zona, mas tinha uma magia...

Quando você me pergunta se eu vejo alguém hoje, acho que deve ter, mas não estou a par. Porque é impossível que não tenha. Sempre tem um frescor, um entusiasmo.

. Hoje é o pixo?

JC – Hoje o grafite é quase institucionalizado, está muito ligado às marcas, a quem dá o muro (...) Acho que [o grafite] foi um fenômeno que aconteceu depois da gente. Os caras falam que aqui [em SP] é a meca. Acho tudo uma zona. Tem coisas que acho incríveis outras. não. Não é só porque fez um desenho na rua que é do cacete. Tem um monte de coisa ruim. Tem mais merda do que arte. Quando fazem o que fizeram na 23 de Maio, que é dividir a gleba, é muito zoada. O grafite espontâneo é diferente do institucionalizado.

. E qual a diferença?

JC – Tem o inusitado, o espaço que não é nada, que está sujo, deteriorado. Existe o acaso no meio disso. É quase filosófico, mas existe o acaso. Quando institucionaliza, dá uma glebinha para casa um é muito ruim. O melhor momento do beco do Batman foi quando não tinha a organização que tem hoje:

‘essa parede é minha’. Quando a gente foi fazendo era incrível, tinha o velho com a coisa nova. A rua é isso. Os fenômenos geográficos. Quando os caras falam que a gente que começou tudo eu penso: “que merda que eu fiz”.

. Vocês pintavam durante o dia? A polícia não parava?

JC – De dia. Parava, mas não conseguiam mais prender a gente porque já éramos dez, quinze. Vai prender dez, quinze, toda hora. Chegava no delegado, o cara não queria nem ver a nossa cara mais.

. E chamavam a imprensa?

JC – Nunca chamei. Sempre conversava, mostrava que era uma pessoa inteligente o suficiente para não estar fazendo cagada. E os policiais tinham bom senso. Pior era na hora da dura. Depois eles tinham bom senso. Quando chegava na delegacia.

. A polícia era um problema, mas não impedia o grafite.

A imprensa ajudou a gente porque quando começou a sair notícia boas, a gente levava uma foto de jornal. A mais idiota, a que dizia que a gente estava decorando a cidade. Dava um caô nos caras. Mas vou te falar: eu me diverti para cacete.

Apêndice C – Entrevista com Jaime Prades, em 10 mai. 2017

. **Quando o Tupinãodá começou já tinha uma cena no grafite. Qual era essa cena?**

Jaime Prades – Existia nos anos 70 alguns poetas, que começam a escrever umas palavras, mas o interessante de observar é que tem uma coisa urbana, ligada ao escrever na rua, que está muito ligada ao “abaixo à ditadura”. Aí começam a aparecer umas frases malucas, enigmáticas, poéticas. Isso que é interessante e acaba sendo um dos eixos de tudo o que passa a acontecer no espaço público, que é ter a mesma atitude de um militante político, que é se organizar, criar uma estratégia, investir, fazer a ação a performance, mas o que está se fazendo é arte.

. Você já via essas frases como expressões de arte?

JP – Já via como arte, claro. As próprias frases eram completamente non sense. Quem fazia era o Walter Silveira, o Fernando Meirelles. Isso eu estou falando dos anos 70. O Hudinilson veio depois. Quem trouxe um elemento gráfico, um símbolo, um signo para a cidade foi o Alex Vallauri, que tem uma história incrível. Tiveram muitas exposições sobre ele, vários livros.

. Você percebia essas frases poéticas nas ruas, que eram diferentes do ‘abaixo à ditadura’?

JP – Percebia, claro. Mas o que mais me tocava era o trabalho do Alex. Escrevi sobre o momento que ví o primeiro trabalho do Alex Vallauri e o impacto que isso causou em mim. Isso está registrado no meu livro.

. O Alex Vallauri fazia desenhos com estêncil.

JP – Fazia também uns desenhos à mão livre. Mas era tudo muito tímido até pelo contexto político, por que era muito perigoso fazer isso. Essa técnica gráfica do estêncil permitia ser muito rápido, mas por outro lado era pequena, muito pontual. O que o Alex trouxe, que é um outro eixo da estratégia do artista urbano naquele momento, era a repetição. Eram coisas pequenas, que começou a repetir em muitos lugares, principalmente na zona oeste.

. Essa repetição começa a causava uma estranheza? Percebia que era alguma coisa diferente?

JP – Você tem que pensar que esse trabalho tenta encontrar maneiras de interferir na cidade. No suporte urbano, para criar um efeito, a repetição é muito necessária. Mas também porque a técnica, o estên-

cil, permite isso. Ela é muito parecida a um carimbo, um tipo gráfico. É uma gravura. A ideia de repetição, de multiplicação, é inerente à técnica. Por isso que deu muito certo como arte urbana, pela rapidez e pela possibilidade da multiplicação.

. E como você começou a pintar na rua?

JP – Se você entrar no meu site vai ver uma foto em tenho 10 anos e estou ajudando um grande artista espanhol, Antônio Mingote, a pintar uma piscina. Ele está pintando uma sereia e eu estou com ele. Fiz isso minha infância inteira. O meu pai trabalhava com cinema, então eu passei minha infância com artistas. Havia esse antecedente, eu já havia pintado no sol. Porque qual é a história da arte urbana? Você pinta em um lugar que venta, que chove, que tem gente, que é grande. Você está no meio de um palco. É uma situação muito marcante porque pintamos no meio das pessoas.

. E porque você foi pintar na rua?

JP – Por causa da ditadura. Naquele momento estavam tendo as manifestações. A gente enfrentava a PM. Já havia essa sinalização, essa primeira abertura do grafite, que vem com Alex Vallauri, depois com Waldemar Zaidler, Carlos Matuck, Hudinilson Jr., Maurício Vilaça e um grupo que o Vilaça organiza, que tem Ozéas Duarte, Vado do Cachimbo, mais uma turma.

. Com o spray e figurativo?

JP – Figurativo, mas o signo vibra em um lugar intermediário. Ele é ambíguo. Porque mesmo sendo representação, ele leva a representação a um nível tão simbólico, que não é uma naturalidade. Não existe naturalismo no signo, existe uma outra dimensão daquilo que está sendo representado. Que é uma discussão muito interessante essa questão do elemento gráfico, por que os grandes artistas modernos introduzem o grafismo, resgatam uma coisa muito africana. A arte espiritual africana, original, já é gráfica. A arte rupestre, é gráfica. É uma arte sintética. Quando você vai discutir arte na cidade, inevitavelmente tem que pensar na caverna. Essa é uma reflexão muito grande. Tem um filósofo Leon Kossovitch, que tem o livro NOX, [que faz uma reflexão]. Ele é muito polêmico na USP, dentro dessa geração de críticos, professores da ECA (Escola de Comunicações e Arte), Agnaldo Farias, Tadeu Chiarelli e seus amigos, que é a minha geração. [Uma geração de críticos] que desprezou completamente a arte urbana. Aquilo lá fedia para eles. Acho que ainda fede. Você não vai encontrar nenhum texto crítico [sobre arte urbana]. Ninguém refletiu sobre isso. Essa reflexão está começando a acontecer agora. Porque agora tem uma geração que tem feito isso, como a Ana Cândida Avelar, que escreveu sobre o lirismo na crítica brasileira. Ou a Ana Magalhães, do MAC-USP. Mas ninguém da minha geração, que esteve lá naquele momento, vendo o que estava acontecendo, se atreveu a reconhecer o aspecto, procurar a essência cultural, artística, do germe que está ali naquele processo. Há uma negação. Que é complicada. Por isso que eu tive que criar registros, fontes, para poder ter consulta.

. O problema, no seu ponto de vista, é não ter havido uma reflexão sobre o trabalho?

JP – O problema é não ter tido uma reflexão nem reconhecimento. Ser visto como uma arte menor. Como algo que não tem qualidade ou força suficiente para ultrapassar o beiral do palácio onde esses guardiões da crítica intelectual, da arte contemporânea, atuam. São porteiros, na verdade.

. **Mas as instituições de arte, como museus e algumas galerias, trouxeram, já na década de 80, esses artistas para dentro. Como você vê isso?**

JP – Mas foram poucas exposições. Que eu saiba, o primeiro pensador e curador que abriu as portas para a arte urbana foi Fábio Magalhães, quando ele foi diretor da Pinacoteca do Estado. Ele foi a primeira pessoa a ter essa conversa. E ele é mais velho que a minha geração. E ele tem uma visão muito mais aberta que a maior parte da crítica. Claro que houve ali um reconhecimento. A gente fez uma intervenção na Pinacoteca em 1985.

. **O Tupinãodá, que surgiu depois do grupo de Vallauri, tinha com uma proposta diferente do que se fazia na época?**

JP – Tem muito a ver com a USP porque ele surge de uma reflexão sobre o espaço político, do palco urbano e também da necessidade do artista. Ele surgiu da conversa com dois geógrafos da USP. Um deles é o Antonio Robert de Moraes, e o orientador dele, que era o [Armando Correia]. Mas eram dois geógrafos importantíssimos. Já faleceram.

. Eles trouxeram a questão da cidade para a discussão. A topografia da cidade?

JP – Nós todos discutimos a cidade. Eles como geógrafos e nós como artistas, mas havia uma necessidade de romper com a tensão imposta pela ditadura. E onde a ditadura atuava para criar uma zona de terror? Na rua. Você sabia que a cidade de São Paulo não tem praça por uma determinação explícita dos militares. Eles fizeram retirar dos planos diretores da ocupação urbana os espaços públicos, que são espaços de reunião. Havia todo um teatro por parte da PM para criar terror e tensão, que era terrível. Era um ambiente de medo, de terror. Então por que a rua? Porque era um nervo exposto, um espaço de convivência. O que vejo hoje, depois de três décadas, é que se tem uma contribuição do Tupinãodá foi a de romper essa energia sombria, maligna e ir para a rua, criar uma coisa que trouxe cor, trouxe loucura, trouxe um outro universo. A gente começou fazendo performance, instalações. Fizemos uma na FAU, com sacos de lixo (1984, instalação de sacos de lixo no gramado em torno do prédio, na Cidade Universitária).

Eu uso sempre o mau exemplo d'Osgêmeos, que quando você vê um bonequinho deles na rua eu, pelo menos, acho muito legal. Quando vejo na madeira, no museu, acho um horror. É uma tendência desses artistas da *street art*, não é arte urbana, é tomar banho quando vão para a instituição. Tomam banho, põe tênis novo, e fazem aquele trabalho todo higiênico, sendo que o grande lance da arte urbana é a sujeira. Os espaços de convivência estão sujos, estão energeticamente sujos, no plano invisível, e também estão sujos no plano físico [...]. Você se apropria daquilo para criar uma poesia coletiva, porque tem humanidade, independentemente de qualquer julgamento. É um retrato do que somos nós no mundo da nossa convivência nas grandes cidades. Se quer resumir arte urbana, é isso. E a partir do momento que o artista interfere nesse contexto, ele cria um foco de luz em cima disso, e é essa a grande contribuição.

O Tupinãodá sempre fez instalações, performances e a gente começou a trabalhar com tinta porque percebemos que poderíamos dar um *plus*. O grafite que existia também estava restrito, pequeno. Crescia pela repetição e virava um fungo. Mas no sentido de impacto na cidade, não tinha. Quem começou a fazer isso fomos nós porque a gente começou a pensar o que é pintar um espaço público. A gente pensava o espaço, inclusive o Beco do Batman, que tinha uma poética incrível. A gente chamava a atenção para as ruínas da cidade. Tem uma poética do arruinado que está em tudo. O Banksy tem toda uma relação com a precariedade. Não era só chegar lá e foda-se, não estou nem aí, vou cobrir. A gente planejava. Por isso fomos para os espaços públicos porque a questão era o poder na cidade. O trabalho urbano é interessante a partir do momento que tem uma ação política. Sempre é político quando você entra na rua. A linguagem pode ser totalmente artística, lúdica, pop, mas a ação sempre vai ter uma consequência política no sentido grego da palavra. Você vai estar participando da pólis. O artista vai impor uma imagem, o que significa que ele tem um poder, esse poder que ele impõe à cidade é também um ato autoritário, que interfere na liberdade do olhar do outro. Essa discussão toda precisa passar por essa avaliação.

E esse é outro elemento do Tupinãodá. A gente pensava a cidade e a necessidade de criar uma linguagem urbana que fosse mínima, a mais concentrada e sígnica possível. Porque a partir do momento que você ocupava o espaço estava lidando com o fluxo, tempo, velocidade, com saturação. Isso é o Tupinãodá.

. Como vocês decidiam como iam ocupar o espaço e como iam preencher aquele espaço?

JP – Era mais o espaço que escolhia a gente.

. E como definiam como o espaço seria preenchido?

JP – Era uma ação coletiva. E toda ação urbana tem que ser planejada. O Tupinãodá era um grupo, naquela época não tinha o nome de coletivo. Mas a decisão era coletiva.

. Você chegou a afirmar que havia uma intenção de ruptura com as frases mais panfletárias que haviam, como o abaixo à ditadura...

JP – A gente só entrou na rua porque não éramos panfletários. A atitude era, mas a linguagem era completamente antidiscursiva, antiproselitistas. Não tinha nenhum proselitismo.

. A ideia do grupo era fazer pinturas grandes, coloridas, diferentes do que já havia na rua naquela época, uma ruptura?

JP – Era uma ruptura. Era um outro passo. A gente ocupou espaços públicos conceituados. O símbolo maior disso foram os túneis da av. Paulista. Tinha uma coisinha aqui, uma frase ali. O que catalisou fazer o trabalho lá, além de toda essa reflexão, foi a gente ter participado de uma grande exposição, organizada pela Bienal, que foi a Trama do Gosto. Foi curada pelo Marcos Villaça e pelo Alex Vallauri. O Vallauri chamou um núcleo de artistas urbanos. Então essa história já está contada. Lá juntos, combinamos [de pintar os túneis da Paulista]. E começamos a fazer todo o trabalho juntos, não só o Tupinãodá, mas Ozéas Duarte, Rui Amaral. A gente participou desse momento que foi uma catarse.

. Quando você entrou no Tupinãodá? Como foi sua história com o grupo?

JP – Em 1984, seis meses depois que ele foi fundado, em 1983. O Zé e eu ficamos muito amigos e a gente acabou tendo um ateliê juntos e foi acontecendo. Para mim, tem muito a ideia da catarse. E o trabalho na rua só se justifica naquele contexto.

. Você disse que o trabalho na rua, nos anos 80, ajudou a construir uma identidade para o país. Que identidade foi essa?

JP – No sentido de tirar essa sombra. Havia necessidade para nós, que éramos mais jovens, de ocupar um espaço para mostrar o nosso trabalho. Tem também esse lado: como artistas, a gente queria mostrar o trabalho. São dois lados: um é o que eu vou chamar de "afastar as nuvens negras" e o outro, era a nossa falta de acesso aos espaços de arte. Não que não tivesse espaço, mas a gente tinha urgência. Nós vivíamos sobre uma necessidade urgente de fazer as coisas. A gente não estava numa zona de conforto. Estávamos todos muito inquietos, muito angustiados. Com uma necessidade enorme que acontecesse alguma coisa e a gente fez acontecer alguma coisa.

. Mas você parou de grafitar em 89?

JP – Eu faço alguma coisa ou outra, nunca parei. Estou agora com um trabalho novo. Eu tenho a linguagem para ir para a rua. Nesse momento eu estou construindo uma ação urbana, mas dentro de um contexto diferente. O artista na rua, para mim, é muito interessante.

. Não interessava para vocês naquele momento [nos anos 80] entrar no sistema de arte?

JP – Sempre interessa, mas essas coisas são complicadas. O [prefeito] Jânio Quadros tem um momento muito parecido com o Dória hoje. O Dória se apropria desse discurso demagógico, performático. O que eu tenho mais importante para dizer hoje é que se o trabalho urbano não tem um contexto, ele tende a virar decoração, tende a ficar decorativo, colorista. Tende a assumir um discurso, que é: 'trabalho na rua para deixar a rua colorida'. Isso é a morte da arte urbana.

. E essa ideia passava pela cabeça de vocês nos anos 80: Deixar a rua mais bonita?

JP – Quando veio esse papo de colorir a cidade, sai fora. O Jânio Quadros veio com um discurso de querer cooptar os artistas, criar espaços, pagar.

. Você já escreveu que o Tupinãodá não se enquadrou na cultura do grafite. Por que ele não?

JP – Foi completamente diferente. A gente cresceu. Mudamos o padrão, criamos outro.

. Eram obras maiores, usou outros materiais, como giz.

JP – Isso. Está respondido. Naquela época os caras faziam coisas de um metro. E a gente passou a fazer coisas de 15 metros por 2 metros. Na mão.

. Vocês faziam essas obras durante o dia? E como era com a polícia?

JP – Fazia de dia. A gente trocava uma ideia com os caras e tem situações específicas. Tem alguns que foram presos e transformaram isso em medalhas.

. Vocês nunca chegaram a ser presos?

JP – Nunca foi preso no Brasil. Fui preso na França, pintando. Tem que lidar com isso. Como os caras que ficaram chateados porque apagaram [o trabalho deles], mas arte na rua é assim. Quando o Jânio Quadros apagou tudo, fiz um puta trabalho de manhã e à tarde foi apagado. Tenho as fotos, maravilhosas. O grafite vira foto. Quando o grafite deixa de ter um contexto e predomina aspecto da propaganda do artista, ele perde a necessidade da denúncia, a arte fica boba, pois perde a urgência. Começa a ficar toda firulada, vira um rococó. Se for ver hoje, muitos grafiteiros há uma tendência muito decorativa, do detalhe, do barroquinho.

. O Tupinãodá não tinha a preocupação de fazer algo bonito ou se feio?

JP – Sempre ser bonito. A gente tinha um conceito, uma linguagem e uma intenção. Cada espaço tinha um porquê. Começaram a contratar a gente e as coisas começam a mudar. Teve uma matéria, acho que de 87, que chamam a gente de grafiteiro. Ai a gente começa a morrer, na minha opinião. Porque a imprensa nos coloca na pasta. Até aquele momento a gente era uma provocação. A partir do momento que eles [a imprensa] viram que podiam encaixar a gente como grafiteiros, a nossa força começou a miar. A gente começou a aparecer na TV, em tudo quanto é jornal, uma puta mídia. A maior galeria da época, a Subdistrito, me chama. Fizemos um grupo porque tínhamos esse compromisso. A gente faz uma exposição, aparece na Veja e então entendo como funciona o sistema de arte. Os galeristas não mexeram um dedo para vender um trabalho, a gente dando o sangue. A gente estava em destaque na mídia. Eles chamaram a gente por causa da mídia. Saímos na Veja e ficamos ali, não fizeram nada, a gente sem grana.

. Você diz que a mídia não sabia então como classificar vocês muito bem. Como era então a cobertura da imprensa?

JP – A primeira vez que fizeram uma matéria sobre a gente foi na Veja São Paulo, uma matéria pequena, de cidades. Éramos muito ingênuos. Como a gente era cheio de conteúdo filosófico, político. A gente falou como se fosse para a sua dissertação. A matéria saiu com tudo deturpado. Saiu escrito o que a gente não falou e ele não escreveu o que a gente falou. Foi tão medíocre. Aí vi quem era a Veja. Eu trabalhei na Editora Abril e tinha amigos lá. Percebi o perigo da imprensa quando você fala com um jornalista.

. Mas a imprensa não entendeu o Tupinãodá ou queriam fazer outra leitura?

JP – Eles queriam só a casca, mas não queriam o ovo. A imprensa, o jornalista, é esquisito, cada um pensa uma coisa, fala uma coisa. Esse também foi um motivo para ter escrito meu livro. Ali dou meu depoimento, minhas palavras.

. Você acha que a imprensa absorveu o Tupinãodá porque não dava para ignorar a existência daqueles trabalhos grandes?

JP – Não dava para ignorar a existência deles. A gente se destacou e passou a ter os 15 minutos de fama. Não posso dizer se a imprensa captou ou não [a essência do grupo]. Só sei que a gente acabou se relacionar com a sociedade de outras formas. Isso era muita provocação até para o próprio meio das artes. A gente estava nesse lugar felizes, contentes, sem ter uma atitude pernóstica, intelectual. A gente estava no meio do conceitualismo. O artista era um bosta, o artista é burro, não pensa, não faz nada, quem manda é o curador. A gente estava entrando nesse processo em que o curador é o intelectual, que é o professor, que diz como tem que ser. E aquela arte toda travada, careta, idiota. E a gente estava provocando. E isso irritou muito o meio das artes. E você não imagina quanto irritou.

. Como você enquadraria o que era feito? Era pop art? Arte conceitual?

JP – Era Tupinãodá.... [risos].

. Essas matérias são de 89, muito próximo do fim do Tupinãodá...

JP – Exatamente. Quando começa a dar muito certo na mídia, começa a dar problemas porque as pessoas passaram a ficar muito deslumbradas.

. O grupo acabou de dentro para fora? Cada um indo fazer as suas coisas?

JP – [Olhando os recortes de jornais] Olha só, a gente falava em arte descartável. E até hoje isso não é entendido. Se a gente fosse alemão ou norte-americano, estaríamos bombando. Aqui a coisa não foi. Também fomos muito agressivos com as artes, porque a gente conquistou um espaço e esfregou no meio das artes: olha estamos aqui por nossa conta... [E perguntavam] 'Mas de onde vieram esses caras, não foram nossos alunos, não fizeram metrado, não pagaram... não rezaram pela nossa cartilha, não foram formados por nós.

. E como vocês foram para a galeria Subdistrito, que era uma das mais importantes de São Paulo?

JP – Fui convidado para fazer uma individual. Mas naquela época estava tão comprometido com o grupo, achava que era uma coisa tão importante, que propus chamarem o grupo.

. Mas o pessoal da Subdistrito viu vocês na rua, o trabalho de vocês.

JP – Por isso que me chamaram. Gostaram do meu trabalho e queriam a mídia. E eu propus o grupo e foi a exposição Tupinãodá. Saiu uma matéria com o Maurício Villaça, na Veja.

. Naquela época, o Tupinãodá estar numa galeria atraia a mídia? E eles estavam atrás dessa mídia?

JP – A Tatá Amaral fez um seriado chamado "Causando na rua", que tem o primeiro episódio fala de três grupos: Viajando sem Passaporte, o 3NÓS3, do Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, e o Tupinãodá. Ali está contada uma história, numa visão bem de esquerda, a Tatá Amaral é total *stabilishment* de esquerda. Mas o fato que está bem contada essa história. É bem interessante, porque o Viajando sem Passaporte conta que a partir do momento que eles começam a fazer performances, a imprensa começa a se interessar, querer saber quando vão ser as performances e a ponto de querer propor para eles. E ai começa um processo de dissolução. A partir do momento que vira mídia, começa um processo de dissolução. Acontece com eles também. Porque começa a esvaziar, perde o contexto. Era muito claro para mim.

. Vocês nunca procuravam a imprensa para avisar que iam fazer um trabalho?

JP – Nunca. Mas o Viajando sem Passaporte, o 3NÓS3, faziam isso. Usavam a mídia, mas a mídia usava eles também. Tudo o que a mídia quer são uns malucos se expondo e de repente podem levar umas bordoadas e aí dá uma puta notícia. O Jornal da Tarde, que era graficamente o jornal mais transado, nos chamou e a gente fez uma arte maravilhosa. Fizemos uma arte para o Divirta-se. Escrevemos o logotipo com a mesma letra do Tupinãdá e fizemos uma arte completamente louca. Foi o momento mais interessante porque a gente interferiu. A página virou parede. E foi muito interessante.

. Mas o Tupinãodá começou a se esvaziar pela exposição que passou a ter na mídia?

JP – Eu acho que sim, mas essa é a minha visão. Se perdeu o contexto da tensão, da necessidade de gritar, de criar. Mas acho que a gente contribuiu para criar uma nova identidade para o Brasil que estava nascendo para um novo processo democrático. Essa frase tirei da minha cabeça. Ninguém me falou, eu não vi em lugar nenhum e também não tenho ideia se alguém compartilha disso. Mas eu tenho esse discurso, porque cheguei a essa reflexão.

. **Tem uma coisa que me falaram, que não sei como você entendeu. O grafite vinha num crescendo no cenário da arte. Na Bienal de 85 teve a Festa na Casa da Rainha do Frango Assado, do Alex Vallauri, e teve a exposição da Trama do Gosto, no início de 87, com a participação de toda a geração do grafite. Mas na Bienal de 87, não aconteceu.**

JP – O sistema de arte não bancou. Pode ser que você tenha razão. Eu nunca me preocupei com isso, mas obviamente a Bienal é sempre uma meta, ao menos naquela época.

Nós somos artistas informais, que corremos por uma força que nos impele. Eu vivo assim. Sou artista porque fiz faculdade pensando em ser artista? Nunca. Sou artista para conseguir viver, mentalmente são numa sociedade que estou tentando entender o que é essa porra toda. Arte para mim é um caminho espiritual, de autoconhecimento e procurar acessar um conhecimento que está no ato da arte, no mínimo, eu sinto um perfume disso. Tem alguma coisa maior, um mistério. Eu vejo a arte como um caminho espiritual. De Conhecimento.

. O trabalho de vocês da década de 80 não existe mais. Só existe nos registros e, em grande parte, na experiência de vocês.

JP – Acho que tem muito material fotográfico. A minha esposa fotografava os trabalhos. Foi assim que a gente se conheceu. Era muito mais restrito porque era celuloide. Teve uma coisa muito interessante que aconteceu com os grafites, principalmente quando a gente foi lá nos túneis, que isso gerou um turismo fotográfico. Todos os fotógrafos se interessaram.

Eu tentei fazer um livro e não consegui. Também não consegui fazer um livro sobre o Tupinãodá porque não vi profundidade conceitual. Acho que o Tupinãodá se perdeu mesmo. A melhor coisa que fiz foi sair. Não me convenceu a linguagem. A gente parou num lugar. Quando eu falo virar produto é isso. A gente chegou num lugar que virou uma fórmula. As pessoas eram entrevistadas, iam no Jô, ficou todo mundo nisso. Mas a arte parou. E aí sai fora.

Foi muito interessante quando Fábio Magalhães escreveu a abertura do meu livro porque o título do texto é: Arte em contexto. É isso, se predomina a facilidade no espaço, gente pagando para o artista, a linguagem perde a força. Fica firulenta, rococozenta. Você não fica mais preocupado em dar uma mensagem que vai ter uma ruptura de linguagem. Porque o que a gente criou foi uma ruptura de linguagem, no sentido do processo de afastar as nuvens negras. A gente tinha consciência que a gente estava rompendo uma linguagem. Era político.

. E de onde veio isso?

JP – Da pesquisa de cada um, que foi catalisada no fazer. Eu não sabia que ia fazer essas máquinas. Cheguei lá e fiz. A rua cria uma experiência muito adrenalínica. Pintando na rua, você fica de costas, numa situação muito vulnerável. Não vê se o cara vem te dar uma porrada, jogar uma pedra. É tenso. Isso cria uma catalisação, no meu caso.

. Na passagem dos anos 1980 para os anos 1990, a rua mudou muito?

JP – Mudou completamente. Penso que o contexto da arte de rua do Tupinãodá, até pelo nome, está completamente dentro de uma cultura irreverente brasileira, que é ainda muito formal na modernidade, na Semana de 22. Mas que já estava ali. Oswald de Andrade era irreverente. Tinha uma coisa duchampiana, mas o que interessa mais, o grande influenciador do Duchamp, o inventor da patafísica [Alfred Jarr], o louco dos loucos. Essa irreverência que vem da França e que faz ter uma compreensão completamente diferente do Duchamp, que de alguma forma está aqui no nosso Oswald de Andrade e fica muito interessante com Flávio de Carvalho. O Flavio de Carvalho era um farol para a gente.

[Nos anos 90, o] meu trabalho pictórico assume, mais do que nunca, a questão do neoconcretismo, da abstração gráfica. Eu me insiro dentro dessa escola, dessa família, mais do que nunca. Pode ser até que volte para a rua porque ainda tenho uma contribuição a dar nesse momento em que o ambiente está tão requentado. Ficou uma coisa tão babaca. Você vê os artistas chorando porque apagaram o trabalho deles... é deprimente. Já dançou.

Essa coisa colorista, decorativa, essa coisa do Kobra, naturalista. Acho tudo isso uma droga. Não é o que vibrava no que a gente fazia. A gente era irreverente, nossa linguagem era irreverente. Tudo era irreverente. Com o sistema de arte e com a sociedade. Nossa entrada na cultura está dentro dessa linhagem que passa por esses artistas [Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade]. Há uma puta compreensão formal em nível de linguagem, mas somos uns rebeldes, os caras na linha de quebrar tudo.

. Tem uma questão que é uma curiosidade minha. Em 82, São Paulo ficou forrada de propaganda eleitoral. E os jornais criticavam muito. Você já estava na rua nessa época?

JP – Ainda não. Mas essa coisa do "emporcalhamento" da cidade foi um dos contextos para ocupar a cidade: para levar arte.

. A propaganda eleitoral não tinha intenção artística, mas não deixava de ser uma explosão.

JP – É verdade. Os políticos são os primeiros e os grandes pichadores. E continuam sendo. Em outros muros, imateriais até. Não estava na rua ainda nessa época, mas faz parte da gestação do que a gente foi fazer depois. Fizemos um contraponto a isso. Para você ver como era político [o que fazíamos], mas irreverente. A nossa atitude era a mesma do cara que estava pichando "abaixo a ditadura", o espaço era o mesmo dessa classe política que vê a rua como um espaço de propaganda, pois a rua inevitavelmente lida com propaganda, daí o sucesso, a mídia, toda essa coisa difícil de lidar. Mas por outro lado a linguagem que a gente leva é completamente irreverente, louca.

A genética da geração que aparece a partir dos anos 90 não tinha absolutamente nada a ver com a gente. Não tem nada a ver com o Brasil. É inspirada nos EUA, no hip hop. Toda essa molecada cresce já falando inglês, está em outro sistema. A internet, que é de 93, coloca a rede na mão dos caras. Para nós dos anos 80 a rua era uma conquista e um ponto de chegada. Para a geração dos anos 90 é um ponto de partida para uma nova fase internacional, global. É o momento da globalização.

. É essa a história que ainda não foi contada da geração dos anos 80. O que ainda falta ser contato dessa geração?

JP – Falta essa reflexão que o tempo dá. Eu já fiz meu papel, me libertei dessa história a partir do momento que conceituei, refleti, editei e publiquei. É algo que me pertence, mas não quero mais saber disso.

. Tem um movimento para o Tupinãodá voltar?

JP – Espero que não. É pura gaguice.

Apêndice D - Entrevista com Ozéas Duarte, em 20 maio de 2017.

. Como foi que você começou a pintar na rua? Há uma nota no jornal sobre uma exposição sua na galeria Art brut em 84. Você começou na rua ou na galeria?

Ozéas Duarte – Eu comecei como todos os artistas começam: fazendo roteiro de salão [de arte]. Participei de vários. E naquela época, em 84, eu conheci um coletivo que trabalhava com colagem e montava várias exposições. Sempre tive vontade de fazer coisas na rua, mas nunca tinha feito.

. Mas esses trabalhos eram pintura ou colagens em suportes mais tradicionais?

OD – Sim, em suportes tradicionais, queria ser um pintor de cavalete. Depois eu descobri que era um artista ridículo. Não tinha condições. Um pouco antes disso, em 81, quando estava fazendo curso de modelo vivo, conheci o [Alex] Vallauri, na Pinacoteca. Ele estava fazendo a primeira exposição individual dentro de um espaço público. Só de grafite. Como eu andava muito pela rua, eu [reconheci o trabalho dele] falei: é esse o cara. Quem nos apresentou foi o artista Marcelo Nitsche, que fazia a orientação das oficinas. E era um cara sensacional e ele falou: 'tem um amigo que está montando uma exposição, vamos lá ver'. Fiquei chocado. Pensei: 'nossa, é o cara que faz aquelas brincadeiras na rua'. Fiquei meio assim, era garotão. Tinha uns 22 anos.

. Você ainda não estava pintando na rua. Mas você já percebia que tinha algo acontecendo ?

OD – Sim, eu percebia. Eu tinha o olhar muito apurado.

. **Tinham frases mais panfletárias e políticas. Mas você percebeu que começou a surgir algo mais figurativo nas ruas?**

OD – Isso que me chamou a atenção, alguém colocando desenhos e frases. Porque na época já tinha umas histórias que o Alex colocava na rua. Eu percebi: 'não, isso é outra coisa'. Que legal passar na

rua e de repente ver um acrobata pulando, um telefone, e todo esse universo bem-humorado dele, que era muito legal, que sempre me apaixonou. Quando eu o conheci, pensei: que legal, mas fiquei na minha. Não tive o impulso de ir para a rua. Tinha pouca gente na rua, a ditadura comendo solta... era um risco estar na rua.
Esse coletivo, que não lembro o nome, conseguiu o espaço da passagem subterrânea da Paulista com a Consolação, que naquela época era um lixo, ninguém passava por ali, era perigoso. Deram uma limpada, deixaram bonitinha e fizeram uma exposição. Colocaram uns cavaletes. Mas eu falei 'vou fazer na parede', porque já vinha com uma vontade fazer alguma coisa na rua. Mas eu não sabia como fazer, não tinha noção. O grafite era ainda uma coisa muito insipiente. As referências que a gente tinha ainda eram os textos da galera da FAU, da USP: o xô urubu, palavras de ordem e aqueles textos enigmáticos que a gente não se sabia se eram revolucionários ou não, para criar um estranhamento na cidade. Nesse grupo, em 83, eu conheci o Hudinilson Jr. Ele é um dos precursores da arte urbana brasileira. Ficamos muito amigos. Em 84, na intervenção na passagem da Paulista, fiz uma colagem gigante, nas duas entradas.

. Você foi o primeiro a fazer intervenção nas paredes da passagem, então?

OD – Acho que fui. Depois a gente até montou um cineclube que funcionava lá embaixo. Foi lá que deu o start. O Maurício Villaça, que era um artista superativista, um doido, passou lá [na passagem da consolação] e deixou um bilhetinho grudado na obra. Dizia que eu tinha ganho uma exposição na galeria dele. Botou o telefone na rua! Liguei para saber do que se tratava e ele falou: 'eu tenho uma galeria na minha casa, um espaço de cultura alternativo, que chama galeria Art Brut, que só trabalha com artistas brut. Falei: 'Então sou um brut? 'Você é um brut, vem para cá que eu quero te conhecer', respondeu. Foi então que começou a minha história. Fiz uma ocupação na casa que ele alugou, no Planalto Paulista. Ele quebrou tudo, fez um jardim tropical. Uma farra. Era um espaço de cultura superalternativo. Na época, a gente não tinha espaço nenhum. A oferta de cultura na cidade era muito restrita, muito pouca.

. E o circuito de arte era outra coisa.

OD – Era super sofisticado. Só galerias. Centros culturais não existiam, esses centros de culturas nas periferias também não. E o artista novo, diferente, não tinha espaço nenhum.

. Quando você fala no artista diferente, é o artista que usa outros suportes, outras linguagens que não as das galerias?

OD – É o artista que não se enquadra no que havia na época, pode-se chamar de arte contemporânea ou não. Porque lá tinha de tudo, cantora de ópera, show de strip-tease, e ele [Villaça] fazia umas performances malucas. Muitos dos artistas tinham essa pegada brut. O abstrato não rolava. O cara tinha que ter sangue e emoção, figurativo ou não.

. A rua foi uma opção por falta de espaço ou porque tinha uma vontade de estar nela?

OD – Sabia que ia demorar muito tempo para ser alguma coisa e também não sabia se tinha talento suficiente para encarar esse cenário. Nos anos 80, os artistas mais legais da época eram o [Ivald] Granato., o Aguilar, o Tozzi, o Miltom Mesquita, todos eles muito tops, muito badalados. Era um universo muito distante para um menino que saiu da periferia, do fundão da zona leste [Ermelino Matarazzo]. A distância era muito grande, mas não me impediu de encarar. No começo dos anos 80 fui estudar em uma escola no centro da cidade, cujo dono era um artista muito conhecido na época, não lembro o nome. Era excelente, tinha feito uma Bienal, mas não era um artista de galeria, era de um circuito off, que cedia umas salas da escola para artistas que vinham do Nordeste. E quem tinha um ateliê lá era o mestre Valentin. E foi muito legal porque a gente ficava trocando ideia com ele, conversando. Eu fazia desenho de publicidade, nem era desenho de arte. Aquilo foi expandindo minha consciência e percebi que era isso que eu queria fazer.

. Então a rua, nesse ambiente, foi uma saída muito natural para você.

OD – Foi muito natural. A gente vinha de uma pressão política e social muito grande. Só tinha a rua para fazer as coisas. O máximo era peitar tudo o que estava acontecendo indo para a rua. Dizer: 'Estão vendo? Não adianta vocês amarrarem a gente em casa, colocar uma mordaça'.

. Tinha um sentido de ruptura, de enfrentamento?

OD – Era um enfrentamento e digo até que era uma espécie de desobediência civil. Eram poucos caras que faziam isso. Poucos tinham coragem de ir para a rua. Por que não dava para encarar a rota do [Paulo] Maluf, [governador de São Paulo, de 1979 a 1982]. Muita gente tomou muito pau na rua, muitas vezes não estavam fazendo nada.

. Naquela época que trabalho você fazia? Eram intervenções menores, com estêncil?

OD – Eram coisas muito pequenas, bobas. Eu conheci o Alex em 81, na Pinacoteca, mas em 84 fui apresentado a ele pelo Mauricio Villaça, na minha exposição na [Art Brut]. Ele falou: 'Para com isso, que não vai te levar a nada. Vai para a rua que é mais legal'.

. E o que você fez naquela exposição? Era pintura?

OD – Fiz uma instalação parecida com a que tinha feito na passagem subterrânea. Ele [Villaça] me deu um quarto da casa e juntei um monte de lixo lá dentro. A obra chamava "Entranhas Consumidas". Era uma brincadeira de vomitar um pouco o excesso de consumo. O piso era cheio de lixo. Uma coisa ridícula, mas, enfim, foi um começo legal. Foi um começo muito bom.

. Você conhecia a exposição do Arman, que era um contraponto a uma exposição do Yves Klein, que era o vazio?

OD – Na aquela época eu tinha pouca referência de arte, estava começando. Só fui estudar arte nos anos 90, fiz um curso de pós-graduação em história da arte, na FAAP. Mas vi que o grafite era uma coisa legal por conta do Alex Vallauri. Aprendi com ele e com o Maurício Villaça a trabalhar com estêncil. Fui assistente do Maurício. A gente fez um monte de coisa. Comecei com o homem de Neandertal bem pequeno. Que é feito bem rapidinho.

. Tinha um percurso na rua que vocês faziam os estêncis?

OD – Eu saia caminhando pela rua à noite. Morava na Liberdade, vinha para a Bela Vista, no Madame Satã, dava um rolê pelo Bixiga, ia para a Paulista. Marcava com o Alex no bar Riviera, que era point, e a gente ia descendo pelos Jardins, fazendo o percurso dos quarteirões.

. Ele fazia os grafites dele e você os seus? Ou era um trabalho junto?

OD – Fazíamos junto, misturava. Tinha essa coisa. Com o John Howard fiz isso também porque trabalhei um tempo em uma agência na frente da casa dele. Terminava o expediente, saia tarde e dizia: John, vamos pichar? Descia pela Vila Madalena, dava um role, rabiscava tudo. Era sempre essa região aqui, que era mais na mão, não dava para se aprofundar muito. Todo mundo andava a pé.

. Quando você foi para a rua, você achava que estava fazendo arte?

OD – Não sei, acho que era vandalismo mesmo. Os temas eram muito bobos, era mais a diversão. Tinha a preocupação de não ser preso pela polícia. A gente foi progredindo. Ao invés de sair de madrugada, começou a sair mais cedo, até pintar de dia numa boa, sem ninguém incomodar. Foi em 1986. A gente já tinha o apoio da imprensa.

. E a polícia parava e abordava vocês durante o dia?

OD – Parava e nem sempre eram simpáticos. Em 1986, já tinha mudado o sistema político. Já tinha havido a abertura. Estava eu, o Hudinilson, e o Julinho [Barreto] pintando o acesso ao Minhocão, na praça Roosevelt, o camburão chegou e levou todo mundo. Chegando na delegacia o delegado perguntou o que tinha acontecido. A gente disse que era artista, que estava pintando e a polícia levou a gente para lá. Ele disse que tinha recebido uma denúncia que tinham uns subversivos pintando ali. E ele mandou um camburão. Fiquei chocado. Não tinha acontecido a abertura política?

. E que a ditadura não acaba por decreto. Os hábitos continuam.

É um ranço de algo muito proibido que o governo instituiu. O fato de estar na rua, atitude de estar na rua fazendo qualquer coisa. Isso ficou na memória das pessoas. Eu lembro quando era criança que as pessoas não podiam se reunir. Um grupo de cinco pessoas era levado para averiguação. Meus irmãos cansaram de ser presos, teve amigo de meus irmãos que foi assassinado por pensar diferente. É uma carga muito forte, muito negativa. Isso ficou impregnado. Meu primeiro trabalho 'subversivo' era um monte de bobagens, uma brincadeira, tinha palhaço, flor.

. Como você escolhia essas imagens? Era de HQ?

OD – Na mesma época que comecei a pintar na rua comecei a trabalhar com publicidade. Todo o universo pop foi muito atraente para mim. Sempre me interessei por essas imagens comuns [do cotidiano]. O Alex me passou isso. Ele falou que, se vai pintar na rua, tem que comunicar. É uma comunicação. Para essa comunicação fluir e ser clara, essa imagem tem que ser muito comum, tem que estar no inconsciente das pessoas. Ela pode passar rápido ou devagar, mas vai perceber. Ela percebe que viu um símbolo, vai identificar. Isso é verdade, muita gente fala que viu meu trabalho em tal lugar, mas eu sei que não viu. Viu um parecido e teve a impressão que viu. A força da imagem é muito contundente. Então procurava elementos muito comuns para colocar. Meu primeiro estêncil legal foi um astronauta que flutuava no espaço com uma cordinha que saia riscando o muro. Ele estava amarrado numa nave que podia estar distante ou não. O Alex trabalhava com ícones dos anos 50, com uma estética kitsch. No final dos 80, início dos 90, apareceram mais astronautas.

. Ainda não era a galera do hip hop?

OD – Não. A galera do hip hop só começa a aparecer forte em meados dos anos 90, quando aconteceu a abertura do país e se começou a ter mais acesso à informação cultural, que a gente não tinha. Eu tive contato com esse material nos anos 80 porque o Alex morou nos EUA e trouxe o livro da Martha Cooper, que é um clássico da street art. Ela fotografa os trens de nova York e outro que mostra a cena do hip hop misturado com grafite. Com a pouca informação que tinha, os meninos simulavam os grafites. Veio então a turma d'Osgêmeos, do Binho, do Spetto, que impulsionou o hip hop nos anos 90. Aí o grafite foi para a periferia. Saiu do Centro. E foi onde ganhou muita força.

. Nos anos 80 era uma ação mais de classe média, uma galera que tinha mais informação, na comparação com os anos 90?

OD – Tem um historiador que fala de maneira jocosa, que era a turma da zona oeste, porque o pessoal morava em Pinheiros. Essa região sempre teve uma efervescência cultural. Mas a imprensa, naquele momento, deu um impulso muito forte para levar o que estava acontecendo nas ruas para toda a cidade. A pichação passou a ter força a partir dos anos 80, início dos 90.

. No início, quando você começou a ir para a rua com o Vallauri, no início dos anos 80, a cidade começou a receber muitas intervenções, a imprensa percebeu o que estava acontecendo ou as instituições perceberam antes?

OD – A imprensa percebeu. As instituições odiavam.

. Mas o Vallauri foi para a Pinacoteca no início dos anos 80, em 81.

OD – Mas até hoje elas rechaçam. A gente está aqui por muita insistência, território conquistado [Ele deu entrevista no Centro Cultural Unibes, durante a montagem de uma exposição]. A imprensa começou a divulgar, falar muito e a gente teve muita sorte porque nos confrontamos direto com o [então prefeito] Jânio Quadros. Ele queria matar o Juneca e o Pessoinha, que eram os únicos pichadores [de frases] que tinham na época.

. **Na década de 80 havia já essa divisão entre grafite e pichação?**

OD – A partir de 1986, como a pichação [de frases] começou a tomar um fôlego na cidade. Mas ainda não era o tag reto de hoje, que é aquela letra construída com uma forma estética. Era só o pessoal ra-

biscando mesmo. A imprensa então começou a falar que o grafite [figurativo] era legal. A imprensa fez essa separação: Pichação é feio, é sujeira, é vandalismo. Grafite é legal, porque tem imagem e tenta repaginar o ambiente. A gente não pediu para a imprensa fazer isso. Aconteceu naturalmente. E ficou essa guerra. A imprensa metendo o pau nos pichadores e o Jânio querendo matar os pichadores.

. A imprensa percebeu então que tinha um movimento de grafite na cidade?

OD – Percebeu, porque o jornalista é um cara antenado, sabe o que está acontecendo me nova York, Paris, Berlim. E os atores eram articulados, era gente que tinha conhecimento.

. Vocês costumavam ligar para os jornais para avisar que fariam alguma intervenção?

OD – Não. O Jotabê Medeiros, do Estadão, tem um arquivo sensacional. Porque ele saia para a rua para registrar o material. Depois o Caderno 2 ilustrava a capa com vários grafites que ele fotografou. O Estadão e o Jornal da Tarde sempre apoiaram a gente. A Folha sempre foi escrota, até hoje.

. E o que é ser escrota? É tratar como vandalismo?

OD – É não tratar. Simplesmente não prestar a mínima atenção. Fizeram até um editorial baixando o pau e ao mesmo tempo apoiando o grafite legal. Faz tempo, foi depois dos anos 80. Fiquei na história até 95. A partir de 93 fui diminuindo minha participação na cena.

. Os críticos de arte também não tratavam dos grafites?

OD – Não existíamos para essa gente. Muitos artistas que tinham um trabalho muito bom, tinha uma carreira bem adiantada, não tinha o acesso e o impacto que tínhamos na imprensa. Cria um ciúme e ele [o artista] diz que, como é uma coisa que é feita na rua, não vale nada. [Os grafiteiros] não tivemos, nesses anos todos, nenhum livro decente.

O Alex antes de ir para rua já era um artista reconhecido no mercado de arte. No processo de trabalho dele, como artista, ele começou como desenhista, foi gravurista e foi um passo muito natural sair da gravura, ir para o silkscreen e daí para o estêncil. São técnicas muito semelhantes, mas com maneiras de fazer diferente. Ele conseguiu transferir o trabalho dele direto para a rua, não precisou da galeria. Ele não precisava da instituição, do museu. É isso que interessa a gente. Aqui dentro da instituição, a gente tem um monte de restrição, fica pisando em ovos. Na rua vale tudo. Ele percebeu isso e pintou para caramba porque só tinha ele.

A nossa história com a arte urbana é muito rica e muito gostosa. Não é uma arte que saiu do nada. É uma arte muito articulada por conta das situações que a gente viveu no pais. E muito cerebral às vezes porque o cara escreve vários poemas. Tinha uma época, no final dos anos 70, que a galera escrevia poesia na rua a dar com o pau. Tudo era poesia. E o Alex já fazia umas intervenções brincando com esses textos. Ele começa a colocar imagens para brincar com esses textos e começa uma contaminação de texto e imagem. É o nosso começo, é o nosso DNA. Não é o hip hop. Não sei se é uma influência, mas é uma coisa que vem de Paris, de Maio de 68.

O nosso grafite tomou um outro caminho. Se andar hoje na rua, mesmo com toda a influência e informação [de fora], as técnicas e os temas do grafite [de São Paulo] estão muito longe do que é feito no resto do mundo, que está fortemente influenciado pelo grafite norte-americano. E aqui tem um elemento sensacional que é a pichação, que é muito nossa. Que agora começou a exportar.

É antropofágico. A história é essa, eles comeram lá e agora estão comendo uma coisa que foi digerida aqui. Uma coisa muito maluca.

. A geração do grafite dos anos 80 influenciou a nova geração? Teve uma contaminação?

OD – Minha geração se dissipou e a nova veio com muita força, por conta de serem jovens e estarem bebendo direto na fonte. A gente tinha o humor e o sarcasmo a nosso favor, por conta da tensão do 'pode ou não pode' político. Se tinha liberdade ou não.

. Já a geração anterior a sua tinha uma coisa muito dura, o abaixo à ditadura. A geração de vocês usa muito mais o humor.

OD – Claro. Era um deboche porque sabemos que isso aqui é uma palhaçada. Naquela época éramos mais românticos, sonhávamos que podíamos mudar as coisas. Mas a gente tirava onda.

. E hoje, você acha que está tendo um resgate desse humor na rua?

OD – Não. Um ou outro artista tem essa [intenção]. O que tem hoje é decoração: 'Vamos pintar bonito'. Acho que o cara se sente inserido no contexto a partir do momento que ele tem excelente técnica, mas o assunto passa a não ter tanta importância. Tem que pensar na realidade que a gente. Isso tudo é decorrência desses 30 anos para trás, o Brasil passou por essa mudança. Ficamos num limbo durante 30 anos. Agora que começaram a acordar. Imagina toda essa geração criada nesse mar flat.

. Você se refere a essa influência externa? Absorvendo o que vem de fora, criando pouca identidade daqui?

OD – Tem pouca. Mas se percebe que tem uma coisa diferente do resto. A influência deles [nova geração] é o mangá, HQ, todo o universo pop que foi consumido dos anos 80 para cá. É muito clara essa identidade nos muros. Muita caverinha. A maioria faz tatoo. O cara faz grafite, faz tatoo, é DJ, toca numa banda de rock. Tudo isso está muito explícito na rua.

. Mas vocês tinham influência da arte pop?

OD – O grafite é filho direto, primogênito, do pop. Não tem outra escola. Ele trabalha elementos muito populares. Ele é feito por populares para populares. Por isso a crítica envernizada torcia o nariz. Porque é uma arte popular, uma arte feita para todos. O Alex tinha um projeto que chamava "Arte para Todos", que era o projeto da vida dele. Para ele o interessante era distribuir arte para todos os lados. Não importava como, mas tinha que estar direto com as pessoas, independentemente de ter o trabalho dentro da galeria. E é isso que eu tento fazer. Meu trabalho no espaço fechado é uma coisa.

. Mas o seu trabalho na galeria é diferente da rua, um se alimenta do outro?

OD – Meu trabalho é meu trabalho, não pode ser diferente. A maneira como apresento dentro da galeria é diferente porque sei que a galeria é um espaço de venda, um comércio. É onde posso conceituar um projeto. A rua é meu laboratório de experimentação como artista.

. Você disse que trabalhou na rua até 95, quando parou. Agora voltou como Ozi?

OD – Voltei em 2015 por uma necessidade primordial. Estava num momento difícil da minha vida e falei: se a arte não me salvar, nada vai. Nunca me afastei definitivamente da arte. A gente se reunia periodicamente, os amigos velhos, para fazer o Dia do Grafite, que era uma comemoração que eu, o Maurício Villaça, o Júlio [Barreto] e o Hudinilson fizemos para o Alex. A gente reúne os amigos, sai, faz um grafite, uma brincadeira.

E [nesse período] fiquei muito de saco cheio porque tinha muita briga, muita discussão, panelinha. E pensei isso não vai levar a nada, não vai pagar minhas contas. E o Maurício morreu em 93. E fiquei sem chão, a gente era muito amigo. Fiquei sem o amigo da conversa, do diálogo, da produção, do processo. Ele me ensinou muita coisa, me abriu muito a cabeça com relação a como se produz arte. Isso foi muito legal nesse período, mas, depois que ele e o Alex morreram, não tinha mais ninguém como bandeira, como mastro para me orientar. Perdeu a graça. E percebi que a cena mudou.

. O que mudou? Mudou como?

OD – Veio uma geração nova, no final dos anos 90, com muita atitude, ocupando espaços que a gente nunca ocupou. Na rua mesmo, espaços da rua. O que me chamou muita atenção foi que começaram a aparecer jeitos novos de apresentar coisas na rua, os caras pintando de um jeito diferente. Começou a aparecer o lambe lambe, uma linguagem que eu queria fazer lá trás, mas que não fiz. Tive o impulso, mas não tive coragem de fazer.

Em 2005, voltei para São Paulo. Passei um período de inércia, não sabia o que fazer, com depressão. E falei que tinha então que fazer arte. Um amigo me conseguiu papel e tinta, um outro amigo me deu cola. E fiz uns lambes e sai colando na rua. Voltei em 2005 fazendo lambes.

. E eram figuras? Eram personagens de HQ?

OD – Eram figuras. São várias brincadeiras. Tem a bela e a fera, que é um lobo abraçando uma menininha. De 1995 a 2005 não fiz quase nada. De 2005 até 2015 eu multipliquei por quatro tudo o que havia feito antes.

. O período que você ficou fora coincidiu com o período que o grafite ficou meio esquecido na cidade?

OD – Acho que o grafite passou por momentos diferentes. Teve um período que a pichação foi muito forte, que foi o final dos 80 para meados dos 90. Se alastrou pela cidade e se tornou o que se tornou. Na sequência entrou uma outra galera que picha, mas que faz os bombs, que é outra coisa, que também predominou na metade dos anos 90 e que vem até hoje.

. Nos anos 80 teve o grupo Tupinãodá, que foi muito presente na arte de rua. Você chegou a trabalhar com eles?

OD – Eles eram muito articulados e conseguiam espaço muito rápido na imprensa. Eles se tornaram os queridinhos e a gente ficou com muita raiva, muita dor de cotovelo. Mas eles eram melhores que a gente e articulados por conta disso. Então, não tinha o que discutir, não tinha o que fazer.

. Mas você conhecia, chegaram a trabalhar juntos?

OD – Eu conheci o grupo em 85, logo depois que ele se formou. Frequentei o ateliê deles na Vila Madalena, a gente fez várias coisas juntos. Mas nunca fui do grupo. Eu era de outra turma, da turma do Vallauri, que era mais independente, não era um coletivo. Eles pintavam com rolinho, giz, o spray era pouco. E era outra postura, uma postura mais coletiva, faziam coisas muito grandes. A gente com o estêncil pequenininho. Não tínhamos técnica para fazer coisas naquele padrão. Era outra turma mesmo. Mas a gente conviveu um tempo junto. Somos as referências.

. E o que ainda não foi contado daquela época? Ou todas as histórias já foram contadas?

OD – Não foi contado nada. Tem tudo mal contado. E agora com o copy e paste da internet, ficou pior. Qualquer um escreve a merda que quer e o pessoal replica. Não teve ninguém que se prontificasse a sentar e escrever, pontuar, fazer a linha de tempo e entender aquele momento. Alguém que viveu ou que presenciou essa evolução de 30 anos para cá dentro do país.

. Mas o que não foi contado? O que ainda não se entendeu aquele momento?

OD – Os atores tiveram pouca possibilidade de contar e alguns estão morrendo. A história está se perdendo. Eu estou vivo por enquanto, daqui a pouco eu morro. (Risos). Mas eu estou contando um pedacinho do meu olhar. Eu entrei um pouquinho depois. Já tinha gente antes de mim. Não posso contar a partir do momento que comecei a viver. Os mais velhos, que começaram a história, já morreram. Então como você quer contar uma história que não pode ser contada se não foi contado lá? E aquilo é guardado e você tem acesso. É uma memória. A gente tem um livro para publicar há cinco anos e não tem apoio financeiro da Lei Rouanet.

. Você participou da Trama do Gosto, em 1987. E havia uma expectativa que o grafite de SP estourassem na Bienal daquele ano, o que não aconteceu.

OD – Não... não... A Bienal formatou uma coisa muito legal, que era a pré-bienal. [A trama do gosto] foi sensacional, foi uma grande farra, um descompromisso total. Todos os artistas ocuparam um pavilhão para se divertir. Pelo menos foi o que senti lá. Eu participei de três núcleos. Fiquei superfeliz, foi do caralho. Foi muito badalado na imprensa.

. Mas era um reconhecimento?

OD – Sim. A gente recebeu um convite do presidente da Bienal, numa cartinha em casa, que guardo até hoje. Foi demais. Nunca mais na minha vida isso vai acontecer. Para a gente que era anônimo e underground, foi um reconhecimento muito legal. Foi muito falado na imprensa, uns meteram o pau, uns gostaram outros odiaram. Questionaram.

. Mas não ficou nenhuma frustração por não ter participado da Bienal internacional do final daquele ano?

OD – Eu estou aqui falando com você. Não cortei os pulsos. Não só eu, mas como meus amigos também não.

Apêndice E - Entrevista com Carlos Matuck, em 22 maio de 2017.

. Você já trabalhava com arte quando começou a grafitar? Como você foi para a rua?

Carlos Matuck – Devo ter ido para a rua por causa do Vallauri. A gente se conheceu no ateliê do meu irmão mais velho, o Rubens.

. Você é de uma família de artistas, então? Seus pais também eram?

CM – Não, meu pai era médico e minha mãe era dona de casa, mas gostava muito de pintura. Minha relação com a rua, começou por várias razões. Nos trabalhos que fazia, usava muita colagem, estêncil, o estilete, procedimento do recorte. Comecei a prestar a atenção no estêncil. Na época fiz cursos de monotipia, xilogravura, gravura em metal. Esses procedimentos acabaram me levando para o estêncil. Foi quando conheci o Vallauri, que estava começando. Isso foi no final dos anos 70.

. Nessa época o Vallauri começava a fazer trabalhos na rua, estênceis na rua.

CM – O Vallauri já tinha morado na Europa, na Suécia, na Inglaterra. Tinha uma cabeça mais ampla no sentido artístico perto do que a gente vivia aqui. Aqui era muito fechado. A própria vivência das coisas era muito abafada, nada podia. Tivemos filmes proibidos até o governo do [José] Sarney (1985 – 1990). Imagina como era antes, era muito sufocado, mas ao mesmo tempo, muito ativo.

. Ativo em que sentido?

CM – Tinha muita resistência, muita coisa rolando, muitos artistas trabalhando, alguns mais engajados outros menos. Uma imprensa nanica sufocada, mas atuante. Era o que a gente conseguia ler porque o resto estava amordaçado. A circulação de informação era uma piada perto do que a gente tem hoje. E o retrato disso é o que aconteceu com o grafite. Se pensar o Brasil que a gente tinha na época, a interlocução que o país tinha com o mundo mudou completamente. Nenhuma banda vinha, exposições internacionais eram raríssimas. As exposições do Francis Bacon, do De Kooning eram fora da curva. E as Bienais, que traziam coisas de fora, muitas vezes interessantes.

. Você começou a grafitar com Vallauri com o estêncil ou com os carimbos?

CM – Jamais teria levado os carimbos para a rua porque são muito pequenos. Mas os carimbos e o estêncil têm uma coisa em comum que é a reprodutibilidade. Eu já me interessava por carimbos antes de conhecer o Vallauri. Os encontros [de interesses] foram vários. Várias coisas que ele se interessava e estudava, eu também fazia: quadrinhos, carimbos, pop art. A gente gostava muito do Lichtenstein, gostava do trabalho do Warhol, esse trabalho ligado à comunicação de massa. Ele não era um cara do Brasil. Nasceu com uma cabeça internacional. Era uma pessoa mais velha do que eu e muito bem aberto. Eu tinha 19 anos, quando conheci ele.

. E ele já estava na rua?

CM – Já. Ele era muito de convidar as pessoas para ir junto. Pagava uma bicicletinha. Tinha muita agilidade para fazer as coisas. Para mim era muito interessante conhecer outros artistas.

. Tinha vontade de ir para rua ou foi por acaso?

CM – Minha relação com a rua sempre foi ambígua. Primeiro sai sem pensar, acompanhando o Vallauri. Tinha alguma coisa em papel, mas a graça mesmo era na rua. E com a convivência com o Val-

lauri, eu comecei a fazer coisas com ele, em parceria mesmo. Logo o [Waldemar] Zaidler entrou. O Vallauri fazia uma coisa e a gente fazia outra.

. Veja muitas coisas de vocês três juntos.

CM – Foi um caminho. Quando o trabalho já estava mais encaminhado, meu e do Zaidler, porque a gente era mais próximo, o Vallauri foi para os Estados Unidos. A gente seguiu um caminho mais próprio, no início dos anos 80. A maioria do trabalho que a gente fazia era na rua.

. No início, havia intenção de fazer arte?

CM – Para a gente nunca teve uma fase que não tivesse a intenção de fazer arte. Para nós era [arte]. Para mim sempre foi. Não separava esse trabalho [na rua] dos outros trabalhos, apesar de serem tão diferentes. Do ponto de vista estético, de como pensava o trabalho artístico, eu não tiraria da chave arte. Não era uma brincadeira. Não era mesmo.

. O fato de estar na rua, numa época de ditadura, tinha também uma relação?

CM – Na minha cabeça, o meu período militante, do ponto de vista político, já tinha passado. Já estava numa outra chave. Não fazia nenhuma relação entre o grafite e a derrubada da ditadura. Ainda menos que o Vallauri, que uma certa época grafitou uns telefones e escrevendo "Direta já". Ele gostava da integração com efemérides. Fazia uma coisa para a Páscoa, para o Ano Novo. Eu acompanhava, mas não era minha chave.

. O estar na rua tinha então uma questão de ruptura com o suporte, com o sistema de arte?

CM – Isso tinha um pouco, mas menos do que uma vontade de experimentar na cidade. Era isso, uma coisa do suporte, sair do ateliê, sair do papel. Apesar de eu nunca ter saído totalmente do papel. Nem eu, nem o Zaidler ou o Vallauri. O desenho sempre esteve ali.

. Qual era a diferença da rua para o papel em relação ao trabalho: o tema?

CM – Tinha uma outra coisa, que era a relação com a cidade. Até pelo fato de, querendo ou não, ter uma relação com a faculdade de arquitetura, com os pensamentos sobre a cidade. Mais até da parte do Zaidler do que da minha. Eu fugi totalmente da escola e assumi minha carreira artística. Ao mesmo tempo que entrei na faculdade decidi que seria artista e não arquiteto e frequentei a FAU por razões que não tinha a ver com o aprendizado. Fiquei me matriculando anos a fio porque precisava da matrícula para dar aula, que era como pagava meu ateliê.
Mesmo nunca ter estudado na FAU, tive contato com Zaidler, que estudou direitinho, e com os professores, com outros alunos. Estavam lá o Aron Cohn, que acompanhou com o maior interesse o início dos grafites. A gente levava fotos do que fazia com o Vallauri. Eram coisa que não estavam saindo ainda na imprensa, as pessoas não conheciam. Viam alguns na rua, mas dependia de seu percurso na cidade.

. Sua atuação na rua foi muito no início. Antes, tinham as frases, mas o início da figuração foi com vocês.

CM – Que eu saiba foi. Teve um grupo que fazia uma coisa mista. Era o pessoal que depois virou o Olhar Eletrônico, o Fernando [Meirelles], o Tadeu [Jungle]. Eles também começaram nessa época. Eu lembro bem das coisas deles. Achava interessantes as coisas enigmáticas, aquelas frases tão características do grafite dessa época: Celacanto provoca maremoto; Hendrix Mandrak Mandrix; coisas fantásticas. Era uma poética das ruas. Quando a gente viu o Vallauri colocar uma simples bota, e aquilo tinha um mistério... Era muito misterioso. O que era comum era propaganda de cigarro, de Coca-Cola. Foi muito rápido essa uma vontade de participar de alguma coisa parecida com isso. Tinha uma coisa com a imagem, com a cidade, tinha uma coisa de sair da casca. A gente estava nessa época também. Acho que um monte de fatores acabou provocando isso.
Até um tanto, acho, que teve uma relação com a cidade através da ditadura, mas aquela [relação] saída da cidade, das passeatas, do enfrentamento. Aquele último período dos enfrentamentos que foi pesado.

A gente ia em tudo. Eu sempre acabava fugindo, sempre fui covarde. Tinha pavor de ser preso. Na hora que dava eu caía fora. De qualquer maneira, era uma relação diferente com a cidade.

. Era uma relação um pouco mais leve? Porque antes ir para a rua era um ato político, sujeito a tomar bomba.

CM – Mas mesmo assim era muito diferente de passear pela cidade. Eu sempre passeei pela cidade. Uma coisa que era muito estimulante era andar no Centro, fuçar, achar as livrarias, as lojas de selos, de carimbos, achar as coisas antigas que ainda existiam. E o Vallauri encontrou uma fonte inesgotável de imagens antigas, os carimbos Dulcemira, na rua Aurora, e logo nos levou para conhecer.

. Essa bota preta do Vallauri era uma imagem de carimbo?

CM – A bota era de quadrinhos sadomasoquista, que ele adorava. Todas aquelas pin-ups são um misto de quadrinhos sadomasoquistas. As moças usam aquela roupa apertadinha, uma botinha, uma luva e um chicote. Ele só não usava o chicote, todo o resto ele usava. Mas ele misturava isso com várias outras referências dos anos 50 e 60. Por exemplo, o Vargas, o desenhista da Playboy. Para conhecer o Vallauri, precisa conhecer o Vargas.

O catálogo da Dulcemira era dos anos 50 e 40. Tenho certeza que ele usou essa ideia para estampar o tecido [da rainha do frango assado]. O Vallauri tinha muita habilidade para fazer desenho a mão livre. Ele misturava desenho a mão livre com estêncil. Depois que ele começou a trabalhar com a gente passou a usar mais o estêncil. A gente domou um pouco o trabalho dele.

. E como era o processo do trabalho, porque vocês faziam painéis. Eram planejados antes ou era na rua que as coisas rolavam?

CM – As duas coisas aconteceram. Quando fazia coisa na rua era mais livre e espontâneo, mas também era um pouco planejado. Uma ideia geral das coisas. Isso teve um auge.

. Quando foi esse auge?

CM – Foi em 82, quando ele voltou dos Estados Unidos. Em 82, 83 e 84, até a gente ir para a Bienal [em 1985], foi a época mais legal porque o trabalho na rua estava mais maduro, ficou mais legal também. A gente já estava desde os 20 nessa brincadeira e com 25 anos, já tínhamos uma carreira. O Vallauri tinha uma carreira muito mais estabelecida que a nossa. Acho que fundamos um mercado que não existia. A gente, não. O trabalho da gente.

. O trabalho começou a repercutir?

CM – Eu lembro do Radioclube, acho que foi a primeira danceteria da Vila Madalena. Os caras chamaram a gente para fazer a entrada [da danceteria]. Pintamos tudo, foi um barato. E pagavam. Por isso eu estou falando que a gente acabou por estabelecer um certo mercado de decoração pelo grafite já nessa época. A primeira vez que fizemos isso foi em 81.

. Voltando um pouco para a rua, como vocês definiam os temas dos grafites? Eram as imagens dos carimbos? Eram os quadrinhos?

CM – Era tudo misturado. Tinha uma coisa de pop arte, mas não era só isso. Tinha uma apropriação de imagens prontas, de outros artistas até, a gente roubava coisa do [desenhista e cartunista Saul] Steinberg, roubava dos quadrinhos. Mas tinha uma outra coisa que era uma mistura dos imaginários. Misturava o imaginário anos 50 da cabeça do Vallauri, com cubano, afro, sei lá.

. E a imprensa percebeu o que estava acontecendo na rua, que tinha uma linguagem nova? Ou foi só depois que vocês foram para as instituições?

CM – A imprensa percebeu, mas de um jeito esquisito como sempre a imprensa faz. Não sei se perceberam, na verdade. A primeira vez que lembro de coisa na imprensa foi quando fizemos, pela primeira vez também, um grafite gigante na parede do MAM, no Ibirapuera.

. Ou seja, vocês chegaram antes às instituições do que na imprensa.

CM – Chegamos na instituição de arte antes de chegar na imprensa. Talvez a exposição do Vallauri na Pinacoteca tenha sido antes que [a do MAM]. Eu não tenho lembrança dessa [primeira] exposição porque ainda não estava ligado a ele. Não consigo sobre o convite para o painel do MAM, porque foi tudo com o Vallauri.

. Nessa época, você já estava no mercado, trabalhando?

CM – Eu entrei no mercado em 83 fazendo capa de livro. Foi uma maneira de ganhar dinheiro. Acabei curtindo de ser artista gráfico. Eu gostava de artes gráficas, sempre gostei.

. A polícia era um problema naquela época?

CM – Claro que era. A gente tinha medo da política. A polícia era uma polícia violenta. É violenta até hoje, nasceu violenta. E a ditadura deu um poder para ela absurdo.

. Vocês eram abordados pela polícia?

CM – Fomos abordados pouquíssimas vezes. Primeiro porque a gente era muito medroso, depois porque a gente era privilegiado. Estudávamos na FAU, saíamos de carro. Só o Vallauri não saia de carro. Quando ele não estava com a gente ele saía a pé. Ele gostava de andar. Ele levava as coisas numa bolsa e ia andando e pichando. Ele fazia [grafites] de dia na cara dura, ele era corajoso para fazer isso.

. Mas eram coisas mais rápidas, trabalhos mais simples.

CM – Sim, rapidinho. Era só uma coisa. As coisas mais elaboradas eram todas feitas à noite.

. E a relação com a imprensa? Vocês eventualmente avisavam a imprensa que iam fazer algum trabalho?

CM – Nunca avisamos nada para a imprensa.

. Nunca foram presos?

CM – Não, de jeito nenhum. Nem era minha intenção. Eu não tinha esse heroísmo. Eu era muito medroso para isso, nunca fui de enfrentar a polícia. Se fosse ia apelar para o meu pai, que era médico e coronel da PM. Eu tinha essas "costas quentes", mas nunca falei isso para nenhum guarda. A gente falava [quando era abordado] que estudava na FAU, na USP. Bater em estudante da USP já era feio, em 82, 83. Não era uma coisa agradável da Polícia fazer. E depois nunca sabiam com quem estavam lidando: ainda é assim hoje, imagina naquela época... vai dar uma paulada na cabeça do filho de um deputado ...

A gente dizia que estava fazendo um trabalho para a USP, a gente estudava arquitetura. Nas poucas vezes que tivemos esse enfrentamento besta, nosso discurso era esse. Os caras nem ai. Se a gente fosse dois crioulinhos tomava porrada com certeza. Era um total privilégio de classe.

. Então quando a instituição de arte chamava vocês para algum trabalho, a imprensa costumava publicar. Ela chegou a fazer uma cobertura crítica e entender como arte?

CM – Acho que não. Não acho que tenha virado objeto da imprensa. Digamos que depois virou um objeto de tudo. Fico pasmo de ver agora, mas não tem nada para jovem na publicidade brasileira que não tenha grafite. Qualquer coisa para o adolescente tem no fundo um grafite. E o grafite mais mainstream, que ficou com cara de grafite fácil. Uma linguagem mastigada.

. Em 82 aconteceu a primeira eleição direta para o governo e a cidade ficou forrada de pichação eleitoral. E os jornais criticaram muito. Diziam que emporcalhavam a cidade e davam muito destaque ao combate à pichação. Houve um diálogo com essa pichação eleitoral ou não?

CM – Tratamos disso com profissionalismo e obviamente com engajamento. Eu estava muito empenhado no apoio ao PT. Achei que era uma saída. A gente que era de esquerda, fui criado nesse clima. A gente trabalhou nas eleições vendendo as máscaras e as ideias para eles. Não pichamos para eles.

. Nessa época vocês pichavam mais na região central da cidade?

CM – Na região central e na Vila Madalena, que ainda um bairro universitário.

. E a Bienal? Você participou pela primeira vez da Bienal em 85. Mas não junto com o Vallauri e com o Zaidler. Por quê?

CM – Cada um já tinha uma linguagem, já estava com uma pesquisa muito própria. Eu e o Zaidler já não tínhamos mais ateliê juntos. Tivemos por uns dois anos, de 82 a 84, acho. Fomos convidados juntos, mas na hora achamos que seria muito mais legal se cada um fizer um trabalho. Na verdade, eu e o Zaidler éramos uma dupla e o Vallauri era um outro artista. Trabalhamos muito os três juntos. Fizemos muita coisa legal.

Em 84, no Rio, na exposição "Como vai você, geração 80?", eu e o Zaidler fizemos uma sala e fizemos outra sala junto com o Vallauri. A sala do Vallauri era muito grande, então ele chamou a gente. Ele fazia uma primeira abordagem das paredes e a gente entrava para dar uma força mesmo. Tem um canto que ele fez, sensacional do aniversário da Srª Esqueleto. Tenho um livro do Casimiro Xavier de Mendonça, do começo dos anos 80, que fala de todos os artistas dessa época [da exposição].

. Ele era jornalista, escrevia na revista Veja.

CM – Foi o Casimiro Xavier de Mendonça que botou a gente na roda. A Veja era forte. Aconteceu o seguinte: Eu estava preocupado com o sumiço dos trabalhos, que sumiam muito rápido. Conheci um fotógrafo que falou 'não vamos fazer só um registro fotográfico, vamos fazer um audiovisual'. Fizemos um painel no teatro Lira Paulistana, em frente à Praça Benedito Calixto. Tinha muito contato com o pessoal do Grupo Rumo e eles fizeram uma trilha original para o audiovisual. Ficou genial. E fizemos uma exposição na galeria Fotóptica, em 1983, para apresentar esse audiovisual, que chama Paredes a jato.

. E quem era esse fotógrafo?

CM – O João Paulo Capobianco, que depois virou ativista de meio ambiente, fundou o ISA.

. E o Casimiro Xavier de Mendonça viu essa exposição?

CM – Ele foi na exposição, na galeria Fotóptica. A gente foi parar em um lugar legal.

. O Vallauri não participou dessa exposição? Eram só vocês?

CM – Não. Ele aparece muito pouco nesse audiovisual. Foi um pouco deliberado. Tinha uma demarcação do que era do Vallauri e o que era a gente. Havia uma necessidade minha e o Zaidler de nos afirmarmos como dupla. O Vallauri, como uma pessoa mais velha, agora me dou conta disso, quando ele era convidado para uma coisa muito legal, ele convidava a gente. Ele foi convidado para fazer uma exposição na Galeria São Paulo, que era a galeria mais famosa da cidade. Sensacional. Mas quando nós fomos convidados para fazer uma exposição na galeria Thomas Cohn, no Rio, a gente não chamou o Vallauri. Tínhamos necessidade de fazer outras coisas, que não ficasse ligado ao nome dele. Isso antes da Bienal [de 1985], porque depois mudou um pouco.

. A Bienal de 85 alavancou o trabalho dele?

CM – Ele virou quase uma estrela internacional. Acho que a Festa na Casa da Rainha do Frango Assado [instalação de Vallauri na 18ª Bienal de São Paulo] foi o trabalho mais divulgado da exposição inteira. Só perdeu para a Grande Tela. E a gente estava lá. Numa escapada da Grande Tela, dava de cara com os grafites. Os três juntos [Vallauri, Zaidler e Matuck]. O meu painel já dava no quintal da Casa da rainha. Pintei umas coisas lá com ele. Ele estava todo atrapalhado. Trabalhou feito um louco. Demorou uma eternidade, trabalhei para caramba. Meu trabalho era enorme. Encarei como um mural. A gente pediu que eles construíssem uma parede [para receber o mural], mas não fizeram. Nossa cabeça era fazer mural, tentar passar para uma outra coisa, que demorou para acontecer.

. Aconteceu com o Tupinãodá?

CM – Também não. Acho que começou a acontecer com uma geração mais nova, com os Osgêmeos. O Tupinãodá e a gente ainda éramos parecidos. Eles faziam coisas enormes, mas era diferente. Hoje

quanto os caras ganham para fazer esse trabalho? A gente nunca ganhou dinheiro com isso. Quer dizer, ganhamos, mas não nessa proporção. Ganhávamos a mixaria que os artistas sempre ganham.

. Não dava para viver disso?

CM – Claro que não. Era muito esporádico. Ao longo dos anos 80 e 90, fiz muitos trabalhos dentro de casa, pintei um monte de casa, apartamento. Deu uma boa grana. Fiquei bastante tempo trabalhando com isso.

. Mas voltando um pouco ao audiovisual, você acha que ele levou vocês para a Galeria Fotóptica, parque Lage e para a Bienal?

CM – Acho que sim. O Casimiro [Xavier de Mendonça] escreveu uma página dupla na revista Veja. Se não me engano, ele chamou de a segunda geração do grafite. Saiu também na IstoÉ, mas com menos destaque. Na Veja foi um estouro. Todo mundo via a porcaria da Veja, impressionante. Passei anos ouvindo "você é que estava naquela matéria?". Ela era um crítico de arte respeitado, foi uma diferença muito grande. Mudou muito para a gente. Foi interessante. Foi assim que o Luís [Schwarcz]

Figura 1 - Foto de trabalho de Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, em São Paulo. Foto de Carlos Matuck. S/d.

me convidou para trabalhar na Brasiliense, que foi onde comecei a fazer capas.

. Voltando agora para a Bienal. Depois da exposição você saiu da rua? Por quê?

CM – Sai. Misturou um monte de coisa. Primeiro eu e o Zaidler queríamos trabalhar com imagens menos improvisadas que o Vallauri. Para a gente o Vallauri era um gênio improvisador e a gente estava num caminho diferente. A cabeça da gente estava muito voltada para tentar fazer um muralismo no Brasil. Uma coisa mais permanente, sair dessa coisa do efêmero. Queria fazer uma coisa que marcasse a cidade de uma maneira diferente, como a gente via acontecer na França. Mas aqui era impossível. O trabalho estava muito complicado.

. Vamos ver umas imagens?

CM – Essa é uma parede que a gente via todo santo os dias. Estava escrito: TV Consertos Todas as marcas, numa parede cor de rosa, num cruzamento fodido, na avenida Bandeirantes, a duas quadras do nosso ateliê. Não dá para não pintar. Chamamos o Vallauri. Ele foi para o nosso ateliê. Fizemos um

croqui, ficamos 5 a 6 horas bolando o que ia fazer, fizemos isso tudo bolado, e ainda ficou ruim desse jeito, mas foi uma glória pintar isso.

. Mas o dono da oficina sabia que vocês iam pintar?

CM – Sabia nada. Pintamos de madrugada. Não sei como conseguimos tirar essa fotografia porque no outro dia já não estava mais lá. O dono disse que grafite não podia competir com as coisas dele. E sem pensar em nada, fizemos uma pintura, que depois "descobrimos" que era um casamento. Eram os pais, a velhinha que só pensa em dinheiro, o velho rico... Isso era uma diversão: o Vallauri fazia uma rainha do frango assado fugindo. A gente falava que era a rainha do porco assado e a gente fazia essa cachorrada correndo atrás.

Um dos motivos que me tirou da rua foi isso: fazer uma coisa elaborada, pintar legal com as máscaras, fazer um trabalho. Sobre o trabalho do MAM, por exemplo, o Vallauri não se importava se a máscara vazava. A gente não estava nem aí.

Na exposição na galeria São Paulo pintamos a entrada juntos. O Vallauri já não faz mais a pin-up a mão livre, está fazendo tudo com máscara, porque ele estava com a gente. [O trabalho] foi feito na parede da galeria. Quando acabou a exposição, pintou tudo. Para nós isso era correto. Se vendesse, a gente ia pintar na casa do cara. Não rolou nada.

Foi um embate, já nessa época, em dezembro de 83, não queríamos usar a palavra grafite de jeito nenhum no nome da exposição, porque não era. Grafite é na rua, não pede licença, não é numa parede consentida. Mas já era impossível não usar. Era um nome consolidado do ponto de vista mercadológico, da publicidade. A gente não aceitava que fosse um grafite, onde já se viu grafite em galeria? Não existe grafite em galeria. Ficamos super divididos porque era uma oportunidade legal para caralho. Primeiro, de fazer um puta trabalho numa parede maravilhosa; segundo, porque era a galeria mais legal da cidade. A exposição chamou Mural Grafite, a solução de consenso foi essa.

Tem mais uma questão da imprensa, que fez uma opção burra sobre a grafia da palavra. Não fizeram isso com o jazz, com know how. Estamos na área das artes visuais e grafite é isso aqui [de lápis]. Então você vai na exposição do João [Spinelli] e olha: grafite sobre papel. É vergonhoso. Não pode escrever grafite sobre papel numa coisa feita com spray.

. E grafite e pichação naquela época era a mesma coisa.

CM – Sempre foi. Mas agora já não sei. Virou uma coisa tão maluca. Para mim o que é chamado de grafite é justamente o que não é. Um muralismo capenga, consentido, que não tem nada a ver com a história do grafite. O pessoal do hip hop pensa de uma maneira tão diferente da gente, têm uma visão das coisas do passado tão diferente que é muito difícil conversar com eles sobre isso.

Figura 2 - Figura 3 - Foto do trabalho "raínha do porco assado", de Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. Foto de Carlos Matuck. S/d

. Você acha que o trabalho inicial de vocês teve alguma influência sobre a geração hip hop?

CM – Acho que não muita. O hip hop é muito forte. Tem uma coisa que mistura o grafite com outras coisas. É muito ligado com música, dança, com coisas da cidade, com skate. Se considerar o meu trabalho, do Zaidler, o do Celso Gitahy, do Ozéas Duarte, pessoas que fizeram um trabalho mais Vallauriano, têm um referencial que não tem nada a ver com o hip hop. As referências são as artes plásticas, no campo das artes visuais. O imaginário deles não tem picas a ver com as artes visuais, com a história da arte. Eles acham o Basquiat o máximo, porque é parecido com o trabalho deles. Mas não conseguem gostar do Andy Warhol, dizem que é duro. É uma diferença de referencial mesmo, de como construiu seu imaginário.

Apêndice F - Entrevista com Carlos Delfino, realizada em 30 mai. 2017

. Queria saber inicialmente por que você foi pra rua, o que te levou a pintar na rua, você já tinha um movimento?

Carlos Delfino – Eu morava na periferia de São Paulo. Nasci no Rio de Janeiro e vim morar em São Paulo, no Itaim paulista que é um reduto muito complicado, uma área muito violenta, muito carente. Morei lá até os sete, oito anos, que é quando você forma sua cabeça, começa a olhar as coisas e a interpretar tudo... Aí mudei para o Horto florestal por que meu irmão tinha bronquite, tinha que respirar um ar mais puro. Meus pais com muito esforço mudaram para lá.

E na época, eu era meio adolescente, com uns doze anos, e a gente vinha para a cidade a pé, eu e meus amigos para ver o que a cidade tinha. A gente estava no auge da nossa curiosidade, a gente queria conhecer o mundo, então a gente vinha aqui para os Jardins, para a Paulista, para essa região pra tentar entender...

. E vocês percebiam alguma diferença do Horto para a região mais central?

CD – Esse contraste que a cidade tem, um contraste grande...

Mas já tinha alguma intervenção urbana?

CD – Comecei a fazer arte na rua lá no Horto ainda. Eu tinha um amigo que trabalhava numa papelaria e esse cara.... (eu sempre desenhei, eu tenho uma coleção de desenhos de desde uns dois anos de idade), a gente não tinha dinheiro pra comprar o material, então ele roubava o spray e a gente pintava a casa dele e o que sobrava a gente pintava na rua...

. Já com spray?

CD – Já com spray, eu fazia as máscaras e era assim um símbolo simples... Já tinha uns quinze anos. Só que naquela época, eu e meus amigos, a gente não sabia absolutamente nada, nem que existia essa linguagem de grafite... Mas foi aí que eu comecei a entender que isso era interessante porque provocava um movimento...

. E eram máscaras, eram símbolos?

CD – Eram máscaras, era uma estrela. E cada um tinha sua máscara e a gente achava legal que quando passávamos de ônibus, você via aquilo, os desenhos. E eu comecei a achar legal porque via que aquilo tinha esse movimento, que chamava a atenção das pessoas. Eu conseguia marcar um lugar, começava a me sentir mais presente ali na área, na minha região, onde eu morava. E começou assim...

. Naquela época não era arte, era só uma expressão legal?

CD – Exatamente. Não era arte, era uma expressão legal, mas talvez não para todas as pessoas além dos meus amigos e eu, que promovíamos aquele atentado ao poder público (risos...). Eu via que ali

dava resultado, que conseguia me comunicar, abrir umas portas. Foi um começo. Quando vim morar no centro, já fazendo faculdade (eu ganhei uma bolsa na FAAP, e fazia artes plásticas), acabei conhecendo na noite o John [Howard], ele estava um grafite na rua e pensou que eu fosse da polícia. Conheci o John na rua, fazendo grafite e aí eu comecei a grafitar aqui em São Paulo.

. **O Howard ele fazia muito grafite à mão livre, você também fazia assim?**

CD – Fazia à mão livre, não usava muito o spray. O spray foi meu primeiro trabalho depois eu fazia a mão livre, com tinta mesmo. O meu trabalho tinha muito a ver com a questão urbana, com a cidade. Eu sempre gostei muito de arquitetura e urbanismo, de mapas e de um pouco de história e, então, eu juntei tudo isso e fazia uns labirintos. E comecei a perceber que cada trabalho que a gente fazia, despertava a atenção não só das pessoas, mas também da imprensa mundial, assim a gente dava entrevista para italiano, pra americano.

. Mas isso era quando? Você já estava no Tupinãodá?

CD – Não, ainda não. Isso foi no começo de 80... Antes eu já fazia [grafite]. E até que eu conheci o pessoal de rua e, sempre na minha cabeça eu pensei que trabalhar sozinho, isoladamente, é mais difícil. Trabalhar em grupo é uma estratégia que tenho que sempre deu certo.

Mas uma estratégia para pensar numa composição em conjunto, ou uma estratégia para se proteger na rua?

CD- Tem muitos pontos em que isso é um facilitador: quando você está na rua fica muito exposto. Se tiver um bando de gente, você se fortalece, fica menos vulnerável e também quando um consegue comprar um material empresta paro outro. Tem uma coisa meio coletiva.

. E era à noite sempre que vocês saíam para grafitar?

CD – Não, durante o dia. Eu fazia na av. Rebouças. Inclusive achei um livro meio documental com fotos. A gente na época não tinha máquina fotográfica. Acho que a coisa da arte, do grafite, de você estar na rua, tem muito a ver com a perspectiva de cada um nessas questões sociais.

. Quando você começou a fazer grafites no centro, tinha a intenção de estar na rua, de estar presente, de ocupar a rua? Tinha uma motivação política ou não passava por aí?

CD – Sempre teve. Isso já estava presente e já trabalhava com arte. A minha ideia desde criança era ser artista. Nasci com esse desejo.

. Quando você foi para a rua, já estudando na FAAP, você entendia o grafite como arte. Você achava que fazia arte?

CD – Absolutamente arte pura. Para mim era o ponto máximo da arte. Não era absolutamente uma brincadeira.

. As intervenções na rua eram planejadas, pensadas com antecedência?

CD – Era tudo muito elaborado. Algumas coisas tinham projeto, muita discussão. Era um exercício de apropriação. A gente [do Tupinãodá] interpretava o contexto urbano, os prédios, não era uma coisa gratuita. Jamais pintei em cima de qualquer coisa, sempre analisava antes para ficar um trabalho interessante. Não para depredar simplesmente.

. Mas era para recuperar áreas ou não necessariamente?

CD – Para recuperar, acho que sim. O Beco do Batman não existia. Quem fez o beco foi a gente. Tenho fotos. A gente não só recuperou, mas a gente inaugurou alguns pontos de São Paulo que hoje são referências no grafite. Além do Beco, o túnel da Paulista. A dedicação à arte é desde sempre.

. Você classificaria como arte de vanguarda, pop? Você encaixaria em alguma dessas "caixas" mais tradicionais?

CD – Em Nova York, tinha o Basquiat, o Keith Haring e outras pessoas. Se pegar o trabalho do Carratu e do Basquiat; se pegar o meu trabalho e o trabalho do Keith Haring, tem uma comunicação, um

contraponto interessante. Acho que tudo isso estava na atmosfera da década de 80, que foi uma época em que [o Brasil] começou se abrir para os Estados Unidos. O Brasil tinha problemas políticos, os militares estavam no poder. E para a gente, houve uma liberdade, um maior acesso à rua.

. O Keith Haring e o Kenny Scharf tiveram obras expostas na Bienal de 83. E estiveram no Brasil. Vocês tiveram contato com esses trabalhos?

CD - Sim. Até os irmão Herve di Rosah, que são franceses, nos convidaram a participar. Tinha um link. Na época talvez a gente não tivesse uma visão muito profissional e não fomos absorvidos pelas galerias. Teve convite. A galeria Subdistrito, onde os grandes nomes da arte expunham, convidou. Mas a todo o momento, a imprensa que cobria o nosso trabalho questionava se era ou não arte. Ficamos nessa gangorra: é arte, não é arte por anos.

. Eles registravam o que estava acontecendo, mas questionavam se era arte. Não reconheciam como tal?

CD - Isso. Não acho que é o papel da imprensa ser crítico de arte. A imprensa faz uma coisa mais documental. Registra o acontecimento, colhe algumas opiniões. É uma informação que vai passar adiante. Na época que a gente foi para a rua, a imprensa, de modo geral, sempre ajudou a gente. Mas até hoje as mesmas perguntas são feitas pela imprensa: é arte, não é arte; é válido, não é válido; pode, não pode? É tudo igual, não mudou nada.

Essa questão com a prefeitura agora, se repete. É muito cansativo e é muito chato. É a mesma retórica, batendo sempre nos mesmos pontos para validar ou invalidar o trabalho.

. **As principais questões que a imprensa levantava eram referentes à questão da propriedade, de o grafite ser feito em uma propriedade?**

CD - Era sempre a questão da propriedade e a questão do impacto. Não dá para julgar a partir do desenho, pelo traço, pelo estilo, dizer que isso é picho e não pode ou isso é arte. Dizer: daqui pra lá é arte, daqui para cá, não pode. Entra um prefeito e inibe, proíbe. Isso sempre foi assim. São questões que fazem parte da condição humana. A função da arte é essa: despertar o indivíduo para que ele tenha opinião sobre alguma coisa, para que questione. Estar na rua fazendo grafite tem muito da sua idade, do seu estudo, da sua condição social, dos seus sonhos. Não é tão simples, envolve sua historia de vida. De trabalho, dinheiro, poder.

. **Algumas galerias quiserem levar vocês para dentro. Mas o grafite tem sempre esta questão: é um produto ou não. A rua não remunera. O Vallauri pintou no MAM, na Pinacoteca, já em 81, 82. De certa forma as instituições absorveram o grafite. Quando a instituição traz para dentro dela a arte de rua a imprensa também registra.**

CD - A instituição legitima. Diz se é arte ou não. Por um momento, a instituição apoiou, mas depois disso, as pessoas foram esquecidas. As instituições apoiaram inicialmente. A Ana Mae Barbosa nos convidou para o MAC Ibirapuera numa exposição. A gente tem trabalho na coleção do MAC. O Masp convidou para participar de eventos por mais de uma vez, tem trabalhos nossos no Masp também.

Por outro lado, a nossa arte é do lixo, nossa arte é deprimente. É a sucata das artes plásticas. A gente produziu uma coisa estranha, misturou um pouco de política. Ao passo que uma arte mais intelectual, mais embasada, mais chique, mais aceita como um produto de mercado, entendeu que a rua era legal, e que dava para explorar isso: surgiu o Arte Cidade, por exemplo, e nunca fomos convidados. A gente fazia trabalhos na cidade e não fomos convidados para participar do Arte Cidade.

Talvez porque a gente fosse mais "ignorante" ou por que não soubéssemos nos expressar. A gente não estava ligado, não estava no sistema, não gerava produto. Os curadores escolheram alguns artistas do mercado [para o Arte Cidade], mas todos com peso intelectual, com livros publicados, com conceito. A gente não tinha isso, esse peso, esse diplomão. A gente não carregava isso porque não estava preocupado com isso. A nossa arte sempre foi marginal.

Mas se olhar para o que acontece no mundo hoje é o grafite, o mundo respira grafite. É grafite o tempo todo. O grafite é uma superlinguagem que foi muito aprimorada. Grandes artistas que desenham e pintam muito na Europa, nos EUA. Surgiram materiais para este segmento, galerias, os objetos que eles vendem. Mas nossa questão foi essa, eu e meus amigos fomos os precursores disso, mas pagamos um preço. Foi uma doação sem limite, até o ponto que cada olhou, viu o que estava acontecendo e cada um buscou uma outra forma… Foi uma guerra, uma briga. É um desafio muito grande ter o estilo de vida que a gente tinha.

. Naquele momento parece que vocês não estavam muito preocupado com o mercado. Como sobreviviam?

CD - Foi o rock'in roll que olhou para agente naquele momento e nos chamou para fazer cenário. Fizemos capa de discos de Paulo Ricardo, dos Titãs. O rock brasileiro foi importante no início da nossa carreira. A gente se via meio como uma banda de rock. A gente tinha um lado meio punk.

Antes de começar a fazer grafite eu militei. Era petista. Tinha esse negócio de igualdade, de luta de classe, briguei muito por isso até ver que a arte era melhor. Com a arte eu conseguia atingir um número maior de pessoas. Teve uma profundidade, um conceito. O nosso trabalho nunca foi gratuito. Mas faltou isso, a gente nunca teve uma elaboração, alguém que comprasse a ideia, que fosse um quinto *Beatle*. Hoje tem isso.

Tivemos caminho paralelo com muitos artistas. Conhecemos Osgêmeos quando tinham 12 anos. O Kobra também vivia no nosso ateliê. O nosso trabalho foi importante para essa geração.

. Tem muita gente que diz que nos anos 90, era outra geração de grafiteiros, ligado ao hip hop. Mas você acha que teve uma interação entre a geração de vocês e a seguinte?

CD - Acho que sim. Até hoje converso com gente que diz ter visto o nosso trabalho. O nosso trabalho foi de abrir [o espaço] e dizer: é possível fazer painéis, é possível fazer sua arte, mostrar sua cara.

. A imprensa nunca aprofundou a cobertura, mostrou o que tinha por traz do trabalho de vocês, essa profundidade?

CD - A imprensa não fez esse trabalho. Infelizmente não. Essa ideia nunca foi impressa, nunca foi rodada, nunca foi escrita. Não tínhamos uma literatura que apoiasse o nosso trabalho. Talvez a gente não tivesse esse preparo para fazer isso.

. Talvez porque não tivesse a intenção de fazer isso.

CD – A gente não ligava muito. Deixamos isso para um historiador, alguém que tivesse esse papel, essa função. Mas enfim.

. Como você foi parar no Tupinãodá?

CD – Eu cheguei na rua e falei [para eles]: ô meu, vou trabalhar com vocês. E fui para dentro do grupo. Achei que era legal trabalhar com eles. Queria mesmo montar um grupo, fazer parte de um grupo. Porque divide o aluguel entre as pessoas, para comprar material, sair para a rua. E os caras: tudo bem. Foi bem no início, em 84, acho. Tinham feito uma ou duas exposições.

O Tupinãodá foi importante. Quando entrei tinha umas seis pessoas. Depois o Rui [Amaral] saiu, a Cláudia saiu. E ficou eu, o Zé e o Jaime por anos e deu muito certo. Foi uma química boa. A gente pintava grandes áreas.

. Como era o processo de pintar juntos? Vocês faziam uma composição ou cada um pintava a sua parte? Cada um tinha seu estilo próprio.

CD – Na hora [do trabalho] a gente conversava. A gente era bom para vender. Que era uma coisa interessante quando entrávamos num espaço, cada um falava alguma coisa bizarra, que quebrava o paradigma, então a gente conseguia vender e ser interessante na hora da venda.

. Isso porque vocês não trabalhavam só na rua. Passaram a ocupar outros espaços também, contratados.

CD – A gente nunca foi só grafiteiro. Antes de ir para a rua, eu já desenhava muito. Quem desenha, pode ser a capa de um disco, um muro, um quadro, um cenário para programa de televisão. A gente sempre teve isso. Nunca foi uma coisa limitada. E as possibilidades eram infinitas. A gente circulava por todos esse nichos. Cada hora era um trabalho diferentes, era interessante, participativo.

. Cada um tinha seu estilo, sua forma de desenhar e vocês mantinham isso nos trabalhos?

CD – Exatamente. E juntava tudo e era bem legal. Tinha uma diferença de traço, de formas, da simetria. Dava uma química boa na hora de juntar. E ficava uma coisa estranha.

Quando você pinta alguma coisa autoral, sozinho no estúdio, é meio previsível. O que o Volpi vai pintar? Você já sabe. O nosso não dava para prever o que ia acontecer. Porque um ia lá e apagava um trabalho [que estava fazendo] e começa outro e surpreendia até a gente.

. E na Subdistrito, vocês levaram o quê para a galeria ?

CD – Quem foi convidado foi o Jaime [Prades], que convidou a mim e ao Carrratu. Só que cada um fez o seu trabalho e colocou na galeria. Acho que foi um erro nosso. Se tivéssemos pintado juntos, feito o que a gente fazia nas ruas. A própria galeria queria focar individualmente nos artistas. Não queriam o grupo porque acho que é mais difícil vender o grupo do que um artista individualmente. Acho que isso ajudou a desmantelar o Tupinãodá.

. **Eram telas? PVC? Não pintaram diretamente a parede da galeria?**

CD - Eram recortes . E cada um levou o seu trabalho. Foi uma produção individual. Acho que poderia ter sido muito mais legal se tivéssemos pintado o trabalho juntos. Foi um ponto que não foi muito legal...

. Em 87, havia a expectativa de que a geração de vocês tivesse uma grande participação. Mas não foi o que aconteceu. Você teve essa impressão também. Teve alguma frustração para você?

CD – Sentia que a gente era excluído. Mas sempre fomos excluídos. Então era normal para a gente estar fora das coisas. Interessante isso porque a gente sempre esteve fora.

. Mas fora do quê? Veja que vocês eram convidados para exposições, na Subdistrito, na Pinacoteca.

CD – É como essas lojas de artesanato em aeroportos: você olha e diz: isso aqui não é arte, mas é legal. Aquilo está excluído. Não vale um milhão de dólares. Só se aquilo conseguir transcender [o artesanato]. Tem pintores *naif* que conseguiram transcender. Mas a gente manteve o nosso trabalho quase que artesanal. Na imprensa, a gente sempre esteve no nosso nicho. Existe isso. São interesses comerciais. Para uma galeria absorver um artista, tem muitos pontos que vão considerar. Até onde tem uma coerência artística.

Na rua, o trabalho vale o quê? Comercialmente não vale nada. Eles, da [Subsdistro], chamaram a gente porque a propaganda que a gente conseguia atrair era muito forte. A gente era bom nisso, em conseguir aparecer mesmo. O Kobra está famoso no mundo todo, mas a gente não conseguiu transcender.

Acho que cada um teve um papel. O nosso foi de fazer essa abertura, esse começo da história. E naturalmente foi meio esquecido. Mas ai vieram forças maiores, com recursos e fomos esquecidos.

Naquela época, a gente não tinha máquina fotográfica. Muitos trabalhos não se têm registro. Não tinha Facebook, Instragram. Não tinha nada. Não tinha como as pessoas conhecerem. Isso fez parte do nosso mundo, da nossa época.

. A imprensa fazia um trabalho de registro de alguns trabalhos. Mas retratava mais quando tinha uma exposição numa galeria, museu.

CD – Exatamente. Você está me fazendo pensar nisso tudo...

. Dessa época, o que ainda não foi contato ainda.

CD – O que não foi contado ainda foi o nosso estilo de comportamento: tinha muita droga, muita loucura. Por um lado foi muito legal, mas por outro lado, a gente perdeu tempo, não foi muito estratégico. A gente viveu nossa vida, fez nosso trabalho sem muita expectativa. Sem se programar para que, no futuro, alguma coisa acontecesse. Foi uma coisa espontânea, um trabalho verdadeiro.

. Quando você parou de ir para a rua?

CD – Fui até os 30 anos, ai desisti. Em algum momento deu pra mim. Parei total. Mas sinto que quem nasce artista é artista para sempre. Eu me sinto um artista. Tudo que fizer vai ter uma pegada criativa, um conceito bacana. Isso já me dá uma satisfação. Na hora que tiver afim de voltar, se isso rolar, pode ser legal. Tudo o que a gente se aproximar, pode virar arte. Como os infláveis, que acho que são esculturas.

. Nos anos 80, percebi que o termo grafite e pichação eram sinônimos. O Vallauri se refere aos dois termos como sinônimos. Vocês faziam o quê?

CD – Não sei dizer... No meu caso, essa questão da arte, desde moleque eu visitava os museus. Com 16, 17 anos participei de um programa de TV com o Antônio Fagundes e conheci a Alice Brill, que é uma artista, fotógrafa, e que gostou muito do meu trabalho. Ela me convidou para desenhar com um grupo de pessoas. Alguns deles tiveram contato com o Volpi, com Bonadei, que faziam parte do Santa Helena. Fiz parte deste grupo da Alice Brill. Uma vez por semana a gente se reunia na casa da Vanda, em Higienópolis, e tinha desenho de modelo vivo. Tinha um jantar. Todos já tinham morado fora, na Europa. Eram todos mais velhos que eu. Isso tudo me enriqueceu muito em termos de linguagem. Quando fui para a rua, tentei fazer o que eu achava que era o melhor. O melhor que podia dar na hora. Se era grafite ou pichação, eu não sei.

É uma questão de tentar entender e validar ou reprovar. Arte, acho que é para questionar mesmo, e a gente está tentando descobrir essa coisa do grafite. São 20, 30 anos e até hoje as questões são as mesmas: Se pegar um jornal de 82, as questões eram é arte, não é arte, é pichação? O prefeito vai deixar ou vai reprovar? Tem umas coisas que não andam e não sei se é para andar.

. Quando o grafite deixar de ter essa questão, na hora que ele for absorvido, ele perde a essência?

CD – Veja o que está acontecendo agora, essa questão política que o Brasil vive. É um grande mal entendido, uma coisa dilacerada. Os caras estão perdidos, a população também está perdida. Não sabe em quem vai votar. Não sabe o que está surgindo. Não sabe no que vai impactar, quanto tempo vai durar. É um momento confuso. E a arte de rua espelha isso muito bem. Foi um prenúncio de uma sociedade que não sabe se é pichação ou se é grafite, se é bom ou se é ruim, se é válido ou não, se pode se tornar comercial. A arte sempre espelhou uma realidade.

Se colocar tudo o que a gente falou aqui, isso espelha muito bem essa situação atual. Quando a gente não tem uma definição, vai buscar uma. A gente deveria ser mais contemplativo.

Até o próprio pixo é complexo se for analisar do ponto de vista social. O que representa aquilo? Representa indivíduos que não têm perspectiva e vão para a rua para se colocar como humano, como uma pessoa que quer ser vista, lembrada. As pessoas vivem em busca de se identificar com coisas, de ter uma identidade.

. Em 1982, a cidade de SP ficou forrada de propaganda eleitoral. Vocês tinham algum diálogo com essa pichação eleitoral? A imprensa criticava muito, dizia que emporcalhava a cidade.

CD – Lembro que sempre existiu essa questão de fazer um trabalho e depois perder, anular, desaparecer. Quando um cara cola um cartaz e vela o trabalho, é uma busca por apropriação, uma disputa. Como a gente viu agora na avenida 23 de Maio. A gente pintou a 23 de Maio e aí muda o prefeito e o trabalho é apagado. Isso sempre existiu, com mais ou menos intensidade. A prefeitura agora veio com força, bem autoritária. Tudo é um processo de maturidade do ser, da essência humana. Essa disputa de usar a arte de uma forma que questiona o nosso cotidiano. Arte é uma coisa do ego também. O artista nunca foi inocente. Aquilo é a publicidade dele.

O Kobra, por exemplo, quanto maior o trabalho, mais ele vai aparecer. Ele não deixa de fazer um trabalho porque é muito grande. Quanto maior, maior o desafio, mas maior também o impacto.

Apagou [um trabalho] porque o outro quer aparecer. O prefeito agora fez exatamente isso: ele quer aparecer ainda mais que os outros [prefeitos]. E conseguiu. Falar que o artista é inocente, que não sabia que o trabalho ia ser apagado, isso não é verdade.

Na 23 de Maio, o trabalho que fiz foi apagado por outro grafiteiro. Vejo com uma certa naturalidade [esse apagamento].

. A diferença é quando se trata de uma política pública, uma ação de mkt da prefeitura, e de quando é uma disputa entre artistas, não?.

CD – Ele [prefeito João Dória] se apropriou de um projeto. Ele apagou quilômetros [de grafite] e para o prefeito passa a ser interessante. Antigamente, na década de 20, os artistas pegavam o cavalete e iam para a beira de um córrego e ficavam pintando. Isso não pode mais. Não está nem mais em voga, é nem usual. Tem barulho, tem carro, tem trânsito. Acho que grafite também é meio assim, tem regiões da cidade que não cabe mais no contexto. Na Paulista, por exemplo, é tanto prédio, tanta arquitetura, que já não dá mais para ter diálogo. Mas na periferia, já se encontram mais muros, mais espaços. Acho que é natural ir transformando a forma como você atua com arte, com mídia.

A arte de rua também sofreu impacto da internet. O grafite vai se tornar uma outra coisa. Vai mudar.

A tendência talvez que não existam mais painéis, essa coisa do grafite como é visto hoje. Ao mesmo tempo que grafite é muito legal é muito ostensivo. É uma coisa que você obriga o cara a ver todo o dia. E se ele não gosta?

O grafite não é uma coisa ingênua, feita por bonzinhos. Tem uma coisa imperativa, que você quer brigar. Eu sempre usei o grafite como uma arma. A gente era preso, brigava, contestava.

. Quando vocês eram presos, chamavam a imprensa?

CD – A imprensa já estava lá do nosso lado. Alguém chamava. A gente tinha uma abertura para falar sobre o Estado, sobre os políticos, sobre a situação que o Brasil estava vivendo, que precisava de mais abertura, de liberdade, de se posicionar. A década de 80 foi isso. Era uma guerra mesmo, era declarado. O artista não é tão ingênuo, tão santinho. É uma grande campanha.

O nome do [ex-prefeito Fernando] Haddad circulou muito com a [o projeto do grafite na] 23 de Maio. Não foi ingênuo: vamos deixar os artistas porque eles precisam. Foi uma coisa planejada, com intenção de voto. Ficou conhecida quase como 'a 23 do Haddad'. E quem destruiu essa impressão da 23 do Haddad? O Dória, que falou isso não é do Haddad, isso é meu. E fez uma outra coisa.

O grafite foi uma arma usada como forma de poder pelos políticos. Como na Segunda Guerra, esse tipo de arte é legal, isso não. Tinha que esconder o trabalho.

E não é o pixo que é condenado, mas o cara que faz o pixo. O problema é o cara que faz, que é o cara que vive no extremo da zona leste, que está fora do circuito, sem poder, que vive um preconceito muito grande, que vê os amigos mais ricos com tênis, camiseta de marca. O pixo é isso, esse cara que vem e quer colocar alguma coisa. A gente está falando tudo isso: o ego, o poder.

Apêndice G - Entrevista com Julio Barreto, realizada em 31 mai. 2017

. Como você começou a se interessar pela pichação? Você era vizinho do Alex Vallauri?

JB - Era vizinho de muro do Alex Vallauri. Ele pegou uma imagem que tinha feito numa impressão, cortou uma máscara e falou: 'vamos pichar?' Falei: vamos! Eu tinha 12 anos. E saímos para pintar à tarde. Pichar. Ele falava "vamos pichar". Pichar! Você pega um spray e vai fazer na parede, na tela, ou vai passar um spray na moto: Você vai pichar.

. Naquela época, pichação e grafite eram a mesma coisa? Por que li entrevistas do Vallauri em que ele usava como sinônimos.

JB – Naquela época não tinha diferença. Na verdade, não tem diferença. Foi uma coisa estabelecida a partir de 88, 89 pelos imbecis, pelos jornalistas. Até colocaram no dicionário, no Aurélio: grafite como intervenção de rua, pichação. Não existe o termo pichação em lugar nenhum no mundo. Só aqui.

E as pessoas hoje em dia estão equivocadas. Mas o [então prefeito de São Paulo, João] Dória (2017-2018) é uma vítima, um completo boçal, não sabe, que está se rodeando de gente que não sabe nada, que não quer saber.

. Você começou a pichar então com o Vallauri aos 12 anos?

JB – Comecei a ir para a rua com 12 anos, em 1978. Eu via sempre ele [Vallauri] pintando roupa, fazendo xilogravura. Ele dizia para eu pegar os carimbos e eu ficava ali brincando. Ali já começava meu caminho com a impressão, que me dariam as imagens para as máscaras que ia pintar mais tarde. Ai um dia ele falou: vamos pichar! E fomos numa viela pichar uma bota. À tarde mesmo. Eu segurei a máscara e ele pichou. Das loucuras da noite, eu não participava porque era pequeno.

Mas eu saia com ele à tarde e ele ia me explicando: Ele dizia: aqui cabe uma coisa legal, vamos fazer um telefone... Tudo tinha uma explicação.

A gente saia pintando as patinhas de onça [porque] ele estava construindo a imagem da Rainha do Frango Assado. A patinha podia tanto ser [a pegada de] uma onça ou a estampa que estava na roupa das Panteretes ou da Rainha do Frango Assado. Na esquina da Oscar Freire tinha um açougue e a gente pintou um tigre. Então tinha sido uma história: era o tigre indo comer um bife, indo roubar um bife no açougue. Tinha uma narrativa.

Depois do carimbo, do xerox, da arte postal, o Vallauri foi fazer arte nas ruas para tornar ela pública, por força de uma mercado.

Às vezes, o Alex ia na casa de alguém e falava: nesse muro cabe uma coisa. E ele tirava da bolsa [o material] e fazia. Ele andava sempre com uma sacolinha cheia de máscaras.

Naquela época a gente não imaginava que ia acontecer o que aconteceu. Eu não podia imaginar que ele, o Vallauri, o Zaidler, o Turco [Matuck], iam abrir as portas para a minha geração. Dizem que sou de mesma geração...

A gente não podia imaginar que uma coisa tão marginal, tão marota, de sacanear, de interferir, não de agredir pela agressão, mas por incomodar, ia virar um modo de vida. Hoje todo mundo está querendo virar grafiteiro. Hoje ninguém sabe quem foi o Vallauri, nem sabe a origem da palavra em latim, que grafiti é plural de grafito. Só querem ir para a rua.

Eu resolvi partir para o lado da pesquisa, da pintura, fazer estêncil de uma outra forma. Achei que chegou uma hora que meu trabalho na rua, já estava bom.

. E quando foi isso?

JB – Aconteceu o seguinte: Eu fiquei muito famoso. Tinha acabado de sai na capa da Veja com a turma, fui capa do Caderno 2 [do OESP]. Teve uma hora que começou a ficar insuportável. Talvez com os 20 anos de idade que eu tinha na época não tenha tido maturidade para encarar ser famoso. Me incomodava um pouco. Mas sai total [da rua], me desiludi e fui estudar artes gráficas no Senac. Fui trabalhar com o [Carlos] Matuck e a gente se entendeu tanto. Ele resolveu fazer grafite indoor e a gente era chamado para fazer as coisas. Ele me chamou a primeira vez em 1991, 92, para ajudar a cortar umas máscaras para fazer um trabalho numa lanchonete. Eu fiquei com ele esse tempo todo.

E também porque na rua era muito perigoso. Teve um episódio em que estava com o Dino Dragoni, que fazia uns Galaxie's. (a gente fez umas máscaras juntos e grafitou por SP). Uma noite, íamos grafitar pelo Itaim. Fomos grafitar uma parede de uma loja e os seguranças sacaram, viram os moleques, cataram e me deram o maior pau. Me espancaram.

. Não era nem a polícia, eram os seguranças.

JB – Não foi a polícia. De tanto que apanhei, falei: 'chama a polícia, pelo amor de Deus'. Parou uma baratinha, desceu um grandão. Falei que a gente estava pichando, com máscara, tava errado, mas não achava que esse cara [o segurança] podia fazer o que ele fez. Ele olhou e perguntou: Você não é o Julio Barreto, que faz o Spirit? Disse: sou.

Aconteceram outros episódios muito gozados. Estava grafitando o Spirit na esquina da Cardeal com a Dr. Arnaldo, no muro do cemitério. Eu tinha feito o Spirit para o cemitério. E pararam três ou quatro viaturas da Rota, me cataram. Isso em 88 ou 89. Perguntaram: "o que é isso ai?". Disse que estava grafitando, que era um personagem de HQ: "um policial que trabalha como vocês e mora no cemitério". Ele falou: a gente já viu, a gente já sabe quem é você. Faz o seguinte, a gente vai dar uma volta e você termina. Terminei.

Chegou uma hora que a gente ficou famoso, mas a custo de muita porrada, cadeia, delegacia, processo, xingamento, elogio.

Não existia essa coisa sectária, do bandido, de criminalizar. O mocinho pago pela Prefeitura sai de carro do Morumbi para fazer um grafite. No mesmo bairro ou no prédio, às vezes no mesmo elevador, o filho da empregada, que é o negro, vai fazer a mesma coisa que o burguezinho, mas de acordo com o que ele tem alcance. São as garatujas. Vai fazer com a turma dele, o que eles alcançam. E pelo jeito estão conseguindo alcançar muito mais que os grafiteiros. Já criaram um estilo.

. Você foi para a rua muito cedo, mas continuou depois de mais velho. Nessa época, você achava que fazia arte?

JB - Desde criança eu sabia de um ateliê de arte sai uma provocação, uma tentativa de comunicação. Se algumas pessoas acham que um desenho no muro é arte, tudo bem, eu aceito. Para mim, não fazia questão de ser artista. Mas gostava de desenhar e pintar. Achava a máscara muito uma coisa legal e o que fazia no papel, podia fazer na camiseta. Mas não me via como um artista. Não via como arte.

Tem pessoas que fazem arte, tem pessoas que fazem grafite, tem artistas que fazem grafite, tem grafiteiros que fazem arte. É difícil definir. Eu não tinha intenção de ser um artista. Fazia como uma coisa marota, pra provocar. Mas se você perguntar: o Spirit é uma coisa tão bem feita, tão chamativa. Sim.

. Por que o Spirit? Você era um leitor de quadrinhos?

JB – Nunca fui um grande leitor de quadrinhos. Eu gostava do Spirit, daquela coisa impactante e gostava do argumento, porque o personagem não tinha superpoderes. Ninguém podia sair voando. Superpoderes, supremacia... achava uma coisa meio fascista. Gostava do ser humano. Eu via que esse personagem, que apanhava, também tinha problema com as mulheres, que eram umas gatas, umas gostosas.

E colocaram numa matéria que eu associei a loucura do Vallauri com a técnica do Matuck. E sai fazendo grandes personagens pela cidade. E isso deu origem a uma geração que começou a fazer grafites grandes por causa do Spirit . O Numa Tavares, o Toni de Marco falam: você foi quem começou.

Sempre questionei muito a imagem que colocava na rua, não era uma coisa aleatória. Todo o meu trabalho era um autorretrato, era colocar numa imagem de alguma coisa que me comovia. Eu impunha meu questionamento à cidade através das imagens que escolhia.

. Mas havia também uma intenção política. Uma intenção de ocupar a rua?

JB – Não. Da minha parte, não. Até hoje sou um ignorante para a política. O meu trabalho de rua nunca foi para ocupar a rua. A única vez que pensei politicamente foi para divulgar o que sabia. Acreditava que indo para a rua, as pessoas poderiam aprender e brincar com o que eu fazia. E fazer melhor do que eu. O Vallauri fazia uma silhueta, uma coisa mais simples, que a gente acha que é simples. Eu já fazia uma coisa mais elaborada. A ideia era ensinar as pessoas a fazer para que elas fizessem mais.

. E por que ir para a rua?

JB – Porque tinha uma adrenalina deliciosa. E tinha a intenção de causar uma nostalgia nas pessoas. Um cara de 17, 18 anos, já era nostálgico.

. **Mas você tinha necessidade de ir para a rua. Você gostava de ir para a rua? Por quê?**

JB – Porque eu era um demônio. Era um transtorno, um pentelho. Meu pai nunca reclamou de eu fazer grafite, mas também nunca teve que me tirar da delegacia. Ele via pelo jornal. E perguntava: você foi preso, porque não me falou? Meu pai sempre foi meio liberal, meio de esquerda. Não estava nem ai. Era psiquiatra. Sempre me deu liberdade.

. Você falou que o Vallauri foi para a rua para divulgar a arte dele. Ele comentava isso?

JB – Ele era um cara amabilíssimo, sensacional, que queria mostrar para todo mundo o que as pessoas podiam fazer. Era divertidíssimo. E obviamente era um aspersor, que aspergia tudo o que ele sabia para as pessoas.

Ele pintava as roupas, fazia gravura, pintura, escultura e o grafite, ao contrário do que muita gente pensa, foi o final da carreira dele. Mas era aquela coisa: É legal que as pessoas comprem, precisa viver disso. Ele queria colocar na rua para ficar mais conhecido. E para as pessoas se divertirem também. Tanto que ele falava: as pessoas podem ver as pichações na rua, e aqui na Bienal também são aceitos, e podem estar dentro da casa das pessoas, customizando uma geladeira. E ele fez aquela instalação enorme na Bienal.

Tinha noção que minha pichação era uma coisa provocativa, sacana, filha da puta, mas era mais legal que escrever "Carol, te amo" ou "Carol, vaca." Sabia de todo o esforço para pensar uma imagem para aquele murinho ali. Já estava com o olhar mais apurado, mais artístico, mais sensível. Me sentia um artista de certa forma. Mas como filho de professora da USP e de médico, que viviam dizendo que tinha que ir para a USP. Achava que só era artista quem ir para a faculdade.

. Paralelamente à rua você tinha um trabalho que podia ser comercializado?

JB – Eu era muito moleque e só comecei a ter um trabalho além da rua mais tarde. Por causa dos grafites, das máscaras, pintei algumas camisetas, eu conheci o Douglas Gaeta, dono da High Way One. Ele viu uns grafites meus e, claro que tinha visto matérias no jornal. E me chamou para criar estampas para camisetas. Pintava shapes de skate, pranchas de surf. Fora isso não tinha uma preocupação de fazer um trabalho artístico porque era um rebelde sem causa ou com causa.

. Mas agora você acha que é artista ou não?

JB – Eu olho tudo isso e estou tentando me convencer que sou um artista. Eu tenho bastante habilidade para fazer algumas coisas. Mas sou muito incompetente para divulgar e vender o meu trabalho. O artista hoje tem que ter esse lado e eu não tenho. O artista hoje tem que saber se vender. Esse pessoal é profissional.

Trabalho bom no sentido do grafite não tem mais. O pessoal só quer saber de ter carterinha de grafiteiro. Tem preconceito. Você acha que eles querem ser muralistas? Não. Só querem ser grafiteiros. Grafiteiro é o *must*. Só fazem mural encomendado. Isso não é grafite. Pediu autorização, fodeu. Grafite é o proibido, o espontâneo, o rápido.

. **Depois do Vallauri, surgiu muita gente fazendo grafite nos anos 80. Teve um movimento?**

JB – Teve o Tupinãodá, o John Howard, o Rui Amaral. Tive um ateliê junto com o Howard na casa do Rui, em 87, 88. Tinham dois quartinhos na edícula. Um era meu, outro do Howard. O QG da rua Anhaia, que era na mesma rua do [ateliê] do Tupinãodá.

Depois que o Vallauri morreu foi um boom. Todo mundo apareceu. Todo mundo fazia, todo mundo aparecia. Uns aproveitaram para deslanchar a carreira e levaram para outro lado, outros só queriam fazer publicidade, outros queriam se divertir. Eu queria me divertir, queria grafitar, curtir com os amigos. Mas teve esse movimento, sim.

O Dia do Grafite, foi a gente que começou no Circo Escola Picadeiro, na Cidade Jardim: o Villaça, o Ozéas, eu e um amigo, o Guilherme.

. Foi no dia que o Vallauri morreu ou foi no ano seguinte?

JB – Ninguém pichou no dia que ele morreu. Ele morreu na minha frente. Estava em casa, com 40 graus de febre, foram me chamar, pulei o muro, fui lá, ele morreu.

Fui um dos primeiros [a pichar no buraco da Paulista]. Não fui o primeiro porque quando cheguei lá já tinha um escrito com giz ou com carvão, um poema na parede. Fiz um pedestalzinho com uma gaiolinha. Depois fiz um carinha no ponto de ônibus e os sorvetinhos. Ai, meu, chegou o Tupinãodá, o John Howard, eu e detonamos. Foi logo depois que ele morreu. Foi na esteira da emoção.

Jamais imaginei que iam institucionalizar o Dia do Grafite. Aquilo foi uma homenagem ao Alex. Foi completamente absurdo. Não é possível que vão levar a sério. E levaram. Quem faz grafite hoje nem sabe quem começou. Por um lado fico meio puto. Ninguém quer aprender nada.

. Em 85, teve a Rainha do Frango Assado. Em 1987, teve a Trama do Gosto, que o Alex organizou. Você estava junto com ele?

JB – Estava ajudando o Alex a fazer a Trama do Gosto. Ele já estava bem doente. E teve uma situação superengraçada. O Zaidler fez uma ambientação de rua com uns latões. Falei para o Alex que ia ser legal fazer uns ratinhos de Bombrill. E ele falou: legal, vamos fazer. E fui atrás do Carlos Moreno, que estava na direção da Bienal. Corremos a Bienal inteira atrás de um pacote de Bombrill. Pensei: Nossa, o garoto-propaganda da Bombrill atrás de um pacote de Bombrill.

O grafite já vinha tomando um certo corpo. O Zaidler, o Matuck e o Alex já tinham feito coisas magníficas por São Paulo, nas incursões deles. Foi com eles que aprendi que você tem que olhar o que tem atrás [do grafite], o que tem em volta, olhar o movimento das pessoas para colocar a imagem certa. Posso dizer que foram eles que começaram, não foi só o Alex. O Alex foi quem apareceu. Mas [o Matuck e o Zaidler] trabalharam bastante na cidade, fizeram incursões na noite, saíram grafitando pela cidade. Dentro do que podiam, porque eram estudantes de arquitetura. E se divertiam também.

. Já me disseram que os grafiteiros imaginavam que o grafite ia estar muito presente na Bienal de 87, mas não foi o que aconteceu. Você percebeu isso?

JB – Não percebi. Só tinha o Alex com um trabalho significativo a ponto de montar uma instalação. Se ele chegou naquela instalação [Casa da Rainha do Frango Assado] é porque já tinha feito muita coisa, tinha muita história. Era grande, acabaram com um Monza da GM.

Não acho que teve uma frustração muito grande. Porque eu era muito pouco ligado nessa coisa de artista, por que eu estava cagando pra isso, mesmo sendo criado numa casa cheia de quadros, vivia lendo. Não tinha essa preocupação. Quem ficou preocupado foi quem queria se projetar [com o grafite]. Não sei te dizer, sinceramente, se alguém ficou indignado porque o grafite não entrou [na Bienal de 87]. Ainda bem que não entrou, sabe. Olha como ficou a situação: ficou tão chato. Imagina se tivesse ficado chato lá?

. A partir dos anos 90, mudou a linguagem do grafite. Você continuou fazendo grafite?

JB – Continuei. Sempre fiz grafite, mesmo na década de 90. Tinha comprado uns livros do Spray art, Spray Can, coisas de Nova York, e falei: vão começar a colorir as letras. E não deu outra.

Não tinha letra colorida, não tinha nem hip hop. O pessoal começou a pegar a linguagem de lá, o estilo de lá e fazer aqui. São os macaquinhos imitando. E tem gente aqui que fala: nós somos os precursores do grafite no Brasil. Acham que grafite é só hip hop.

. Ai começou a divisão grafite, pichação?

JB – Por isso me afastei. Um cara que cresceu ouvindo jazz, rock, música popular brasileira, achava hip hop um saco... Eu era surfista, andava de skate. Ai começou a ficar essa coisa sectária. Nos EUA, o grafite foi muito usado para a demarcação de território. Aqui aconteceu isso também, mas 20 anos

depois. O estêncil, a máscara, proliferou, mas foi também discriminado. Discriminam o que é o grafite, porque ninguém sabe de onde vem. Discriminam os livros, acham que tudo é Wikipedia, que o Google é tudo.

. **Você disse que tinha muita proximidade com a imprensa. Como era no início? Havia um entendimento que o grafite não era crime?**

JB – O grafite era novidade. Era gente pondo coisas novas, questionando e chamando os jornais para mostrar: não somos bandidos. Eu nunca chamei a imprensa. Quem chamava era o Maurício [Villaça] e as pessoas que precisavam da imprensa para poder sair da cadeia e porque queriam aparecer. Porque aparecendo, era chamado para pintar a parede da casa de alguém. E tinha fama.

Não era como hoje, que com qualquer clique você está divulgado, tem blog... Você só aparecia na imprensa se fosse preso e o jornalista fosse cobrir a matéria. A imprensa, o jornalista, estava sempre pronta para qualquer coisa. E nós éramos a novidade. Nós que criávamos algum assunto para sair daquela mesmice.

. Na década de 80, o risco maior de grafitar nas ruas era maior do que hoje?

JB – Hoje praticamente não há risco. Esses dias estava grafitando aqui na esquina, à tarde, e policia chegou. A policial saiu da viatura, fez uma ou duas fotos do trabalho, entrou no Google, perguntou meu nome, meu telefone. E o outro policial começou: 'legal seu trabalho, que bacana.' E eu falei: sou antigo, faço grafite desde 78 aqui na Vila. E o cara: 'Você é o que fazia esse?'. Os caras batendo palmas para mim. Não tem mais o risco. Claro, se sair à noite com spray e me pegarem, vou para delegacia.

. Na década de 80, a imprensa percebeu então que tinha um movimento na rua. E cobriu?

JB – Percebeu, cobriu bastante, deu força. Naquele episódio em que fui pego de noite com o Dino Dragoni, o cara nos reconheceram porque tinha saído na imprensa. A gente estava sempre saindo na imprensa. O personagem que fazia, o Spirit, ficou muito conhecido [por causa da imprensa] . Para mim, a imprensa foi fundamental. O risco hoje é para quem está a fim de pichar onde ele acha que é só ali tem espaço. Naquela época tinha muito mais espaço na cidade [para intervir].

. E quando vocês pichavam de dia, como as pessoas reagiam?

JB- Não entendiam ou quando entendiam, xingavam a gente de comunistas, de filha da puta. Chamavam a polícia gostando ou não. Era coisa de militante de esquerda, contra a ditadura.

. E depois de pronto?

JB – Depois rolava. O Álvaro de Moya, que trouxe o Will Eisner para o Brasil, me ligou e falou que ele estava aqui no Brasil e tinha visto o meu grafite. Pensei: fodeu, o cara vai me processar.

Mas ele disse: 'ele adorou! E perguntou: você não quer encontrar com ele para conversar? Levar uma [foto do] grafite pronto e depois fotografar com ele?' Eu disse: 'Claro' e fui lá.

O Will Eisner já tinha vindo para o Brasil e, em 87, viu um Spirit na av. Bandeirantes. E curtiu.

Ele me conheceu, no hotel Nikkei, na Liberdade, onde deu uma coletiva [de imprensa]. A gente conversou um pouquinho, ele ganhou [o meu grafite], ficou superfeliz.

E durante entrevista, eu sai, atravessei a rua, e pensei em fazer a cópia do grafite ali, porque ninguém ia perceber nada. Depois eu fotografo com ele, pensei. Mas o cara largou todo mundo. Quando comecei a fazer a segunda parte (o grafite era em sete partes), ele veio e segurou a máscara. Só ví uma mão. Pensei: e agora? Fiquei tão nervoso... Mas continuei. Ele ficou conversando comigo, me convidou para ir para trabalhar lá [nos EUA]. Ele disse: 'você mexe muito bem com spray, poderia colorir os trabalhos'. Imagina se um moleque com 21 anos de idade... minha vida teria sido outra. Não tive a ideia de falar: pai, me paga uma passagem para ir estudar com ele. E não fui.

Apêndice H – Entrevista de Waldemar Zaidler, em 05 de julho de 2017

. Como você começou a ir para a rua? Como você foi parar lá?

Waldemar Zaidler – O [Carlos] Matuck e o Alex Vallauri já estavam fazendo algumas coisas na rua. Eu e o Matuck somos amigos desde os 11 anos de idade, do colégio. Depois viemos para a FAU. E ele já vinha literalmente trocando figurinhas com o Vallauri. Paralelamente, ainda sem saber do conhecimento entre os dois, vi algumas coisas do Vallauri na rua e liguei diretamente com as coisas que eu estava fazendo aqui na FAU.

. Eram os estêncis?

WZ – As primeiras coisas: botas e jacaré. Isso em 1979, por essa época. Pouco depois soube da relação do Matuck e ele. E aí, pronto, éramos todos amigos. Já tive logo uma participação com o estêncil.

. Você disse que tinha ligação com o que você estava fazendo aqui na FAU. O que era?

WZ – Eu fazia arquitetura. Vi [nos estênceis] uma relação com a arquitetura, com a cidade, com a possibilidade de arte na cidade. Uma relação não propriamente de arte, mas no sentido de relações de circuitos visuais, de demarcação de territórios, de definição de territórios pela imagem. A questão da arte até hoje discuto muito.

. Se grafite é ou não é arte?

WZ – Grafite, para mim, não é arte. Grafite é grafite. Da mesma forma que você pode movimentar pernas e braços e eventualmente isso se tornar dança, também pode acontecer com o grafite. Mas por definição: mexer pernas e braços não é dança.

. Quer dizer: nem tudo o que está na rua é arte, mas pode ser?

WZ – Como qualquer coisa, pode. Mas existe um fenômeno que é o grafite. E não sei se é isso que você vai me perguntar, mas acho que a imprensa, sobretudo no início dos anos 80, teve uma responsabilidade negativa nesse aspecto muito séria. No sentido de fazer uma salada por uma necessidade de classificação positivista que está presente em tudo.

. Em que momento você acha que a imprensa começou a perceber os grafites?

WZ – O pichação já surgiu como reflexo dos EUA, na onda dos anos 70. Chegou aqui em meados dos anos 70. Cunho político teve mesmo em 1982, quando teve a primeira eleição, a cidade ficou uma loucura.

. E a imprensa diariamente criticava essas pichações, que era o emporcalhamento da cidade.

WZ – [...] Isso é resultado dessa taxonomia inicial, que começa a ter uma pseudo-legalidade, uma pseudo aceitação, mas que na verdade é utilizar para propaganda. Existia pela própria natureza do grafite, e a gente fez bastante isso, que era utilizar como mídia de eventos culturais, exposições, bandas de rock alternativas. A gente fazia isso, mas durou pouquíssimo tempo até a propaganda tomar consciência e cair matando.

. Era absorção pelo sistema?

WZ – Absorção mesmo. Abdução, engole.

. E a imprensa fazia parte disso?

WZ – Total. Evidente, *pari passu* com a propaganda. Com a entrada da linguagem, com o tipo de recurso e de operação do grafite em peças publicitárias.

. Era uma linguagem para o jovem?

WZ – Na opinião deles, sim. Essa coisa toda compartimentada.

. Só voltando um pouco nos anos 70, teve um fenômeno que foi o surgimento de frase poéticas, enigmáticas. Essas pichações começaram a incorporar imagens aos textos...

WZ – Isso era em meados de 70, lá por 77. Acho que o Vallauri e o Hudinilson Jr. foram os caras que começaram. Eu não me lembro de ninguém fazendo imagens antes deles aqui em São Paulo. Mas, de fato, tinha o pessoal da poesia, dos *hai kais*, tinha a publicidade, como o Cão fila; e tinha alguma coisa política. E não era um fenômeno só de rua. Estava em porta de banheiro, nas carteiras, nas árvores. Eu já prestava muita atenção na cidade. Tinham coisas bem interessantes. Sempre achei uma coisa divertida.

. E você começou a ir para a rua fazer aquilo que te atraiu, que era a apropriação da cidade?

WZ – Uma das coisas que me atraiu foi o enigma inicial da técnica. Não conhecia o estêncil e quando caiu a ficha... foi uma pesquisa formal e de técnica que comecei a fazer com o Matuck: como é que faz isso, quais as possibilidades? O estêncil é uma linguagem que se presta a silhuetas ou a estruturação da imagem sem partes internas, sem contornos. [Fizemos a pesquisa] por ter vontade de aproveitar coisas de um imaginário que nos era muito caro, que é até hoje, que são os quadrinhos, que é um traço contínuo. Como se faz isso em estêncil?

. As figuras do Vallauri eram só uma máscara única. Eram ícones muito simples...

WZ – Era só uma silhueta. E queríamos fazer uma coisa mais elaboradas. Foi uma coisa que surgiu... Como faz isso? Põe um grampo. 'Mas vai ficar marcado...'. 'Não, não fica': 'Vamos experimentar'. Era um trabalho de ateliê. Tivermos ateliê juntos a partir de 81, acho.

. E como era a dinâmica dos trabalhos? Vocês saiam juntos para grafitar?

WZ – Tiveram várias fases. Tinham alguns convites já. Pessoas do conhecimento do Vallauri que pediam para ele pintar muros externos das casas. Às vezes, internos também. A gente fazia em troca do material. Pedia um pouco a mais de material porque a gente queria pintar na rua. O espírito era esse, sem nenhum tipo de encanação. Inclusive quando a parede, o muro, a situação visual e geográfica não favorecia eu desencanava. Pintar a casa dos outros não era o meu barato.

. E como vocês escolhiam os espaços? Era uma deriva?

WZ – Não era uma deriva. Era o tempo inteiro escolhendo os lugares. Eu tinha os meus critérios que acabavam sempre bem presentes no grupo. Não prevalecendo, absolutamente. Um dos principais [critérios] era a deterioração do espaço, o estado da parede. Por mexer com a questão do efêmero e por ser um questionamento à propriedade privada, ao visual. Dizer: se você pode deixar sua parede em tal estado de deterioração, então eu posso fazer com ela o que quiser. Não como uma justificativa, mas como um comentário, que volto no Ratículas 40 anos depois.
Outra questão era a surpresa, a gratuidade, a não justificativa. Eram espaços escolhidos para isso, que plantasse na cabeça de quem visse a dúvida: Por que alguém perde tempo e dinheiro fazendo esse tipo de coisa? Era uma incógnita. Aliás, que a imprensa fez questão de destruir na medida que fez questão de dar o nome aos bois. Coisa que o Banksy até hoje, com maestria, soube gerenciar.

. A imprensa percebeu a existência de figuras, desenhos, alguns de quadrinhos.

WZ – Tinha o universo dos quadrinhos, o universo dos carimbos. Na época ainda estava bastante vigorosa a ideia da arte postal e os carimbos faziam parte desse universo. E outros imaginários.

. A imprensa ia atrás de vocês para jogar uma luz no que estava acontecendo?

WZ – Sim. O Vallauri era um cara ligado à moda e ao pessoal de publicidade, que, não precisa dizer, está junto com a imprensa. Já vinha uma percepção da semente disso com o 3NÓS3 e outras questões de arte envolvendo a rua, como os poemas escritos. E teve uma coisa muito saudável que foi uma moçada que fazia várias documentários, um registro mesmo. Por exemplo, o Olhar Eletrônico, que ainda não era a O2. Que não era ligado à imprensa diretamente, mas alimentava a imprensa e que dava para o olhar do jornalista que não tem um preparo, um entendimento mais aprofundado na área, que leva

para o lado dele. Que é o lado oba-oba, da moda. Vamos classificar para entender. A imprensa chegava até a gente também por esses vídeos e pelas fotografias.

Teve dois momentos muito importantes. Um deles, logo no início dos anos 80, quando o Alex foi convidado para fazer a parede do MAM, no Ibirapuera. Não me lembro muito bem da data, foi tudo muito rápido, foram quatro anos de muita intensidade. Era o grafite na parede do museu, que já foi um prato cheio para a imprensa fazer uma bagunça, uma confusão: arte, não-arte, o que é arte. Já começa uma conversa bastante lamentável.

O Alex viajou, foi para os EUA, e eu e o Matuck continuamos. E coincidiu, em 1981 e 1982, com o meu trabalho de conclusão na FAU, que resolvi fazer aqui o que estava fazendo na rua. Já tínhamos sido convidados para participar de coisas como uma mostra de outdoors, em que uma empresa que cedeu meia dúzia de outdoors para artistas. Era a Mônica Nador e a Ana Maria Tavares, que fizeram a organização com a Aracy Amaral. [Na verdade, foram 75 outdoors]

Com o fotógrafo João Paulo Capobianco, resolvemos fazer um audiovisual, que é o "Paredes a jato". Foi uma coisa muito bem orientada, inclusive por profissionais da FAU. A gente continuava fazendo nosso trabalho na rua, mas teve um direcionamento, uma orientação para que aquilo virasse um trabalho. Tivermos a sorte de ganhar uma trilha original, feita pelo Grupo Rumos. Uma coisa maravilhosa. Isso foi lançado no início de 1983. E nessa hora foi o segundo momento a imprensa. O Casimiro Xavier de Mendonça [crítico de arte da revista Veja] viu e deu quatro páginas na Veja, que não era a revista de hoje. Ele fez uma coisa interessante, viu a questão do registro, da efemeridade. Fez uma matéria muito interessante.

. Dá para dizer então que havia um movimento de grafite na cidade?

WZ – Sem dúvida. Inclusive anterior àquilo correspondente ao hip hop, que vai se tornar hegemônico no final dos anos 80.

. Na temática de vocês, tinha influência dos EUA, com os quadrinhos. Mas tinha também alguma influência brasileira?

WZ – Tinha. Do hip hop não se falava. Existia, mas ainda não havia sido abduzido. Os grafites do hip hop vão aparecer no final dos anos 80, começo dos 90. E chega totalmente propagandizado, em um universo com as marcas estabelecidas, com os objetos. Com o público alvo bem estabelecido. A indústria cultural já chega com uma coisa pronta e faz a cooptação dos atores para a coisa acontecer, e acontece. Acho que em termos do universo, o nosso era um trabalho absolutamente pessoal, que tinha referências. A gente tinha influência dos EUA, com os quadrinhos, mas tinha da Europa também. Não era uma coisa que fosse por esse caminho.

. Voltando um pouco, por que você diz que a imprensa fez "uma bagunça" quando cobriu a exposição do MAM?

WZ – Porque nessa hora começou com um vigor mais presente a questão do grafite-arte. Essa era a confusão.

. Levantaram a questão se era ou não arte?

WZ – Pelo contrário. Eles começaram a afirmar que era arte. Se está no museu é arte.

. A imprensa busca referências. Se uma instituição, como um museu, reconhece, convida vocês para fazer um trabalho, ela entende que é arte. Mesma coisa com a galeria.

WZ – A questão da galeria foi outro episódio bem importante. A gente tinha feito coisas em museus, no Rio de Janeiro. Mas fomos participar de exposições dentro de museus, e que não havia a questão do grafite. Era a questão de uma linguagem, uma pintura feita com estêncil e com spray, que eventualmente estava também na rua. Ou seja, era uma discussão bastante salutar.

Essa história é emblemática: Teve o episódio do MAM, depois a reportagem do Casimiro. Nesse momento a imprensa começa só com bobagem. Tipo: venham ao meu programa de televisão, da Silvia Popovic. Chegando lá perguntavam: o que vocês vieram pichar? 'Nada, não viemos pichar nada, não

somos micos de circo'. 'Mas se não pichar não tem graça nenhuma, quem vai querer ver?'. Então tchau.

Em meados de 1982, o Thomas Cohn, galerista do Rio de Janeiro, nos procurou a partir de um mural comercial que a gente fez para fazer uma exposição em janeiro do ano seguinte. Seria a primeira exposição, que não se sabia muito bem o que era, na galeria dele no Rio. A Regina Boni, muito espertinha, sabendo que Alex estava voltando [para o Brasil] convidou ele para fazer uma exposição em dezembro de 82. O Alex topou, mas disse que não ia fazer sozinho, chamou eu e o Matuck também. O Thomas Cohn ficou puto da vida.

Foram duas coisas concomitantes. Da exposição do Rio, o Alex não participou. Era uma temática que a gente desenvolveu enquanto ele estava fora. Aqui em São Paulo era capitaneada por ele. Tinha coisas dele, mas tinha nossa também. A galeria era enorme. E começou uma discussão: eu não queria de jeito nenhum que tivesse grafite no nome.

. Por que não?

WZ – Porque não é grafite, grafite é na rua, é fenômeno cultural. E não poderia ser uma mera transposição. E a Regina Boni, apoiada na imprensa, disse que 'se não tiver grafite ninguém vem. A imprensa não vai falar nada, não vai ter sucesso'. Com muito custo, consegui negociar o título como Mural-Grafite. Uma era coisa híbrida, que trazia os recursos, a linguagem que estávamos experimentando na rua, mas que se tratava de pintura mural. Já tinha muito claramente essa distinção, essa possibilidade do grafite enquanto arte, eventualmente, em determinadas circunstâncias, mas apontando para o mural, que revitalizaria a história do mural. A imprensa ignorou a palavra mural.

. Para você, o que você fazia era arte?

WZ – Nunca me preocupei com isso. Mas como tudo o que a gente faz tem momentos e circunstâncias. Tinha um discurso bastante claro em relação ao que estava fazendo conquanto uma coisa que se descolava do grafite, tanto que chamava mural-grafite. Isso em meados de 82. Tinha total consciência que pichava a rua, fazia grafite, pois nunca fiz distinção entre pichar e grafitar. Tinha bastante claro que tinha um trabalho artístico em desenvolvimento, que era trabalho de mural.

. Feito em galerias?

WZ – Também em galerias, mas era uma coisa relacionada à cidade. Era mural na rua. Enquanto características não tradicionais, por exemplo, efemeridade. O mural, o afresco, por definição, ajuda a conservar o muro. O meu não. O que eu estava interessado e pesquisando era a questão da efemeridade, a questão de como esse universo poderia conviver com a questão da publicidade. Que estava no auge, era uma bandalheira. Como essa linguagem artística poderia conviver, qual seriam as relações existentes entre isso e a linguagem publicitária.

. Não necessariamente o que você fazia na rua era arte...

WZ –Não. Eu pichava. Essa questão de ser arte, não ser arte, Foucault e um monte de gente já exploraram. Você precisa de um expectador para atribuir àquilo o valor de arte, que já não tem mais nada a ver com o artista. Era outro papo. Se aquilo era reconhecido como arte ou não, eram outros 500.
E aí tem uma questão perniciosa da imprensa no sentido de confundir as coisas: o que é escrito é feio, é sujeira, é vandalismo. Figura é bonitinha. Então figura é arte. Já tinha as pichações escritas. Não se pode esquecer a propaganda política. A cidade ficou absolutamente emporcalhada. E continuava o 'eu te amo', 'Mariazinha te quero, me perdoa', como sempre existiu desde a antiguidade. A imagem entra como uma coisa super curiosa, saudável. Acho que tinha essa relação de apresentar a potencialidade da imagem fora do contexto publicitário, que poderia ter indicado alguns rumos para políticas públicas, para pensamentos outros e que a imprensa tolheu.
Nessa separação, que a imprensa tem uma responsabilidade muito grande, entre o bonitinho e o feinho, entre vandalismo e arte, quem é que é o vândalo? A periferia. Aí começou um monte de gente escrever um monte de besteira, que grafite era a imagem e que a pichação era o escrito. Um monte de gente lendo essa besteira, formou um consenso.

. O grafite passou a ser o figurativo, feito muito pela classe média. E a pichação passou a nominar os trabalhos escritos.

WZ – É o bonitinho e o feinho. A "perifa" e a não "perifa". Não interessa se classe média ou não. Inclusive para a própria "perifa", o grafite foi uma possibilidade de escape na medida em que as galerias [buscam grafiteiros]. No Rio de Janeiro teve mais discussão sobre isso. Teve o Frederico Morais, que escreveu a respeito, teve o Roberto Pontual.

. Li a matéria do Globo, do Frederico Morais, em que o Thomas Cohn falava que grafite na galeria era mais elaborado, tinha melhor acabamento, que na rua não.

WZ – E ele reclamou. Queria que a gente fizesse na galeria o que a gente fazia na rua. Não vamos fazer. Porque é outra coisa.

. E era isso mesmo? Na rua era mais rápido, era o que dava?

WZ – Não era o que dava: Era a rua. A rua não é um mero suporte, ela é participativa, a rua é como um personagem dessa narrativa. É o que falo no Ratículas [dissertação de mestrado de Zaidler]. É uma coisa integrada, que tem um ângulo de visão para fazer uma curva, ou parar em um ponto de ônibus.

. Desse ponto de vista, realmente, não dá para levar todas essas relações para a galeria.

WZ – Foi o que eu sempre falei. Vamos tirar o grafite dessa conversa [de galeria]. E a resposta foi essa: se tirar o grafite ninguém vem, a imprensa não vai falar nada. Então vamos chamar de mural-grafite. Galeria e imprensa tiraram o mural e ficou só o grafite. O grafite na galeria.

. E o grafite vira arte na galeria.

WZ – E alimenta toda essa coisa. Em relação ao produto que a gente fazia, foi interessante. Um monte de marca nos chamava para fazer decoração. O único problema que a gente tinha era fazer para candidatos que não eram do PT. Mas era outro PT. Mas a gente vendia [as máscaras].
Essa possibilidade de trabalho é uma coisa que ficou evidente. Às vezes, era uma possibilidade de escape até para a periferia. Um exemplo é o Juneca, que estava dando oficinas.
É uma coisa que começa a se transformar em guerra de facções. Se por um lado criminaliza a "perifa", por outro lado, começa a destruir qualquer possibilidade de trazer o mural como uma coisa genuinamente paulistana, dentro das circunstâncias da cidade, apontando para uma política pública. Para uma produção de arte propriamente dita, com as aproximações necessárias para que se tenha uma produção saudável, questionadora, instigante, que promova experimentos de linguagem. Tudo isso foi tirado na medida em que vem o grafite bonitinho foi chamado de grafite. O primeiro que se assume como muralista, mas que insistem de chamarem de grafiteiro, é o Kobra.

. A principal responsabilidade da imprensa foi nominar o grafite?

WZ – Foi falar besteira. Já nos anos 90, uma jornalista que era editora da Folha Ilustrada, por ocasião de uma exposição no Masp, encabeçada pela galeria de Arte Urbana, do Baixo Ribeiro, publicou uma página inteira com um quadrinho que dizia: pichação é vandalismo e é com letras; grafite é assim, assado. E terminava com a pérola: o grafite, quando em grandes dimensões também pode ser chamado de mural. Isso se reproduz em trabalhos totalmente equivocados na academia, dos que conheço, e se reflete em livros, nas pequenas partes de arte nos livros didáticos.

. Como você vê o Tag reto hoje?

WZ – Vejo como ótimo, como sempre. Não faço distinção de valor entre a figura e a letra. Essas tags não são letras, são imagens, não são o significante da escrita. E tem qualidades que a pichação com figura nunca conseguiu ter. Os malabarismos que eles fazem, os pontos que eles alcançam que te levam junto. Se não fosse isso, seu olho jamais percorreria essas possibilidades: subiu ali, foi por lá. Isso é uma experiência de visão do espaço que o passante não tem. Traz ao olho essas dimensões da cidade. E a quantidade de porcaria figurativa que tem...

. E como foi a experiência da Bienal? Foi parecida com outras exposições?

WZ – Não. Ali era uma megaexposição. Não tinha muito tempo para essa conversa. Já tinha tido participação de grafiteiros de fora. Eu me senti muito prejudicado pela estigmatização, pois sempre fui chamado de grafiteiro. Além disso, [tinha a ideia que grafites] se faz de graça na rua, porque não faz de graça aqui também. É uma conversa para achacar preço, de usar isso na negociação. E isso foi uma coisa da imprensa.
Na Bienal, a minha proposta era seguir com imagens pelas principais vias de acesso [ao Ibirapuera]. A coisa encrencou quando entrei no prédio da Bienal. O primeiro rato que colei numa coluna, a Sheila [Leirner] disse 'de jeito nenhum, apaga imediatamente'. E ameaçou me expulsar. Está bom, então. Colei no banheiro dos homens. A ideia era ter uma continuidade [de rua até o trabalho], sem atrapalhar os outros trabalhos. Ali [na Bienal] ficou muito claro que o trabalho era um painel de artistas que tinham atividade de pichadores. Era tinta acrílica, feita com compressor.

. Até quando você trabalhou na rua?

WZ – Até pouco depois da Bienal. Até 86 ainda fazia algumas coisas.

. Mas você participou da Trama do Gosto. Como foi?

WZ – Participei. Foi uma coisa interessante. Sempre tive muito claro a pintura de painéis de grandes proporções. Em 1987 participei de uma exposição nos EUA por conta da Bienal.

. A questão de o grafite ser arte está no receptor e não na produção, então?

WZ – Está nas duas pontas.

. O seu fazer tinha uma intenção artística?

WZ – Não necessariamente. Minha intenção era pichar a rua. Talvez fosse mesmo uma questão artística porque eu tinha que fazer. Já vi muitos escritos que colocam a arte nessa dimensão. Mario de Andrade fala isso e ecoa: 'o artesão sabe fazer e o artista tem que fazer'. Era uma necessidade de fazer essa experimentação. Não sei se era para desafiar a polícia, uma coisa pós-adolescentes. Mas era uma coisa que eu curtia fazer.

. E nasceu da sua relação com a cidade, de pensar a cidade.

WZ – Sim, mas era a história do ovo e da galinha.

. Os anos 80 ainda era uma ditadura. Havia também a motivação de estar na rua, que era um espaço de repressão?

WZ – Claro que sim. A polícia, às vezes, parava a gente, mas a imprensa ainda não tinha dado o alerta. Então eles não sabiam o que era. Se a gente estivesse fazendo xixi na árvore, eles saberiam o que a gente estava fazendo. A gente dizia que estávamos fazendo trabalho da faculdade. Olhavam dois burguesinhos, com automóvel, bem arrumadinhos... Não existe lei contra isso? Foda-se!

. E quando a imprensa começou a publicar vocês mostravam recortes de jornais dizendo que vocês eram artistas?

WZ – A gente era muito esperto, dificilmente a polícia parava. E eu pegava preferencialmente lugares deterioradas. O meu lance era esse, chamar atenção para aquilo. Era parte da ideia. E dizia para o guarda: olha isso, não está ficando mais bonito?

. O que da história desse movimento do grafite dos anos 80 ainda não foi contado.

WZ – Acho que foi contada, só não foi divulgada e por quem não tem interesse que seja divulgada. Por quem tem interesse econômico, cultural, publicitário, político [no grafite]. Porque, na medida que se fala que não existe diferença entre a figurinha e o escritinho, perde o interesse. Aí tem que fazer uma política pública, porque é uma coisa que existe. Vem o nosso prefeito fazendo os 50 tons de cinza. Reedita o mall, uma bobagem de administrações anteriores.

Teve momentos em que a cidade apontou para coisas mais interessantes. Em 81 ou 82, a Emurb fez o programa Cidade Mais Bonita, que foi quando apareceram alguns painéis. Ainda tem alguns, da Tomie Othake, em frente à Mário de Andrade.

Todo esse equívoco é resultado de uma bagunça conceitual, ou uma ausência de conceito, preguiça de procurar outras fontes que não falam o que quer ouvir. Fica uma imprensa pasteurizada.

. O interesse que vocês despertaram na imprensa no início dos anos 80 você acha que foi porque vocês estavam no museu, no MAM, ou porque precisavam de algo novidade na cidade, numa época de fim de abertura, fim da ditadura?

WZ – Foram as duas coisas. Mas preciso fazer uma correção: não foi só ruim. Teve um monte de gente da imprensa que escreveu coisas legais, fez análise, que me alertou nos textos sobre essas possibilidades, que me ajudou a construir essa visão. Só que não era a grande imprensa. Era a imprensa alternativa; o Olhar Eletrônico, que tinha papel de fornecedor [de conteúdo] para programas à noite; revistas universitárias. Na grande imprensa, era muito raro achar alguma coisa que saia dessa toada de classificação, de isso é arte, isso é vandalismo.

Em todas as remissões à galeria [na imprensa], veja na sua pesquisa, dizem que são telas grafitadas pelo grafiteiro tal. E alimentado pelo dono da galeria, pela própria imprensa, pelo agente cultural, acadêmico de plantão para fazer esse comércio, essa coisa boba.

. O grafite caiu nas graças do sistema de arte mesmo.

WZ – A função do sistema é abduzir, não é de estranhar que aconteça isso. É natural. O que não é natural é não ter alguma coisa contra. Estou me referindo ao papel da imprensa na construção ou descontrução de conceitos. Por isso que a imprensa livre é um sustentáculo do sistema. E é uma empresa. O que se trata é da visão crítica desse registro. O fato de estar registrado não quer dizer que aquela aproximação seja razoável. Teve muita coisa interessante publicada não na grande imprensa, mas é um registro.