O meio é a paisagem

pixação e grafite como intervenções em São Paulo

Sandro José Cajé da Paixão

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte
2011

SANDRO JOSÉ CAJÉ DA PAIXÃO

O meio é a paisagem: pixação e grafite como intervenções em São Paulo

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estética e
História da Arte, da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do grau de Mestre em Estética e
História da Arte.**

**Área de concentração: produção e circulação da
obra de arte**

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck

**São Paulo
2011**

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.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Paixão, Sandro José Cajé da.

O meio é a paisagem : pixação e grafite como intervenções em São Paulo / Sandro José Cajé da Paixão ; orientador Artur Matuck. -- São Paulo, 2011.

216 f. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2011.

1. Graffiti. 2. Arte na Paisagem Urbana. 3. Indústria Cultural. I. Matuck, Artur. II. Título.

CDD 751.73

FOLHA DE APROVAÇÃO

Sandro José Cajé da Paixão

O meio é a paisagem: pixação e grafite
como intervenções em São Paulo

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estética e
História da Arte, da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do grau de Mestre
em Estética e História da Arte.

Área de concentração: produção e
circulação da obra de arte

Orientador: Prof. Dr. Artur Matuck

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

À Morena, minha filha.

À Ana Carolina, por “ultrapassar o exame de mil nadas que dilaceram o coração”.

À minha mãe, Dona Lindinha, por tudo.

A meu pai, que me ensinou a ter apreço pelo conhecimento.

Agradecimentos

Agradeço a todos os professores que compartilharam comigo e com os outros alunos do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, da USP, conhecimentos valiosos para a reflexão crítica a respeito do papel da Arte na história do mundo e nos dias atuais. Em especial às Profas. Dras. Ana Magalhães, Carmen Aranha, Dilma de Melo Silva, Jane Marques, Lizzy Salum e aos Profs. Drs. Guilherme Carboni e Carlos Ziebel.

Ao Prof. Dr. Artur Matuck, meu orientador, por quem tenho profunda admiração como mestre e artista, a minha maior gratidão, por dar a mim a oportunidade de desenvolver esse trabalho de pesquisa, por compartilhar conhecimentos valiosíssimos sobre diversos temas, pelos conselhos, pela paciência, pela disposição em atender-me prontamente todas as vezes em que solicitei sua atenção, suas críticas e suas sugestões.

Agradeço a todos os colegas que participaram da jornada de aprendizado na USP, especialmente Isa Bandeira, Paulo Zeminian, Olívio Guedes, Marcelo Mendes, Leila Kiyomura, Arlindo Araujo, Edileine Carvalho Vieira, Rosana Garcete, Karin Magnavita, Caroline Rocha, Fabiana Mitsue Najima, Maria Cristina Bosco, Gabriela Borges Abraços, Daniela Aquino, Tomas Vega e Guilherme Weffort Rodolfo.

Agradeço aos profissionais da secretaria do PGEHA-USP, Paulo Marquezini, Joana Darc Figueiredo, Aguida Furtado Vieira Mantegna e Neusa Brandão, pela paciência e pelo esforço na solução das nossas dificuldades.

Agradeço à minha família, por tudo.

Agradeço a Deus, pela jornada e pela estrada.

“Na noite de São Paulo há muitos bandidos à solta. Com armas, das mais diversas. Na noite há um bandido muito especial, que é o grafiteiro. O grafiteiro, ele não produz feridas, ele produz letras. O grafite é uma das modalidades mais importantes da literatura dos anos 70 e 80, nos meios urbanos do Brasil. E esse aqui é um grafite de intervenção em homenagem a todos os grafiteiros: [QUEM TEM Q.I. VAI].”

Paulo Leminski

*“The words of the prophets are written on the subway walls
And tenement halls.
And whisper'd in the sounds of silence.”*

The Sound of Silence, Paul Simon

Resumo

O uso da paisagem para comunicar-se é uma prática humana que antecede o surgimento das civilizações. Os vestígios produzidos, desde épocas pré-históricas até a contemporaneidade, têm fornecido às Ciências a possibilidade de compreender a experiência do mundo por indivíduos e grupos que deixam seus sinais em áreas remotas ou superpovoadas. Este estudo aborda, historicamente, a apropriação das paisagens urbanas contemporâneas por duas formas de manifestação que, no Brasil, contrariam as interdições legais e põem em crise as noções de propriedade, direito à expressão e à livre comunicação, além de manter em discussão uma proposta de redefinição dos valores da Arte: a pichação e o grafite.

Palavras-chave: arte, comunicação, grafite, paisagem urbana, pichação.

Abstract

The use of landscape for communication is a human practice that precedes the emergence of civilizations. The signs produced, since prehistoric period up to the contemporary era, provide to Sciences the possibility of understanding the experience of the world by individuals and groups that leave their signs in remote or overpopulated areas. This study addresses, historically, the seizure of the contemporary urban landscapes for two by two ways of artistic manifestation which, in Brazil, contradict legal interdictions and lead to put in crisis the sense of property, right to expression and free communication, besides keeping in discussion a redefinition of the Art values: *pichação* and *grafite*.

Key Words: art, communication, graffiti, urban landscape.

Lista das imagens:

Figura 1: pichação sobre inscrições rupestres na região do Seridó, RN/PB. (Foto: Gabriela Martin; 1998).

Figura 2: o ativista Faris Arouri. (Fotos: Yousef Nijim; 2009).

Figura 3: peça de ocre de Blombos, África do Sul, em 2000 A.D. (Foto: Christopher Henshilwood; 2000).

Figura 4: gráfico de sandália Bambara. (reprodução de imagem encontrada em MUNANGA, 2004).

Figura 5: tabuletas sumérias. (Fotos: Metropolitan Art Museum; 1998).

Figura 6: evolução da escrita suméria. (Gráfico: <http://www.ancientscripts.com>).

Figura 7: hieróglifos em tábua de argila e decalque (Foto: Museu do Cairo; decalque: Tour Egypt).

Figura 8: detalhe da Pedra da Roseta (Foto: British Museum)

Figura 9: signos fenícios (Gráfico: <http://www.citrinitas.com>)

Figura 10: Graffito de Alexamenos. (Foto: Museu Antiquário do Palatino, Roma)

Figura 11: pixação feita a caneta. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 12: pixação na campanha política de 2010. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 13: pixação amorosa no Paço Municipal de Santo André. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 14: pixação a giz de cera e stêncil na Barra Funda. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 15: teto de bar no Centro de São Paulo. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 16: pixação em reunião da SBPC. (Foto: Centro de Mídia Independente; 2008)

Figura 17: o pintor Joan Miró observa um graffito. (Foto: Brassai; s/data)

Figura 18: imagem de um animal, semelhante a um desenho rupestre. (Foto: Brassai; s/data)

Figura 19: mural com diversos tipos de representação. (Foto: Brassai; s/data)

Figura 20: menino grafita uma parede. (Foto: Brassai; s/data)

Figura 21: graffiti representando Hitler. (Foto: Brassai; s/data)

Figura 22: graffiti em Paris. (Foto: Brassai; s/data)

Figura 23: "La bouche en croissant" (Jean Dubufet; 1948)

Figura 24: "Senecio" (Paul Klee; 1922)

Figura 25: "Variações sobre um tema musical 1". (Antoni Tàpies; 1987)

Figura 26: Picasso segura escultura. (Foto: Brassai; 1939)

Figura 27: Zwitschermaschine (Paul Klee; 1922)

Figura 28: "Retrato de Henri Michaux" (Jean Dubufet; 1948)

Figura 29: "Flora di Roccia" (Paul Klee; 1940)

Figura 30: "O Fantasma de um Gênio" (Paul Klee; 1922)

Figura 31: pichações nazistas em estabelecimentos judeus na Eslováquia (Holocaust Research Project)

Figura 32: integrantes do grupo "Weisse Rose" (Foto: autor desconhecido; 1942)

Figura 33: soldado italiano grafita em parede. (Bundesarchiv; 1944)

Figura 34: sinagoga pichada com suásticas em Amsterdam (Holocaust Research Project)

Figura 35: remoção das placas das ruas em Amsterdam (Holocaust Research Project)

Figura 36: escombros de Dresden (William Vandivert; 1945)

Figura 37: pichações na entrada do Reichstag (William Vandivert; 1945)

Figura 38: pichação na bomba "Little Boy" (Foto: autor desconhecido; 1945)

Figura 39: panorâmica de Berlin (William Vandivert; 1945)

Figura 40: Potsdamer Platz, em 1930 (Foto: autoria desconhecida; 1930)

Figura 41: Muro de Berlin em fotograma de "Asas do Desejo" (Fotografia: Henri Alekan; 1986)

Figura 42: Potsdamer Platz em fotograma de "Asas do Desejo" (Fotografia: Henri Alekan; 1986)

Figura 43: viaduto do chá (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 44: viaduto do chá um minuto depois (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 45: panorâmica de São Paulo vista do Parque Dom Pedro (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 46: Seu Tozinho, criador de cães da raça fila (Foto: Sérgio Sade, 1977)

Figura 47: publicidade mural em Santo André (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 48: propaganda de Gilberto Kassab em muro de São Paulo (Foto: Mundano; s/ data)

Figura 49: Gilberto Kassab para Deputado Federal (Foto: autoria desconhecida; 2004)

Figura 50: pichação em reação à lei Cidade Limpa. (Foto: autoria desconhecida; 2009)

Figura 51: a pichação contra a censura (Foto: autor e data desconhecidos)

Figura 52: pichação em favor dos presos políticos (Foto: autor e data desconhecidos)

Figura 53: pichações cariocas publicadas no jornal O Globo de 25/06/1978, pág. 5. (Fac-símile: Luciana Araújo)

Figura 54: autopromoção da DPZ carioca em 1978. (Fac-símile: Luciana Araújo)

Figura 55: Carlos Alberto Teixeira, o inventor do Celacanto (Foto: acervo de C. A. Teixeira)

Figura 56: Rogério e Guilherme, os inventores de Lerfá Mú. (Foto: acervo de Luciana Araújo)

Figura 57: esquema gráfico da pichação de Carlos Alberto Teixeira.

Figura 58: caligrafia de Walter Silveira

Figura 59: pichações de Tadeu Jungle e Walter Silveira (Foto: autor desconhecido; c. 1978)

Figura 60: pichação de Hudinilson Jr. (Foto: autor desconhecido; c. 1978)

Figura 61: pichação de Fernando Meirelles (Foto: autor desconhecido; c. 1978)

Figura 62: painel de "Setenta e Oito, Setenta e Nove: Precursores do Graffiti em São Paulo" (Foto: CCSP)

Figura 63: pichação "SATIVOS" na Vila Mariana (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 64: pichação "SATIVOS", em parede da rua Luiz Góes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 65: Lupe, um dos Garotos da Arte Noturna (Frame: Artur Matuck; 2006)

Figura 66: Sagate, também conhecido como Bagaço (Frame: Artur Matuck; 2006)

Figura 67: pichação de autoria dos "Discarados" (Frame: Artur Matuck; 2006)

Figura 68: o "embolado" em Salvador (Frame: Artur Matuck; 2006)

Figura 69: "free style" em Salvador (Frame: Artur Matuck; 2006)

Figura 70: "throw up" nos muros de Salvador (Frame: Artur Matuck; 2006)

Figura 71: desfile do bloco Mudança do Garcia (Foto: Alex Oliveira/Setur; 2010)

Figura 72: placa de folião da Mudança do Garcia. (Foto: autor desconhecido; 2010)

Figura 73: pichações em parede de restaurante no centro de Curitiba (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 74: pichação na rua José Loureiro, em Curitiba (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 75: pixação da gangue "Os Fulero", no centro de Curitiba (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 76: pixação na parede da Secretaria de Obras, em Curitiba (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 77: pixação em forma de balão, Curitiba (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 78: pixação no centro de Curitiba feitas com canetões (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 79: pixação "MPC" na parede de pedras (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 80: pixação em forma de balão na rua Manoel Ribas (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 81: *graffiti* no acrílico das paradas de ônibus em Curitiba (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 82: a pixação de escrita vertical em São Paulo (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 83: propaganda política nos adesivos em Curitiba (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 84: anúncio popular numa placa de trânsito (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 85: campo de experimentação de formas caligráficas (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 86: Paulo Leminski pixa em homenagem aos "grafiteiros" (Frame: Rede Bandeirantes; c. 1988)

Figura 87: pixação em quadra de esportes na COHAB Cidade Tiradentes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 88: pixação de "Os Mais Imundos" (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 89: pixação na avenida São João (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 90: detalhe da parede na avenida São João (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 91: ideograma que apresenta "Os Malcriados" (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 92: pixação de "Impacto", em Cidade Tiradentes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 93: pixação da união "UCT", em Cidade Tiradentes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 94: pixação de 1994 em Cidade Tiradentes, feita por Radar (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 95: "agenda" em Cidade Tiradentes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 96: edifício na Avenida São João, com marca d'Os Mais Imundos (Foto: autor desconhecido; 2011)

Figura 97: Djan Ivson, na fachada da Fundação Cartier. (Foto: João Wainer. Paris, 2009)

Figura 98: "atropelo" de Cripta e Autopsia (Foto: Art Attack; 2010)

Figura 99: pixação na Avenida Liberdade (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 100: pixação na Rua Condessa de São Joaquim, Bairro da Liberdade (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 101: pixação nas imediações do Theatro Municipal de São Paulo (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 102: pixação na Avenida Domingos de Morais, Vila Mariana. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 103: pixação no bairro da Liberdade, feita por Sliks (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 104: pixação de Falcão, em Cidade Tiradentes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 105: pixação de Sliks, nas proximidades da Estação Santa Cruz. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 106: *bombing* de Rafael Sliks. (Foto: Rafael Maciel; s/ data)

Figura 107: variação de Sliks, em porta de banca de jornais. (Foto: Rafael Maciel; s/ data)

Figura 108: pixação na Avenida Domingos de Morais, na Vila Mariana (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 109: letra "S" de "SAGAS", em Cidade Tiradentes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 110: pixação nas proximidades do Teatro Municipal de São Paulo. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 111: caligrafias de Credo e Sagas, em Cidade Tiradentes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 112: cinco formas caligráficas em fachada na Vila Madalena (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 113: caligrafia quase indecifrável na Avenida Domingos de Moraes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 114: fonte tipográfica baseada em pixação, criada por Chiba Chiba.

Figura 115: fonte tipográfica derivada de processo de pixação, criada por Cláudio Rocha.

Figura 116: pixação de ABUD, na Rua Barão de Itapetininga, no Centro (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 117: pixação de Zefix, na Avenida Domingos de Moraes (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 118: desenho nas proximidades da esquina Ipiranga-São João (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 119: balão e pipa em travessa da Rua Condessa de São Joaquim, SP. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 120: pixação a giz de cera no Centro de Santo André (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 121: pixação de ícone na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, SP. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 122: detalhe do ícone da Figura 119 em Santo André. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 123: fachada com o ícone e outras pixações em Santo André. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 124: stêncil a partir de elemento tipográfico para computador. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 125: stêncil com mensagem a favor da legalização da maconha. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 126: stêncil poético no Paço Municipal de Santo André, SP. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 127: stêncil com forma alegórica. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 128: stêncil com desenho de leão. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 129: etiqueta adesiva representando um skatista. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 130: “stickers” e adesivos de campanha política. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 131: cartaz lambe-lambe, bisavô dos adesivos atuais. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 132: anúncio de emprego em Santo André. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 133: stickers em poste no centro da cidade de Santo André. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 134: Orelhão com etiquetas de anúncios para serviços sexuais. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 135: lambe-lambe em homenagem aos políticos de São Paulo. (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 136: marca dos anos 50 por um fã de Charlie Parker. (Foto: Michael Daddino; 2007)

Figura 137: estilo de graffiti praticado em Nova York no final dos anos 60. (Foto: Jon Naar)

Figura 138: os “fora-da-lei” de Nova York. (Foto: Jon Naar; c. 1972)

Figura 139: exemplo do *graffiti* novaiorquino dos anos 60/70. (Foto: Jon Naar; c. 1972)

Figura 140: os trens de Nova York, “veículos” da difusão dos *graffiti*. (Foto: Jon Naar; c. 1972)

Figura 141: *throw up* em trem de Nova York. (Foto: Jon Naar; c. 1972)

Figura 142: ilustração de inscrições “*tag style*”.

Figura 143: *graffiti* no estilo *Blockbuster*. (Foto: Steve Rotman; 2006)

Figura 144: turma de TRACY 168. (Foto: acervo de Michael Tracy; c. 1970)

Figura 145: *crew* “Black Spades”. (Foto: acervo de Michael Tracy; década de 1970)

Figura 146: Michael Tracy fazendo a *tag*. (Foto: acervo de Michael Tracy; década de 1980)

Figura 147: *tag* de Michael Tracy. (Foto: acervo de Michael Tracy; sem data)

Figura 148: *graffiti* de TRACY 168 em vagão do metrô. (Foto: acervo de Michael Tracy; c. 1971)

Figura 149: *graffiti* de TRACY 168 em muro. (Foto: acervo de Michael Tracy; 2001)

Figura 150: *sketch* de TRACY 168. (Foto: acervo de Michael Tracy; sem data)

Figura 151: *graffiti* de TRACY 168, baseado no sketch. (Foto: acervo de Michael Tracy; sem data)

Figura 152: *graffiti* no estilo *wildstyle*. (Foto: Heart of Oak; 2008)

Figura 153: detalhe da Fig. 152.

Figura 154: detalhe do mural inacabado de Georgia O'Keeffe. (Foto: Keith Branscombe; 2011)

Figura 155: mural de Diego Rivera destruído em 1934, em Nova York. (Foto: Lucienne Bloch, 1933-34)

Figura 156: mural de Rivera, na Cidade do México. (Foto: autoria e data desconhecidas)

Figura 157: mural de Hans Hofmann, no 711 da Terceira Avenida. (Foto: autoria e data desconhecidas)

Figura 158: mural na High School of Graphic Communication Arts. (Foto: autoria e data desconhecidas)

Figura 159: murais de Portinari para a ONU. (Foto: divulgação/ONU)

Figura 160: grafite de Hudinilson Jr, com o acrobata de Vallauri. (c. 1983)

Figura 161: "A Gata do Soutien de Bolinhas Correu ao Telefone", de Alex Vallauri. (1983)

Figura 162: obra de Hudinilson Junior. (anos 80)

Figura 163: manifestações por eleições diretas, feita por Alex Vallauri. (Foto: Eduardo Castro; anos 80)

Figura 164: elementos usados por Alex Vallauri em suas "pixações".

Figura 165: Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. (Foto: autoria não identificada; anos 80)

Figura 166: grafite de Waldemar Zaidler

Figura 167: uma parceria de Carlos Matuck com Alex Vallauri. (Foto: autoria não identificada; anos 80)

Figura 168: grafite feito por Keith Haring na avenida Sumaré em 1983. (Foto: Paulo Labriola)

Figura 169: grafite de John Howard, em homenagem a Vallauri. (Foto: acervo do artista; anos 80)

Figura 170: obra de Vado do Cachimbo. (Foto: acervo do artista; anos 80)

Figura 171: Vado do Cachimbo, Maurício Villaça e Vallauri. (Foto: acervo de Brian Kaufman; anos 80)

Figura 172: releitura de Maurício Villaça para "*Dejeuner sur l'herbe*", de Monet. (1988)

Figura 173: Waldemar Zaidler trabalha em obra para a Bienal de 1985. (Foto: acervo do artista; 1985)

Figura 174: Vado, Zaidler, Ozi, Prades, Carratu, Vallauri e Amaral. (Foto: autoria não identificada; anos 80)

Figura 175: Tupynãodá no "Buraco da Paulista". (Foto: Pablo Di Giulio; 1984)

Figura 176: Júlio Barreto e Maurício Villaça. (Foto: Acervo de Ozéas Duarte, 1986)

Figura 177: Junecca com Bilão e "Jânio". (Foto: acervo de Heron Chat; c. 1986)

Figura 178: pixação mais popular da década de 1980. (Foto: autoria desconhecida; c. 1986)

Figura 179: pixação antiga de Junecca, já esmaecida, em foto recente. (Foto: Lelo; 2009)

Figura 180: Celso Gitahy e Bete Nobrega na Casa do Hip Hop. (Foto: acervo do artista; 2009)

Figura 181: Nelson Triunfo entre Celso Gitahy e Bete Nobrega. (Foto: acervo do artista; 2009)

Figura 182: stêncil de Celso Gitahy. (Foto: acervo do artista; s/ data)

Figura 183: grafite de Daniel Melim e alunos no Jardim Limpão. (Foto: acervo do autor; s/ data)

Figura 184: grafite de Celso Gitahy com poema de Valéria Andrade. (Foto: Rose Sztibe; 2006)

Figura 185: grafite de Daniel Melim em bairro da periferia. (Acervo do artista; s/ data)

Figura 186: stêncil de Daniel Melim em sucata de automóvel. (Acervo do autor; s/ data)

Figura 187: grafite na fachada do Instituto Pombas Urbanas. (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 188: grafite em mural de temática feminina. (Foto: Sandro Cajé; 2010)

Figura 189: grafite na fachada de um dos prédios da Estação Juventude. (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 190: personagem da grafiteira e ilustradora Magrela. (Foto: acervo da artista; s/ data)

Figura 191: grafite de Vitché e Jana. (Foto: Fernando Gomes; 2011)

Figura 192: grafite de Hamilton Yokota (Titi Freak). (Foto de Nathalia Bianchi, 2010)

Figura 193: Banksy faz referência a Keith Haring. (Foto: autoria desconhecida; s/ data).

Figura 194: trabalho de Banksy, feito com giz. (Foto: autoria desconhecida; s/ data).

Figura 195: lambe-lambe de Banksy, em Londres. (Foto: autoria desconhecida; s/ data).

Figura 196: Shepard Fairey e o polêmico poster de Barack Obama. (Foto: L.A. Times; 2009)

Figura 197: Shepard Fairey em homenagem à ativista Angela Davis. (Acervo do artista; 2010)

Figura 198: Amy Winehouse, por Shepard Fairey.

Figura 199: Groucho Marx, por Shepard Fairey.

Figura 200: prisão de gangsters da MS-13, em El Salvador. (Foto: autoria desconhecida; c. 2007)

Figura 201: um Mara Salvatrucha de Honduras preso em Toronto. (Foto: National Post; 2008)

Figura 202: panorâmica de dois blocos de prédios em Cidade Tiradentes. (Foto: Projeto Empena; 2009)

Figura 203: panorâmica com um bloco de casas de meio-lote. (Foto: Projeto Empena; 2009)

Figura 204: Antonio Duque, o Tota, em Centre Ville. (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 205: participantes do "Se Essa Rua Fosse Minha Eu Mandava Grafitar" . (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 206: painel na Cidade Tiradentes realizado pelo coletivo 5 Zonas. (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 207: Eve 14 (primeiro plano) e Sow. (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 208: convite para o lançamento da sexta edição da revista Graffiti Poético.

Figura 209: mural produzido por Cadu e Sow em Cidade Tiradentes. (Foto: Fernando Moraes; 2008)

Figura 210: arte de Rui Amaral na capa da sexta edição da revista Graffiti Poético. (2011)

Figura 211: página 18 da Graffiti Poético com arte de Ozi, ilustrando poema de GBOX.

Figura 212: jovens na exposição "Os Cem", do Coletivo 5 Zonas. (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 213: lançamento da exposição "Os Cem". (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 214: obra de um dos artistas convidados do projeto "Os Cem". (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 215: outra obra para o projeto "Os Cem". (Foto: Sandro Cajé; 2011)

Figura 216: Anderson Hope diante de um dos seus grafites no bairro Centre Ville.

Figura 217: grafite de Hope em Cidade Tiradentes. (Foto: Anderson Hope, 2005)

Figura 218: grafite de Hope em São José do Rio Preto. (Foto: acervo do artista; 2005)

Figura 219: personagens de Hope em muro da Cidade Tiradentes. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 220: grafite de Hope em Quito, Equador. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 221: "Peixe", por Hope. (Foto: acervo do artista; 2010)

Figura 222: Hope usa o papel como suporte. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 223: obra de Hope comercializada em galeria da Vila Madalena. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 224: outra obra de Hope para galeria da Vila Madalena. (Foto: acervo do artista; 2011)

SUMÁRIO

Introdução	16
1 Antecedentes	21
1.1 Atestados de antecedentes	21
1.1.1 Pré-histórias	22
1.1.2 Histórias	33
1.1.3 Escravos escribas no Império Romano	37
2 Pixação	41
2.1 A marginalização da subjetividade	41
2.2 Hiperescrituras: a paisagem, o humano, a memória	45
2.3 A transitoriedade da paisagem	60
2.4 Publicidade, política e vandalismo	65
2.5 O maremoto do celacanto e o enigma de Lerfá Mú	72
2.6 O concreto, a poesia, a cidade	77
2.7 Marginalidade e liberdade de expressão	82
2.7.1 Salvador	85
2.7.2 Curitiba	89
2.7.3 São Paulo	95
2.8 “Corra, camarada! O mundo velho está atrás de você!”	98
2.9 Praça de guerra	116
3 Graffiti	124
3.1 <i>Writers, taggers e hitters</i>	124
3.2 O Estilo Selvagem	128
3.3 Muralismos no berço dos “bombers”	134

3.4	Intervenções Urbanas _____	140
3.5	“É pra abrir mesmo!”: os anos 80 _____	146
3.6	Skate e Hip Hop: difusão _____	157
3.7	O meio é a paisagem _____	169
3.8	“A periferia é o meu centro” _____	177
3.9	O megabairro do extremo _____	182
3.10	Cinco Zonas de Grafite _____	190
4	Conclusão _____	206

Bibliografia _____ 212

Arquivos audiovisuais _____	213
Revistas _____	214
Jornais _____	214
Sites de Internet _____	214
Músicas _____	216

Introdução

A pesquisa que resultou neste trabalho teve como objetivo compreender as formas de expressão conhecidas no Brasil como pixação¹ e grafite, na forma como são praticadas na região metropolitana de São Paulo. Procuramos contextualizá-las historicamente, para oferecermos uma visão abrangente das suas ocorrências e da complexidade que comportam, desde suas origens até a atualidade.

Por serem fenômenos amplamente difundidos nas áreas urbanas do Brasil e do mundo, essas formas de manifestação nos são familiares, embora incompreendidas, valendo a pena o esforço de estudá-las, dando voz aos seus autores e contextualizando a sua permanência com o panorama social e cultural contemporâneo. A maciça ocorrência de pichações e grafites em nossas cidades impõe desafios ao cidadão, à sociedade e às instâncias do poder público. São signos importantes, que repousam e gritam das superfícies dos muros e paredes para reverberar nos meios de comunicação e ecoar nas consciências dos mais atentos. Combatidas como “pragas” por políticas e legislações pouco interessadas em cidadania, malditas e repudiadas pela sociedade que preza uma ideologia de assepsia ambiental enquanto descuida da assepsia moral, as pichações e os grafites proliferam como modo de sinalizar na paisagem urbana a presença política de um contingente que se põe à margem do “sistema”.

São fenômenos importantes para as ciências sociais e também para as artes. Interessam às ciências pelo que revelam e pelo que ocultam das complexas relações do indivíduo consigo mesmo, com a sociedade e com o mundo. São manifestações que afirmam mais do que a simples compulsão pelo vandalismo, ou o prazer de um jogo em que se põe em risco a própria vida. Interessam às artes porque comunicam mais do que o egoísmo de ver um “nome” multiplicado em milhares de paredes do planeta, ou por tentar restituir a cor de um mundo que se anuncia em cinza, branco e preto para contingentes cada vez maiores das

¹ Neste trabalho utilizamos o termo “**pichação**” para referirmo-nos à geração de pichadores que atuavam em São Paulo no final da década de 1970. Pichação, neste sentido, abriga obras caligráficas, poéticas e figurativas, como esclareceram a mim Maria Olímpia de Melo Vassão, Maria Adelaide do Nascimento Pontes, Walter Silveira e Hudinilson Junior. As ocorrências do termo “**pixação**”, como preferem os pixadores paulistas atuais, se referem às escritas de nomes, codinomes, nomes de gangues, hieróglifos e ideogramas.

gerações atuais e futuras. Podem ser a resistência do humano em face da técnica e da tecnologia, ou a exacerbação do lúdico em contraposição à ideologia da razão econômica aplicada a todas as coisas e a todos os atos. No sentido contrário ao das grandes massas que a cada dia mais se entretêm com as tecnologias que miniaturizam e virtualizam a experiência da vida na frente de uma tela, o que é um fenômeno de redução sem precedentes da escala do mundo, a pixação e o grafite – assim como outras formas de expressão consideradas “periféricas” – se lançam no mundo como se fossem as artes dos topógrafos da fábula de Borges, devolvendo o mapa do mundo à sua escala de realidade.

Não é recente o interesse pelas escrituras que brotam nas cidades, assumindo a forma de grandes ou pequenas cicatrizes nas superfícies das suas paisagens. O fotógrafo Brassai apaixonou-se por elas e dedicou-se, anos a fio, a registrá-las na Paris do entreguerras ao pós-guerra, revelando-as aos amigos que se fascinavam com suas expedições “arqueológicas” na noite dos bairros “periféricos”, especialmente Pablo Picasso e Henry Miller. O Vaticano preserva como patrimônio valioso - e lucra - com as visitas às catacumbas cristãs com seus *sgraffiti*² devocionais da época de São Calixto e de outros mártires católicos. Os *graffiti* e afrescos de Pompéia dizem tanto da realidade da civilização romana quanto os documentos escritos da época. É já antigo o interesse de pesquisadores e historiadores da arte por esses registros que, como objetos da ciência, têm inestimável valor desde que na Modernidade foram descobertos em cavernas, grutas, e tiveram suas origens reconhecidas e confirmadas. Antigos como a humanidade, os signos manuscritos nas paisagens continuam sendo produzidos nos dias atuais, como vestígios da nossa experiência civilizacional.

Por percebermos a pixação e o grafite como intervenções urbanas difundidas em escala planetária, o que constitui prova suficiente de que afirmam-se como práticas culturais, propomos uma viagem que extrapola o território e o tempo da nossa metrópole, como possibilidade de compreensão do que ocorre em São Paulo. Podemos observar, com a

² O termo *sgraffiti* é mais antigo, utilizado, por exemplo, em referência às imagens das catacumbas romanas. O termo *graffiti* tem sido usado desde pelo menos a época de Brassai e difundiu-se na imprensa norte-americana com as notícias a respeito dos “*writers*” que escreviam em paredes, muros e trens da Filadélfia e Nova York. No Brasil, o termo *graffiti* é também empregado para denominar as obras figurativas realizadas pelos jovens nas áreas urbanas. Optamos por usar o termo **grafite** para as expressões figurativas por considerar que o termo em italiano, como se usa em outras línguas, diz respeito também à pichação. Paulo Leminski usava o termo grafite para as suas pichações.

pesquisa, uma surpreendente diversidade de linguagens artísticas que são praticadas pelos jovens “da periferia”, todas merecedoras de atenção e estudos aprofundados.

Em relação a tais práticas, por oferecerem notável complexidade para a análise crítica, sua abordagem não deverá se limitar aos aspectos puramente artísticos. A análise das modalidades de dança surgidas no interior do movimento *Hip Hop*, por exemplo, além de conter um vasto e rico contexto histórico ainda mal compreendido entre os acadêmicos, exige abordagens que vinculem as artes do corpo a diversas modalidades esportivas, à psicologia, à comunicação, aos movimentos sociais do século XX, ao fenômeno da globalização, às teorias da cultura, etc., se quisermos ter uma idéia menos injusta do seu real significado, sua natureza e motivo de existência.

Essas duas formas de manifestação juvenil – pixação e grafite - consideradas criminosas em quase todos os países, precisam ser abordadas de maneira semelhante. A restrição aos meios que permitam sua compreensão profunda já abastece os seus opositores e criminologistas, desatentos em relação ao fato de que refletem as condições de produção e fruição das artes nas comunidades que mais carecem de instrumentos culturais em São Paulo e no Brasil. O que os muros e as paredes das nossas cidades anunciam, poeticamente, é a presença daqueles que se encontram destituídos de cidadania, civilidade, segurança econômica, agência política, educação, saúde, emprego, etc. Nessa gente, o potencial criativo e o ímpeto persistente do direito à presença “social” pulverizam os muros grossos e elevados da segregação social com o sopro sutil das latinhas de aerosol.

É visível a dificuldade para os gestores públicos, legisladores, educadores e mesmo para o cidadão, na nossa cultura, compreender o que faz adolescentes e adultos transformarem as nossas cidades em cadernos de caligrafia, desenho e pintura. Mais difícil ainda para os pais que ficam aflitos ao verem suas crianças rabiscarem paredes, tênis, roupas e outros objetos adquiridos com muito suor. Não são raros os pais que, acompanhando o desenvolvimento educacional dos filhos, ficam preocupados com os rabiscos indecifráveis em seus cadernos e estarecidos quando esses rabiscos tomam as páginas dos livros comprados com sacrifício. Normalmente, reagem da mesma forma que seus pais, quando cometeram os mesmos “delitos” na infância.

Não é o nosso propósito explicar os motivos que nos levam a rejeitar essas manifestações. Nosso propósito é compor uma história que possibilite a reflexão menos superficial a respeito dessas práticas. Nosso pressuposto inicial é o de que todo ser humano deseja manifestar a sua existência, propor um “diálogo”, sinalizar a sua passagem no mundo.

A primeira parte deste trabalho é dedicada a demonstrar os antecedentes da pixação e do grafite, desde o período em que a humanidade começou a plantar signos na paisagem até o momento em que aprendeu a representar a si, ao mundo empírico e ao imaginário por meio de novos signos e sistemas de signos.

A segunda parte trata especificamente da pixação, como exercício plástico, caligráfico e literário: a sua relação com o indivíduo, com a sociedade e com a paisagem. Procuramos mostrar os seus usos e as suas diversas finalidades no decorrer do século XX, o que tem atraído o interesse de artistas e pensadores consagrados não apenas na esfera da arte, mas também nas esferas da ciência e da política. Aos argumentos que relacionam a pixação a um tipo específico de marginais, acreditamos conseguir demonstrar que essa prática tem sido realizada inclusive para finalidades consideradas “autorizadas”, como a publicidade e o marketing político. Contudo, cabe ao cidadão o uso da paisagem urbana como veículo de mensagens muito mais interessantes, como a poesia e os protestos contra os regimes autoritários.

A terceira parte aborda os aspectos “figurativos” da pixação, o **grafite**. Mostramos o início do processo de sua difusão pelo mundo a partir das brincadeiras realizadas pelas crianças dos guetos de nova York, o que despertou forte rejeição na mídia, na sociedade e no poder político local mas, ao mesmo tempo, encantou alguns intelectuais como Norman Mailer, responsável por legitimar essa prática juvenil como expressão digna de atenção, e Jean Baudrillard, que escreveu um artigo crítico em defesa dos signos que brotavam nos trens e *tenements* norte-americanos. O subcapítulo referente aos murais de Nova York tem o objetivo de mostrar que a condição de marginalidade dos jovens defendidos por Mailer e Baudrillard, foi experimentada também por mestres da pintura moderna que executaram obras importantes na mesma cidade, como Georgia O’Keeffe, Diego Rivera, Hans Hoffman e Cândido Portinari.

A história dos grafites em São Paulo parece não ter qualquer relação com os *graffiti* dos guetos americanos, pelo menos até o momento. Diferentemente de algumas opiniões que

sugerem que a prática atual nada tem a ver com a que surge com Alex Vallauri, na segunda metade da década de 1970, procuramos compor um trajeto que evidenciam as conexões, os elos, entre as sucessivas gerações de grafiteiros desde Vallauri até os dias atuais, sendo um dos principais responsáveis por essas conexões o artista plástico Maurício Villaça.

Ainda no terceiro capítulo relacionamos a difusão do grafite à prática do *skate* e à cultura do Hip Hop. Fazemos algumas reflexões a respeito da importância do Hip Hop, das artes e do grafite na transformação da realidade social em comunidades humildes da área metropolitana e seu potencial na construção de ilhas de cidadania que se expandem e apontam para a diluição radical da noção de centro e periferia. Concluímos este capítulo com um retrato sucinto de um megabairro “periférico” e de como, a partir do grafite, novas experiências de arte e sobrevivência são produzidas pelos artistas que nele habitam.

Por fim, na conclusão deste trabalho, fazemos algumas análises a respeito do entendimento da pixação e do grafite como formas de expressão artística, baseando-nos em nossas reflexões durante todo o trajeto de pesquisa, que incluem o que foi escrito por artistas, filósofos e historiadores da arte e da cultura, e o que foi dito por pixadores e grafiteiros nas nossas entrevistas e conversas informais.

1. Antecedentes

1.1 Atestados de antecedentes

O impulso humano de fixar a marca da sua passagem ou da sua presença na paisagem, por meio de sinais gráficos, antecede às civilizações. Sinais em objetos, ou expostos ao ar livre em pedras e paredes de rochas, ou abrigados em grutas e cavernas, datados desde o período paleolítico, existem em todos os continentes. Há pesquisadores que os denominam “registros”, e há outros que os classificam como Arte: **arte móvel** (referente a objetos de uso, ferramentas e adornos), **arte parietal** (sinais, pinturas e desenhos lavrados em grutas e cavernas), e **arte rupestre** (realizada fora de abrigos, expostas ao ar livre). Há quem use uma mesma denominação para se referir a estas diferentes formas de produção. É comum tratá-las como arte rupestre, ou arte pré-histórica. Podemos sugerir que as duas denominações são equivocadas, posto que a primeira tem como referência o contexto geográfico e ambiental de locais despovoados. A segunda denominação tem referência cronológica. O problema no uso destas denominações é que estas artes continuam sendo praticadas no nosso tempo em lugares até mesmo superpovoados. Há debates e polêmicas, entre especialistas (arqueólogos, antropólogos e historiadores da arte), a respeito da melhor denominação para este tipo de manifestação humana, motivados inclusive pela questão de definir-se se os conceitos atuais para Arte são aplicáveis às produções pré-históricas. O mesmo tipo de debate ocorre, nos meios artísticos, com uma forma de expressão contemporânea que, seja registro ou arte, é também enquadrada na noção de vandalismo, transgressão ou crime: a **pixação**. Propomos, neste capítulo, uma reflexão a respeito da pixação atual, tomando como referência uma breve apreciação da pré-história dos petróglifos e da história dos sistemas de sinais gráficos, incluindo o desenvolvimento da escrita e da caligrafia. Abordaremos, ainda, ocorrências dos usos da escrita na Antiguidade, no que assemelham-se aos usos atuais. O nosso objetivo é que este capítulo seja uma das bases para as análises que serão apresentadas nas últimas partes deste estudo.

1.1.1 Pré-histórias

Entre os pesquisadores da arte, uma das formas de distinguir a arte do período paleolítico – “tendente ao naturalismo” -, em comparação com a do neolítico, seria o desenvolvimento de um estilo posterior “mais elaborado, mais abstrato e geométrico”, de representação. Conforme as pesquisas avançaram no decorrer das últimas décadas, entretanto, revelaram – e continuam revelando - produções mais recuadas no tempo, nas quais notamos que referências como as mencionadas (naturalista x geométrica), adotadas por pesquisadores de diversas áreas, inclusive da arqueologia e da História da Arte, mostram-se imprecisas. Ao mesmo tempo em que surgem novos indícios e novas provas de que o homem pré-histórico não era tão inconsciente quanto se pensava nas primeiras décadas do século XX, se faz necessária uma revisão de algumas das bases que nortearam o entendimento contemporâneo do que o homem pré-histórico produziu. Uma noção de superioridade que se desenvolveu na nossa cultura, que considera desprovido de inteligência, capacidade criativa ou imaginativa seres humanos que viveram em outras épocas e lugares, nos conduz, muitas vezes, a uma apreciação incorreta dos fenômenos artísticos, comunicacionais, culturais.

No nosso esforço por compreender uma parte destes fenômenos, optamos por uma abordagem que busque relativizar as condições em que ocorre a produção simbólica, tendo como referências não apenas a época e o lugar, mas também os instrumentos técnicos, psicológicos e de linguagem; buscamos a alternativa de, no lugar de sermos observadores contemplativos, projetarmos o mais possível a nossa percepção e os nossos sentidos para as condições em que os seres humanos viveram e ainda vivem. Buscamos desenvolver a análise intelectual dos fenômenos de uma distância que nos permita, além da observação e da pesquisa por meio de arquivos, uma interação sensorial e experiencial, como agentes, na medida do possível. Uma questão central: por que deixamos nossos sinais na paisagem?

O estágio atual de nossa civilização, marcado pelo uso de tecnologias surpreendentes até mesmo para quem nela vive, também é marcado pela permanência daquelas manifestações de humanidade que ficaram sinalizadas nas rochas, nas cavernas e em objetos. Cidades como São Paulo, Paris, Berlin, Nova York, Dakar, são grandes agendas e suas arquiteturas são depositórios desse impulso ancestral, ou necessidade vital de assinalar, marcar a paisagem, de se fazer notar.

Figura 1: pixação sobre inscrições rupestres na região do Seridó, RN/PB. (Foto: Gabriela Martin; 1998)

Figura 2: os ativistas Faris Arouri (com a lata de spray) e Yousef Nijim (fotógrafo), recebem sugestões de frases – enviadas pela internet – que são escritas no muro que separa Israel dos territórios palestinos, como forma de arrecadar doações em dinheiro. Em 2011, Raji Najam juntou-se à dupla. (Fotos: Yousef; 2009)

Essas permanências pré-históricas em nosso presente desagradam a quem não se dispõe a entendê-las. Normalmente não refletimos sobre os impulsos ou contextos que as produzem, ou talvez não percebamos, ou não valorizemos, a compreensão do seu verdadeiro sentido, reduzindo a manifestação a sentenças como: vandalismo, terrorismo, ato político, ato artístico, etc. Afinal a nossa cultura e a nossa educação nos direcionam para a valorização de uma espécie de estética da assepsia, para a propriedade individual e para a divisão em classes; para a desvalorização e consequente abandono dos modos de vida populares e comunitários; ao mesmo tempo, para a adequação a um modelo de sociedade em que o

indivíduo tem a cada dia menos oportunidades de ser ouvido ou notado, a despeito da massiva distribuição de dispositivos e recursos comunicacionais. Mas não é por meio apenas de discursos inteligíveis ou articulados que comunicamos. Nos comunicamos, primariamente, fazendo notar que existimos, mesmo que por pequenos resíduos de humanidade.

Sinais gráficos produzidos pelo ser humano há milhares de anos podem ser encontrados em todos os continentes, feitos diretamente pela mão, ou com o auxílio de pedaços de madeira, ossos, pelos, penas ou fragmentos de pedra, aproveitando os recursos naturais disponíveis. Pinturas, desenhos e marcas em relevo que se preservaram ao longo de milênios chegaram aos nossos dias como vestígios de um tempo do qual temos ainda pouco conhecimento, mas que representam, a despeito da dificuldade de interpretá-los, oportunidades valiosas de nos compreendermos por meio do entendimento das nossas trajetórias desde nossas origens.

Muito do que sabemos sobre a pré-história do homem é baseada em indícios e resíduos. A descoberta de “novas” inscrições pré-históricas, normalmente, demarca áreas que animam arqueólogos a esquadrinhar, escavar, procurar por outros vestígios materiais, datar, e, por meio da interpretação do conjunto de objetos e sinais descobertos nestes sítios, revelar similaridades, particularidades e modos de existir na nossa história perdida. A investigação e a análise de um sítio arqueológico demanda a colaboração integrada de conhecimentos variados e específicos, reunindo especialistas de diversas áreas, que contribuirão na obtenção e interpretação dos dados colhidos. Todo objeto material encontrado é portador de uma imaterialidade que lhe confere a maior parte de seu valor: os significados que ficaram ali cristalizados, resultado das ações e pensamentos que o produziram. São “livros” escritos em linguagem universal, primordial, original. Não obstante, é comum especialistas em decifração de sinais terem muita dificuldade para explicar o que encontram pintado ou sulcado em objetos, pedras, grutas e cavernas. Mesmo o local onde são encontrados estes sinais são, por vezes, incompreensíveis, como os cursos submersos ou subterrâneos de rios e também algumas inscrições expostas nas superfícies de regiões inóspitas, inacessíveis ou isoladas. A compreensão destas ocorrências não apenas nos surpreende, também nos explica.

É sempre muito inquietante não termos uma resposta para a pergunta “*Por que e para que estas pinturas e petróglifos foram feitos?*” Em muitos casos, não obtendo respostas

definitivas, surgem algumas teorias consistentes e outras teorias que viram epicentros de debates; e, também, abundam fantasias e suposições. Há casos em que hipóteses que por muitos anos foram consideradas consistentes sucumbiram de uma hora para a outra, enquanto algumas que eram refutadas retornam com interesse.

O historiador da arte Arnold Hauser, em seu precioso livro *“História da Arte e da Literatura”*, constrói uma análise bastante interessante sobre o homem dos tempos pré-históricos. No entendimento de Hauser, o homem do paleolítico seria incapaz de distinguir entre desenho e objeto, ou ser, em que se baseou o “artista”; ou seja, o homem daqueles tempos não distinguiria o signo do objeto real³. No contexto paleolítico, o desenho teria uma função mágica:

“Nessa época de vida puramente prática, tudo gravitava, como é óbvio, em torno da mera subsistência, e nada justificava, portanto, supor que a arte servia a qualquer outro propósito que não fosse o de constituir um meio para a obtenção de alimento... As pinturas faziam parte do aparato técnico dessa magia; eram a ‘armadilha’ onde a caça tinha de cair, ou melhor, eram a armadilha com o animal já capturado... o desenho era, ao mesmo tempo, a representação e a coisa representada.” (HAUSER, 2000; p. 04)

Há que se considerar que Hauser é um historiador da arte que acumulou o seu fantástico conhecimento numa época em que as pesquisas sobre o homem pré-histórico não estavam no mesmo patamar de hoje. Suas idéias nos levam a pensar que o abade Breuil e o conde Begouën, autores da *Teoria da Caça Mágica*, foram as suas principais referências. A quantidade de sítios arqueológicos hoje estudados, em comparação com os da época de atividade destes ilustres estudiosos, aumentou consideravelmente. Conceitos foram modificados, datas foram revistas, dados foram comparados, enganos corrigidos e uma avalanche de descobertas talvez animassem Arnold Hauser a proceder a uma revisão do primeiro capítulo do seu livro, onde afirma:

“Quando o artista (do) paleolítico pintava um animal na rocha, produzia um animal real. Para ele, o mundo de ficção e da representação pictórica, a esfera da arte

³ Nota-se na concepção de Hauser, a respeito do homem pré-histórico, a influência das teorias e hipóteses formuladas por Breuil e Begouën, dois dos mais notáveis estudiosos da pré-história. Os estudos posteriores de novos sítios, dentro e fora do continente europeu, abrem sempre novas perspectivas, mas, quando novas descobertas não se enquadram nos cânones estabelecidos pela comunidade científica de uma época, são recebidas sempre com ceticismo, como ocorreu com a própria caverna de Altamira, que Émile Cartailhac afirmava ser obra de pastores. Cartailhac se retratou, mas só depois de visitar pessoalmente a caverna.

e mera imitação, ainda não era um domínio especial autônomo, diferente e separado da realidade empírica...” (HAUSER, 2000; p. 05)

Parece razoável que o homem deste período, classificado como coletor e caçador nômade, se preocupasse mais com a sobrevivência do que com qualquer outra coisa. Apesar disso, parece pouco provável que a sua “arte” estivesse apenas a serviço da magia, ou de uma espécie de “voodoo”⁴. Há outros pontos de vista que concedem ao homem do paleolítico uma capacidade intelectual mais refinada do que a apontada pelo nobre historiador da arte e seus colegas franceses.

A análise de Hauser, fundamentada no melhor conhecimento que estava disponível em sua época, não se beneficiou de descobertas posteriores, que nos levam hoje a imaginar que a habilidade intelectual do *Homo sapiens* paleolítico era maior e mais complexa do que se supunha. Os achados do período paleolítico sempre estiveram relacionados a cerimônias xamânicas, místicas ou fúnebres, nos parece, por ser recorrente o fato de os lugares onde são encontrados muitos objetos e inscrições estarem afastados do núcleo habitado pelo grupo que deixou aqueles vestígios, o que reforça a tese de que os resíduos materiais nestes sítios estão vinculados a alguma função mágica ou cerimonial. Este afastamento do núcleo habitado coincide, muitas vezes, com a localização de sepultamentos, o que reforça a idéia de relação com práticas rituais ou fúnebres. Mais raras, no entanto interessantes, são as interpretações que vinculam os vestígios de arte paleolítica a práticas lúdicas. Semelhantemente a culturas tradicionais ainda vivas, a prática mística poderia estar associada à lúdica, ambas integradas, unificadas, em concepções de vida ao mesmo tempo simples e de alta complexidade, desde a nossa pré-história; e também na nossa história, por sociedades ágrafas ou ainda muito pouco conhecidas, indígenas, aborígenes e africanas.

A maior parte dos sinais gráficos do paleolítico que ainda existem, parece ter sido produzida de 30.000 anos para cá e muitas análises já clássicas se baseiam nos materiais produzidos desta época em diante. Obviamente, por uma série de fatores, são muito mais raros os objetos produzidos antes disso, mas eles existem em quantidade suficiente para aos poucos

⁴ Utilizamos a forma de escrita inglesa do culto de origem africana “vodun”, que é erroneamente difundido por seus opositores como bruxaria com finalidade maléfica; nos filmes é apresentado como meio demoníaco para provocar mortes. No Haiti, se escreve “vodou”; no Brasil escreve-se “vodum”. O filme “Atlântico Negro: na rota dos orixás”, de Renato Barbieri, apresenta alguns poucos aspectos desse culto no Maranhão e no Benin.

compormos um cenário menos turvo dos nossos ancestrais e dos eventos que afetaram as trajetórias do ser humano no decorrer dos tempos e formularmos mais questões. Muito antes deste período, acredita Christopher Henshilwood⁵, a capacidade de abstração já estava muito desenvolvida entre humanos, e a sua capacidade de comunicação também.

Se o homem tinha a capacidade de elaborar cerimônias de encantamento ou magia, isso significa que as suas relações com o imaginário e, portanto, com potências originadas do seu raciocínio abstrato simbólico, portanto sónico, estavam muito mais próximas do nosso comportamento atual e não do comportamento dos animais. O grau de refinamento estético e simbólico dos artistas daquela época pode surpreender. Além dos instrumentos de caça, podemos encontrar representações de seres humanos e também de animais, instrumentos musicais e peças de uso “doméstico”. A análise da produção material, ou talvez devamos chamá-la de artesanal, demonstra que há semelhanças técnicas e estéticas entre vários sítios isolados geograficamente e também cronologicamente. No sítio de Dolní Věstonice, na República Tcheca, onde foi encontrada uma vênus de terracota de aproximadamente 26.000 anos, pesquisas posteriores revelaram uma oficina onde havia centenas de esculturas de diversos animais e figuras femininas, além de flautas. A vasta coleção de “vênus” encontradas em diversos países da Europa merece nossa atenção.

As análises de muitos especialistas apontam para o uso mágico, místico ou cerimonial dessas esculturas. Se considerarmos um depoimento de Orlando Villas-Boas a respeito de um fato presenciado por ele em uma aldeia brasileira, não pode ser descartada a hipótese do uso desses objetos manufaturados nas atividades comercial, lúdica e educacional das crianças⁶. E não podemos deixar de considerar o fato de que estas análises desenvolvidas a partir da *Teoria da Caça Mágica*, ou das que surgiram como alternativa a ela, como a do arqueólogo e etnólogo francês André Leroi-Gourhan⁷ e a de Jean Clottes, ainda que nos ajudem a refletir

⁵ Christopher Henshilwood é professor da New York University, responsável pelas pesquisas arqueológicas na caverna de Blombos, África do Sul, onde foram descobertas peças de ocre datadas de 70 mil anos com sinais geométricos que, acredita ele, tinham intenção simbólica.

⁶ Em entrevista à televisão brasileira, Orlando Villas-Boas contou que numa aldeia indígena, certa vez, observou uma criança destruir peças de barro que a sua avó formava manualmente. A mulher mal terminava de formar uma peça e a criança amassava-a. Não eram objetos para culto ou rituais mágicos, tinham outro objetivo.

⁷ Algumas das interpretações clássicas de Henri Breuil e de Leroi-Gourhan a respeito da função da arte paleolítica nas cavernas e grutas da Espanha e da França foram contestadas, por exemplo, pelo arqueólogo belga Henri Delporte, que entende a arte paleolítica como uma necessidade de atendimento não apenas às necessidades metafísicas do homem, mas também o seu gosto pelo belo e a necessidade

profundamente sobre diversas questões da arte paleolítica, estão muito bem assentadas numa racionalidade de base judaico-greco-cristã, portanto distinta de uma análise orientada em culturas fundamentadas em outras bases. Se os modelos da nossa cultura compartimentaram as nossas atividades cotidianas em especialidades - do tipo: religião, lazer, educação, trabalho, etc. -, há sociedades que não consideram essas atividades em separado, elas estão integradas num todo que é simplesmente o cotidiano, a vida. A religiosidade e o universo mítico estão indistintamente conectados com a educação, com os jogos, com o lúdico e não apenas com a subsistência.

A tese de Johan Huizinga a respeito do *Homo ludens* é uma contribuição inestimável ao desenvolvimento de linhas de análise alternativas ou complementares às que estão fundamentadas na apreciação do caráter metafísico das atividades humanas na pré-história, lançando novas luzes a respeito do papel do lúdico no desenvolvimento do ser humano e da cultura, e da sua precedência e independência em relação às formas de culto ou magia.

“O jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana; mas, os animais não esperaram que os homens os iniciassem na atividade lúdica. É-nos possível afirmar com segurança que a civilização humana não acrescentou característica essencial alguma à idéia geral de jogo. Os animais brincam tal como os homens.” (HUIZINGA, 2000, p. 05)

A análise de Huizinga se beneficia de um ponto de vista que considera o homem integrado à natureza, mas em termos diferentes dos de Leroi-Gourhan ou Breuil. Está construindo uma idéia deslocada da tendência racionalista da modernidade ocidental que concebe a natureza em condição de inferioridade ou adversidade, a serviço ou em oposição ao humano. Huizinga percebe que a natureza não é apenas um ambiente hostil ou um depósito no qual o homem pré-histórico sacia suas necessidades materiais e cujos terrores alimentam suas fantasias e dúvidas, mas é, de fato, o manancial de todos os jogos que darão origem, inclusive, à linguagem.

“As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-

de expressar as coisas pertencentes ao mundo real. Delporte, por sua vez, também tem suas interpretações contestadas por outros pesquisadores de arte pré-histórica.

las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza.

Outro exemplo é o mito, que é também uma transformação ou uma "imaginação" do mundo exterior, mas implica em um processo mais elaborado e complexo do que ocorre no caso das palavras isoladas. O homem primitivo procura, através do mito, dar conta do mundo dos fenômenos atribuindo a este um fundamento divino. Em todas as caprichosas invenções da mitologia, há um espírito fantasista que joga no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade. Se, finalmente, observarmos o fenômeno do culto, verificaremos que as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurarem a tranquilidade do mundo, dentro de um espírito de puro jogo, tomando-se aqui o verdadeiro sentido da palavra.

Ora, é no mito e no culto que têm origem as grandes forças instintivas da vida civilizada: o direito e a ordem, o comércio e o lucro, a indústria e a arte, a poesia, a sabedoria e a ciência. Todas elas têm suas raízes no solo primevo do jogo.”
(HUIZINGA, 2000, p. 07-08)

Não seria surpreendente descobrirmos que os objetos encontrados em Dolní Věstonice eram confeccionados para trocas e embaixadas entre diferentes grupos humanos, ou clãs. As artes praticadas por nossos ancestrais, creio, tinham um propósito mais amplo do que apenas magia. As culturas deste paleolítico de 30.000 anos AP já deveriam estar bastante diferenciadas, a ponto de o neolítico japonês anteceder em aproximadamente 5.000 anos ao neolítico europeu, o que nos leva a considerar também a inevitabilidade de desenvolvimentos diferenciados e singularidades em diferentes grupos e regiões.

Assim, chegamos à idéia de que os sinais gráficos destas épocas remotas não estavam condicionados apenas à apreciação introspectiva ou ritual, de contrição; sobretudo, eles cumpriam funções comunicacionais, mesmo porque são signos - sejam linguagem ou ato inscrito na pedra -; significam, dizem alguma coisa, mesmo que não saibamos o que significam ou por que existam. Se for concebível uma comparação com os sinais gráficos recentemente produzidos em sociedades tradicionais, dos quais o entendimento do significado é possível, arriscaríamos dizer que o nível de elaboração simbólica do paleolítico, em muitos casos, seria

tão surpreendente quanto a capacidade estética, como aponta Henri Delporte. O professor Edward Wachtel, citado por Arlindo Machado, propõe uma interpretação interessante a respeito das pinturas do paleolítico:

“Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema ‘underground’.” (Wachtel 1993, p. 140).

Machado nos dá uma idéia melhor de como estas imagens comunicavam:

“Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevos na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem se movimentar em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas.” (MACHADO, 1997)

As imagens naturalistas de Altamira e Lascaux datam de aproximadamente 19.000 AP e serviram de referências para inúmeros estudos, teorias e hipóteses sobre a arte da pré-história, que vem sendo sistematicamente revistos, ano a ano. A descoberta de dois objetos de ocre, em 1999 e 2000, numa gruta sul-africana, é importante para a reavaliação de alguns conceitos nas ciências humanas, inclusive na História da Arte. Datados de aproximadamente 70.000 anos AP, estes objetos trazem inscrições geométricas abstratas, o que pode implicar em uma capacidade intelectual humana muito superior ao que foi difundido, anteriormente, referente ao paleolítico. Segundo o professor Christopher Henshilwood⁸, arqueólogo responsável pelas pesquisas na caverna de Blombos, e outros pesquisadores que participam

⁸ HENSHILWOOD, Christopher S. D'ERRICO, Francesco. MAREAN, Curtis W. MILO, Richard G. YATES, Royden. *An early bone tool industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: implications for the origins of modern human behaviour, symbolism and language*. Journal of Human Evolution, Volume 41, Issue 6, December 2001, Pages 631-678

do mesmo projeto, essas peças de ocre parecem indicar o uso de uma linguagem simbólica para a transmissão e compartilhamento intencional de significados. Uma destas peças apresenta uma composição geométrica de losangos, com linhas mais tênues que os margeiam ou os atravessam, como mostrada na Figura 3. Embora pouco significado possa ter para a nossa cultura, sabemos que formas geométricas semelhantes, praticadas por culturas em atividade nos nossos dias, trazem significados importantes, algumas vezes portando códigos de conduta, histórias e até mesmo as estruturas das relações humanas dentro de um grupo. A composição gráfica, também baseada em losangos, realizada em um par de sandálias apresentadas às mulheres que se casam, na tradição dos Bambara, do Mali, e que nos é apresentada em um valioso artigo em que o professor Kabengele Munanga⁹ elucida algumas questões não compreendidas por Marcel Griaule, apesar da enorme lacuna cronológica de 70 mil anos, guarda semelhanças estéticas surpreendentes com uma das peças de ocre de Blombos.

Figura 3: peça de ocre datada de aproximadamente 70.000 A.C., encontrada na caverna de Blombos, África do Sul, em 2000 A.D. (Foto: Christopher Henshilwood; 2000).

⁹ MUNANGA, Kabengele. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. In: AJZENBERG, Elza (Org.). Arteconhecimento. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, 2004. p. 29-44.

Figura 4: esquema gráfico de sandália nupcial Bambara, do Mali, portadora de significados que formam uma trama de relações da noiva com marido, parentes, filhos e com a sociedade.

Não podemos afirmar que haja qualquer outra relação entre o desenho no fragmento de ocre da caverna de Blombos com o da sandália Bambara, além da coincidência da geometria no desenho; no entanto, assim como Munanga acessa o código Bambara para nos mostrar seus significados, Henshilwood acredita que as peças de ocre da caverna de Blombos seriam portadoras de um código que não nos será acessível no presente. Se Henshilwood estiver correto, isto implicará na necessidade de uma vasta e profunda revisão dos paradigmas de diversas ciências, especialmente da arqueologia. Se, na tradição historiográfica tradicional, a análise estética dos sinais apontavam padrões característicos que os diferenciavam de acordo com cada período pré-histórico - o desenho naturalista seria característico do paleolítico, e o neolítico teria como característica a abstração das formas -, esses critérios de classificação já não são inquestionáveis. Teremos que repensar, reavaliar muitas das noções que temos a respeito do ser humano desses tempos tão nebulosos. Aquele homem que aprendeu a ler os sinais da natureza, que precisava garantir sua sobrevivência por meio da leitura desses sinais, também aprendeu a produzi-los, transmiti-los e a elaborá-los, crê Henshilwood. Estava numa condição diferenciada dos demais primatas, contrariando o entendimento de Breuil e Begouën. Os “registros” que deixou nas paisagens explicitam não apenas a sua existência e a sua passagem; comunicavam e ainda comunicam, na sua aparência e nas suas “entrelinhas”. Seus códigos, entretanto, nem sempre nos serão acessíveis; e nossas interpretações nem sempre serão justas.

1.1.2 Histórias

O período histórico está associado ao momento em que os signos pictográficos começam a ser utilizados como portadores de mensagens codificadas e compreensíveis. Até os dias atuais os sumérios são considerados o primeiro povo a conceber um sistema pictográfico codificado que evoluiu para uma forma abstrata de escrita. Por volta de 3.500 a.C., este povo que ocupou a Mesopotâmia utilizava pequenas peças de cerâmica com inscrições em baixo relevo para identificar produtos e mercadorias, quantidades e seus doadores. Ao que parece, essas peças serviam para facilitar a contabilidade, feita por sacerdotes, para a prestação de contas com o rei. Os pictogramas, segundo Phillip B. Meggs, eram traçados com o uso de um estilete que sulcava a argila ainda em estado maleável, para depois secar ao fogo ou ao sol:

“Os mais antigos registros escritos são tabuletas da cidade de Uruk. Aparentemente elas arrolam mercadorias por meio de desenhos de objetos acompanhados por numerais e nomes de pessoas inscritos em colunas bem organizadas.” (MEGGS; 2009)

Os sumérios, desde então, organizavam cuidadosamente a disposição dos elementos pictográficos em grids formados por linhas retas verticais e horizontais, o que sugere uma preocupação especial para a legibilidade das informações. Na verdade, os numerais e nomes mencionados por Meggs são sinais figurativos que, no decorrer dos séculos, evoluíram para formas mais abstratas até chegarem à escrita cuneiforme.

Figura 5: tabuletas sumérias com texto pictográfico; c. 3100 a.C. (Fotos: Metropolitan Art Museum; 1998)

Das pequenas tabuletas sumérias, os pictogramas evoluíram para símbolos sistematizados e convencionados, que forneceram as bases para dois sistemas de escrita: 1) a

representação por meio de imagens que evoluíram para os hieróglifos egípcios, ou 2) a representação por meio de signos abstratos – também derivados de imagens - que evoluíram para o alfabeto fenício. Temos aí dois modelos que se tornaram importantíssimos para o desenvolvimento das civilizações ocidentais, principalmente.

	3200 BCE	3000 BCE	2400 BCE	1000 BCE
sag 'head'
gin 'to walk'
šu 'hand'
še 'barley'
ninda 'bread'
a 'water'
ud 'day'
mušen 'bird'

Figura 6: exemplos da evolução da escrita suméria no decorrer de 2.200 anos. Por volta de 2400 a.C., o a escrita se modifica, mas ainda resguardando certa semelhança com os símbolos anteriores. No auge da sua evolução, a cuneiforme substitui os antigos pictogramas. A adoção deste complexo sistema de escrita (cerca de 600 signos) propiciou a expressão de mensagens que estavam condicionadas à oralidade. (Gráfico: www.ancientscripts.com)

Enquanto a escrita egípcia se direccionou, originalmente, para uma forma que combinava a escrita pictográfica com a ideográfica e, mais tarde, para a representação de fonemas, os fenícios optaram, por um sistema de símbolos exclusivamente fonéticos¹⁰.

O sistema fenício parece ser derivado de um processo de desenvolvimento que se inicia com o código proto-sinaítico, de 30 signos, cujos registros mais antigos datam de aproximadamente 1.600 a.C. Do proto-sinaítico, os escribas de Ugarit desenvolvem um novo estilo, por volta de 1400 a.C., ainda baseado na escrita cuneiforme, com 30 signos fonéticos ou consonantais, que serão reelaborados em 22 signos, por volta de 1.200 a.C., pelos fenícios que, por sua vez, forneceram as bases do novo alfabeto grego, após o desaparecimento da escrita denominada Linear B na Grécia.

Figura 7: hieróglifos em tábua de argila (Museu do Cairo), atribuída ao terceiro reinado da primeira dinastia egípcia, do faraó Djer – também chamado Djet ou Uadji (c. 3000 a.C.). Ao lado, decalque de outra peça, representando o mesmo modelo de escrita, onde pode ser vista a cápsula com a representação de uma ave, último elemento gráfico na extremidade direita da terceira linha, forma de indicar a identidade do faraó.

¹⁰ Os egípcios desenvolveram, além da escrita hieroglífica, uma hieroglífica manuscrita, a escrita hierática e a escrita demótica. Presume-se que da escrita fonética fenícia derivam os alfabetos ocidentais, como o grego, o cirílico e o alfabeto latino.

Figura 8: detalhe da Pedra da Roseta (c. 200 a.C.). No alto, escrita hieroglífica e, embaixo, escrita cursiva egípcia.

Figura 9: os signos fonéticos fenícios permitiam a elaboração de textos complexos com uma quantidade menor de elementos gráficos. (gráfico: http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/images/alphabet/phoenician01.gif)

1.1.3 Escravos escribas no Império Romano

É comum a noção de que o uso da escrita não estava ao alcance do povo, mas apenas dos escribas, sacerdotes e das autoridades ligadas à realeza. A capacidade de se comunicar por meio destes sistemas textuais não era, contudo, exclusivo das classes dominantes, que o faziam por meio de monumentos, obeliscos, estelas, tabuletas, papiros, pergaminhos, etc., para comunicarem-se entre si e ao povo. Embora os códigos escritos estivessem inacessíveis à maioria das pessoas, em algumas sociedades, sua mensagem podia também se difundir, depois de lida, através da oralidade. Algumas atividades, como a mercantil e as práticas comerciais, foram fundamentais no processo de difusão do alfabeto fenício, seu uso e suas aplicações. Se, desde o seu surgimento, o código escrito está diretamente relacionado com as camadas mais prósperas da sociedade, essa difusão promovida pelos comerciantes e mercadores da antiguidade propiciou que alguns empregados e escravos também se habilitassem a ler e escrever, tanto para cumprirem suas atividades laboriais, quanto para entretenimento de seus senhores. Dando um grande salto histórico e geográfico dos fenícios até os romanos, encontraremos referências importantes a respeito da popularização da escrita:

“Provavelmente, os melhores scriptores, ou seja aqueles que efetivamente escreviam, os escribas, eram escravos, assim como talvez os grandes professores. A elite fazia uso, regularmente, destes serviços que, no entanto, dominavam a norma culta. Por outro lado, as classes populares, os pobres, os escravos e libertos comuns, não possuíam o treinamento dos escribas, nem a erudição e aisança com o grego que os senhores, mas nem por isso deixavam de dominar aspectos importantes do mundo da escrita. Também aqui, a explicação deve ligar-se às necessidades práticas do domínio da escrita, em uma sociedade letrada e tão fortemente marcada pela escrita, como a romana (Desbordes 1995). O aprendizado destes humildes não passava pelos mesmos trâmites, diferenciava-se da erudição escolar, mas não deixava de permitir que, por meio também da escrita, esses populares pudessem participar ativamente da vida social, toda ela dependente das letras. De uma forma ou de outra, ricos e pobres, livres e escravos, uns e outros viviam em sociedade graças à instructio, à reelaboração constante de conhecimentos.” (FUNARI, 2000)

Funari se refere, mais especificamente, às circunstâncias em que o acesso à escrita ocorria no cotidiano dos servos e escravos na cidade romana de Pompéia. Em Roma, no que restou de uma parede encontrada em ruínas no Monte Palatino, encontra-se uma inscrição realizada aparentemente por serviçais ou soldados; trata-se do “*Graffito de Alexamenos*”. Diz a

inscrição: “*Alexamenos cebete teo*” (Alexamenos adora Deus). Há controvérsias a respeito da sua datação, se do primeiro ou do terceiro século da nossa era, mas é, seguramente, um dos mais antigos registros da atividade cristã preservados.

O “*graffito de Alexamenos*” parece ter sido feito com a intenção de ridicularizar o seguidor de uma seita cristã. O desenho mostra um homem crucificado, com cabeça de asno, e a inscrição com o nome do provável seguidor cristão. O jurista Tertuliano (nascido por volta de 160 d.C.), registra que, à sua época, havia uma seita cujos seguidores eram acusados de adorar uma cabeça de asno, ou uma deidade com cabeça de asno¹¹. O *graffito* de Alexamenos encontra-se atualmente no acervo do Museu Kircheriano.

Figura 10: “*Alexamenos cebete teo*”. Este *graffito*, encontrado nas ruínas do Palatino, em Roma, aparentemente satiriza o cristão Alexamenos. (Foto: Museu Antiquário do Palatino, Roma)

¹¹ “In fact Tertullian tells us that in his day, i.e. precisely at the time when this caricature was made, Christians were accused of adoring an ass's head, “*Somniatis caput asinum esse Deum nostrum*” (Apol., xvi; Ad Nat., I, ii). And Minucius Felix confirms this (Octav., ix).” (Catholic Encyclopedia: Archæology of the Cross and Crucifix.” Trad.: “De fato, Tertuliano nos disse que em seus dias, precisamente À época em que esta caricatura foi feita, os cristãos eram acusados de adorar um deus com cabeça de asno... E Minucius Felix o confirma.
(Sem autor ou data, acessado na internet: <http://www.newadvent.org/cathen/04517a.htm>, em 14/09/2010)

Os *graffiti* romanos do início da cristandade também apresentam inscrições de devoção. As catacumbas romanas foram ao mesmo tempo abrigo, igreja, lugar de reunião e cemitérios para os cristãos perseguidos. Existem dezenas de catacumbas que, subterraneamente, mais ou menos acompanham os traçados de algumas antigas vias romanas. O Complexo Calistiano, que se formou a partir de uma área funerária romana, posteriormente cavada e expandida por São Calisto, se situa entre as vias Appia Antiga, Ardeatina e o beco das *Sette Chiese*. Nos seus quatro pavimentos, cuja extensão total chega a aproximadamente 20 quilômetros, estima-se a existência de 500 mil sepulturas.

“Os grafitos são frequentes perto das sepulturas dos mártires. Podem-se ler na parede externa da Cripta dos Papas, estas escrituras. “Ó S. Sisto, lembra-te em tuas orações de Aurélio Repentino...”; “Ó Santas Almas, recordai-vos de Marciano, de Sucesso, de Severo, e de todos os nossos irmãos”; “Felicio, PBR (presbítero) pecador” (Felício, sacerdote, pecador). Lê-se, ainda, a expressão admirada de um desconhecido cristão que compara a cripta dos Papas à Jerusalém celeste: “Jerusalém, cidade e ornamento dos mártires de Deus...”. À esquerda encontra-se a abertura que introduz na cripta dos Papas.”¹²

A partir destas informações, podemos afirmar com segurança que o acesso à escrita e à leitura era uma realidade para as classes pobres das cidades prósperas do Império Romano. Textos e imagens produzidos por pessoas comuns, inclusive escravos, faziam parte do cotidiano de todos, nas ruas, nos subterrâneos e, inclusive, nos aposentos das pessoas humildes, como pudemos ver no graffito de Alexamenos.

Retomando a história de Pompéia, que é anterior aos grafitos cristãos de Roma, a arqueologia revelou uma imensa profusão de inscrições parietais com diversas finalidades comunicacionais nas cidades vesuvianas. São inscrições com finalidade comercial, desacatos, frases eróticas, poemas, etc. Parte destas inscrições (*tituli picti*) não podem ser confundidas com o *graffito*, segundo Funari, posto que foram escritas em tabuletas por *pictores* especializados em realizar este tipo de serviço. Outra parte, no entanto, foi produzida por instrumentos como estiletes, diretamente nas paredes.

“Os tituli graphi exarati, ou grafites, constituem, no entanto, a melhor evidência do grau de instrução das classes populares. Não se tem dúvidas quanto ao grande número de pessoas que escreviam com estilete, bastando, para tanto, consultar o CIL IV, referentes à inscrições das cidades vesuvianas, para se dar conta não apenas do seu

¹² Parágrafo extraído do site da Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, atual administradora das catacumbas romanas: http://www.catacombe.roma.it/indice_br.html, acessado em 14/09/2010.

grande número (mais de dez mil), como da variedade de mãos que escrevem. Teriam os autores destas intervenções freqüentado a escola primária? Não se pode saber, naturalmente, mas não cabe dúvida que, se passaram pelo ludus primi magistri, aprenderam ou assimilaram bem pouco não apenas das regras ortográficas, como da norma culta latina, em geral. Os autores que se debruçaram e estudaram essas inscrições chamam essa língua, para diferenciá-la da erudita, aprendida e reproduzida em outros meios de comunicação, como a literatura mas, também, como vimos, nas inscrições monumentais, de “latim vulgar”, sermo humilis, “latim popular”, “proto-românico ou neolatino” (Battisti 1949; Väänänen 1937; Väänänen 1974: 41).” (FUNARI, 2000)

A título de revisão, notamos que a difusão da escrita, no decorrer dos séculos, saiu do confinamento dos templos onde os sacerdotes inventaram códigos para aprimorar a administração de “impostos”, tornou-se mais difundida como instrumento útil no cotidiano dos comerciantes e, finalmente, passou a ser utilizada pelas classes hegemônicas e populares como “instrumento de comunicação” com os mortos e com os vivos. Do desenho naturalista ou abstrato, dos homens paleolíticos e neolíticos, vimos os sinais abstratos alfabéticos saírem das pequenas tabuletas de argila sumérias para os monumentos de pedra e para os papiros egípcios e, finalmente, após um salto de milênios através dos quais a comunicação humana ficou registrada em pergaminhos, placas de metal e madeira, etc, chegamos ao início da cristandade, quando o ser humano volta a deixar seus sinais na paisagem, agora urbana, e no interior da terra, agora catacumbas.

Optamos por deixar de lado referências a respeito da história do desenvolvimento da escrita na Idade Média ocidental e das formas ideográficas no Oriente. Reconhecemos e recomendamos um estudo atento da história da escrita na China e no Japão, por causa da sua importância e suas particularidades. Da mesma forma, consideramos de extrema importância o estudo da produção estética das sociedades erroneamente denominadas “ágrafas”, como a maioria das sociedades tradicionais africanas, ameríndias, etc. O processo de transformação dos ideogramas japoneses, por exemplo, que sofrem uma modificação estética notável em função do surgimento de novos meios de produção da escrita, explicada por Sergei Eisenstein em um texto a respeito do conceito de “montagem” na cultura japonesa, merece um estudo mais detido, posto que mais do que um sistema diferenciado dos que se desenvolveram no Ocidente, apresenta aspectos que são absolutamente importantes para a compreensão das estratégias de comunicação humana.

2 Pixação

2.1 A marginalização da subjetividade

Também o homem contemporâneo utiliza a paisagem e seus abrigos para comunicar a sua presença, a sua passagem, a sua permanência, as suas angústias, as suas esperanças, os seus protestos, a sua sátira, o seu erotismo, etc. Seus sinais algumas vezes são inteligíveis como os *tituli picti* ou os *tituli graphi*; outras vezes são indecifráveis, ou quase, como muitos sinais abstratos dos homens do paleolítico, do neolítico e até de épocas recentes.

O hábito de escrever em paredes, portas e muros, como vimos em Roma e Pompéia, permaneceu no decorrer dos séculos e persiste nos dias atuais. Portas e paredes de banheiros, móveis de salas de aula, bancos e janelas de ônibus e trens, e outros objetos, são usados pelas pessoas para expressar um pensamento, um sentimento ou uma provocação.

Figura 11: pixação feita a caneta em ônibus com o Jardim Miriam, em São Paulo, como destino.

Figura 12: pixação surgida na campanha política de 2010, em muro de Santo André, SP.

Figura 13: pixação amorosa encontrada em outubro de 2010 no Paço Municipal de Santo André, SP.

Figura 14: pixação a giz de cera em torno de stêncil, encontrada em novembro de 2010 nas proximidades da estação de metrô da Barra Funda, em São Paulo.

Essas mensagens se nos apresentam, basicamente, de três formas: uma que se exprime por meio da escrita, outra que se exprime pelo desenho, e ainda outra que combina desenho e escrita. As mensagens buscam atingir o leitor com poesia, protesto, humor, ironia, desacato, pornografia, caricaturas, personagens reconhecíveis da cultura de massa, mensagens afetivas, etc.

Essas mensagens, normalmente, preservam o anonimato da autoria. Protegido, o autor rompe os grilhões sociais, morais ou psicológicos que o silenciam, dando vazão ao que o aflige ou o faz feliz. Cabe aí desde a sua condição como cidadão imerso em uma sociedade que estabelece os limites da sua atuação, até a intimidade dos segredos que para ele são inconfessáveis. A porta, a parede, o muro, enfim, o suporte que exhibirá a sua mensagem se converte no canal que o libertará da condição que a estrutura social lhe determina. O suporte admite a transferência de uma parte da sua consciência e, ao mesmo tempo, da sua inconsciência. O suporte aceita o registro das suas alteridades, expõe para o mundo os fragmentos de personalidades que se ocultam no indivíduo.

Figura 15: provocação escrita no banheiro masculino de uma lanchonete no centro de São Paulo. No banheiro feminino, pudemos constatar que não havia nenhuma inscrição nas paredes ou no teto. (20/11/2010)

Figura 16: pixação contra o uso de animais em laboratórios na reunião da SBPC. (Foto: Centro de Mídia Independente; 2008)

A condição de anonimato, em que estas mensagens são produzidas, é uma forma de proteção que o indivíduo adota em relação ao grupo que, ao mesmo tempo em que o acolhe, o priva de si; que lhe estabelece os parâmetros e os limites dentro dos quais poderá ter direito à convivência. As normas que regem o temperamento do indivíduo em seu ambiente de convívio impedem ou limitam, muitas vezes, a manifestação do seu gosto, dos seus valores, dos seus impulsos, do seu temperamento, da sua crença, etc. No caso do *graffitto de Alexamenos*, existe a possibilidade de que a pessoa que escreveu e desenhou o cristão em posição de

adoração ao homem crucificado com cabeça de asno, esperava não ser identificado, enquanto realizava uma agressão à reputação de um conhecido, ou fazia uma delação contra um cristão. As análises sociológica, psicológica e semiótica deste graffito podem nos conduzir aos contextos nos quais os serviçais, soldados e escravos romanos viviam na época em que foi riscado na parede. Ainda hoje, em instituições ou empresas, de qualquer natureza, as portas e paredes dos banheiros são usadas para, da mesma forma, ridicularizar ou agredir a reputação de alguém, sendo a privacidade do banheiro uma garantia de preservação do anonimato. Os registros que constam nos banheiros do mundo são pouco estudados, assim como das celas dos presídios, embora mereçam atenção; especialmente nos vínculos que ligam as manifestações escritas em portas e paredes com os registros produzidos por avatares e alteridades que se manifestam na internet. Percebemos nessas mensagens não apenas uma expressão do indivíduo, mas também, nas entrelinhas e no contexto em que são produzidas, as entranhas de uma estrutura total – social, moral, legal, etc. - da qual ele é parte. O dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, atento a essa relação complexa do ser humano com o mundo social que o envolve, expõe, em sua peça *Os Sete Gatinhos*, a condição do ser humano impossibilitado de expressar seus sentimentos mais íntimos por meio do diálogo franco. A cena em que o pai de família Noronha encontra as paredes do banheiro da sua própria casa rabiscadas com uma esquadrilha de “*caralhinhos voadores*”, exemplifica o confinamento psíquico ao qual os seres humanos são submetidos no seu cotidiano: a retenção em si mesmo, a contenção compulsória no super-ego, a moral social como instrumento de autoflagelamento, o isolamento, a castração das afeições e desejos no ambiente mais íntimo, o familiar. No caso das personagens retratadas pelo dramaturgo brasileiro, os desenhos na parede expressam a contenção psíquica de uma mulher submetida aos rigores da moral social civilizada, impossibilitada de manifestar seus desejos, sua carência afetiva e sexual. A parede se transforma no suporte onde ela pode deixar a sua “loucura” transbordar, externar a sua “insanidade mental” e/ou sua “insanidade social”; no princípio como um exorcismo, mais tarde como símbolo da explosão de sua “liberdade”. Essa “reconquista do sujeito”, contemporânea, guarda uma relação estreita com os seres humanos que desenharam animais, plantas e símbolos nas grutas, nas rochas e nas cavernas, que parece ser o desejo ancestral de expor ao mundo a sua presença, a sua existência, a sua passagem, a sua subjetividade. A este

movimento de retorno à origem, como em muitos outros casos, a leitura moral que a nossa sociedade faz é a da incontinência da loucura, cuja ocorrência se justificaria essencialmente como problema do indivíduo insano, num contexto particularizado.

“... de um modo geral, a loucura não está ligada ao mundo e a suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões. Tudo o que havia de manifestação cósmica obscura na loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor, é ela um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo.” (FOUCAULT, 2007, p. 24)

Consensual para as pessoas que antipatizam ou que não analisam com interesse e profundidade os sinais deixados nas arquiteturas expostas à passagem e circulação de pessoas, e aos objetos de uso público ou comunitário, é a suposta relação com uma espécie de loucura, motor de uma espécie de vandalismo. O ser humano que se expressa por estes meios, sob uma perspectiva acomodada, faria parte do contingente marginal, da parcela desajustada da sociedade, por ela proibido de manifestar sua subjetividade, o que só pode ocorrer de forma depredatória, emporcalhante, antissocial, politicamente incorreta. O mais vigoroso rompimento com a condição de submissão social, no entanto, na nossa época, se dá por meio da ação operada por uma parcela de jovens das periferias do mundo: às vezes na prática de crimes, às vezes na prática das artes consideradas marginais ou de baixo valor. A pixação e outras formas de manifestação artísticas oferecem uma oportunidade excelente para estudos de diversas disciplinas, das artes às ciências do comportamento, da arqueologia à ciência do Direito; possibilitam um retrato amplo do nosso tempo e da nossa sociedade.

2.2 Hiperescrituras: a paisagem, o humano, a memória

Durante mais de 30 anos o jornalista e fotógrafo romeno-húngaro¹³ Gyula Halász, conhecido como Brassai, fotografou Paris, inclusive os bairros mais afastados, colhendo imagens da cidade e de seus cidadãos. Brassai, que residia na cidade desde 1924, quando chegou para ser correspondente esportivo, fez registros importantes, como os muitos retratos de artistas e intelectuais da sua época. Estava também interessado na vida noturna, no lado obscuro, na boemia e nos ambientes da gente comum. No início da década de 1930, começa a fotografar com interesse os **graffiti**¹⁴ parisienses, que seriam mapeados em pequenos cadernos nos quais fazia esboços e anotava a localização exata de cada ocorrência, pretendendo acompanhar seu desenvolvimento ou desaparecimento. Entre os apreciadores dessas fotos, segundo o próprio fotógrafo, estavam Paul Claudel, Georges Bracque e Picasso.

Brassai foi um dos primeiros intelectuais modernos a perceber o que há de atemporal e de universal nos desenhos que encontrava nas ruas de Paris. Feitos por mãos anônimas que não tinham relação com a “Arte”, aqueles *graffiti* lhe levavam a refletir a respeito de questões que ocupavam também o pensamento de artistas do porte de um Picasso, de um Klee e de todo um círculo de surrealistas e expressionistas que se surpreendiam com as fotos caprichosamente tomadas à noite. Havia também algo de satisfação pessoal, por dar continuidade a uma prática fotográfica interrompida com a morte de Eugène Atget, em agosto de 1927, a quem conheceu pessoalmente e se tornou admirador. Brassai assumiu o posto do artista-fotógrafo-*flâneur* que Benjamin apreciava em Atget, sendo apelidado por Henry Miller de “Olho de Paris”. Ele percebia que os *graffiti* se conectavam, esteticamente e filosoficamente, a algumas experiências dos artistas mais importantes de seu tempo.

Muitos desses artistas estavam em busca de soluções para problemas específicos da arte ocidental, ainda ouvindo o eco das recomendações de Gauguin. Picasso já vinha há alguns anos se apropriando das referências surgidas do estudo dos objetos da arte africana

¹³ Brassai é o apelido de Gyula Halász, que tem como origem o nome de sua cidade natal. Brassó, hoje Brassov, se situa em território romeno, na Transilvânia. Na época de nascimento de Brassai, pertencia ao reino da Hungria, o que tem motivado a sua identificação às vezes como húngaro e às vezes como romeno. Optamos pela cidadania húngara por dois motivos: o geopolítico da época de seu nascimento e o fato de seu pai ser húngaro, dada a condição de que os húngaros são, mesmo hoje, minoria étnica em Brassov.

¹⁴ Brassai denominou de **graffiti** as imagens que eram riscadas na superfície sem uso de tinta, semelhantes ao grafito de Alexamenos.

que estão na origem do Cubismo, em 1907, e percebia a riqueza de soluções estéticas nas máscaras e esculturas produzidas por diversos povos, como os Bambara, os Chokwe, os Makonde, os Iorubá. Joan Miró e Paul Klee também estiveram atentos às aproximações entre as artes consideradas “primitivas” e os desenhos infantis. Neste universo cultural em grande agitação intelectual, as fotografias de Brassai parecem ter contribuído para reflexões profundas de como certos aspectos primitivos da arte se fazem presentes na modernidade pela simples agência espontânea do ser humano. A façanha de Brassai, me parece, é a compreensão de que por meio dos registros fotográficos dos *graffiti* poderia oferecer uma possibilidade de “arqueologia do presente”, tendo como objetos de estudo estes vestígios contemporâneos com características de “primitivos”, escavados e desenhados nas paredes do centro e dos subúrbios de Paris.

“Que curiosidade me tem levado desde há vinte e cinco anos, e ainda me leva, a ir em busca, a rastrear, captar e revelar nos subúrbios de Paris estas obras anônimas, gastas e efêmeras que parecem nascer ao acaso nas paredes? Não será justamente a curiosidade que incita todo o pensamento contemporâneo a planar até as fontes mais antigas e mais primitivas da arte?” (HALÀSZ, Gyula. Da parede das cavernas à parede das fábricas. In: *Graffiti: Brassai*. Madri: Circulo de Bellas Artes, 2008, pp.35-36).

A sensibilidade de Brassai para a arte tinha sólida referência na sua apreciação e interesse pela Arqueologia. Em suas memórias dos diálogos que mantinha com Picasso, por diversas vezes os feitos remotos da humanidade são considerados como revelações preservadas sob camadas de pó e de tempo, ou mistérios que se desenvolvem ainda no presente, no contemporâneo, como expressões de uma potência que não se dissipou no decorrer dos milênios; manifestações da fonte da criação artística¹⁵. As paredes de Paris, como as de Roma ou Pompéia em seu tempo, apresentam essa potência, tornando-se fonte de profundas reflexões históricas, artísticas, psicológicas e antropológicas não apenas de Brassai, mas também dos artistas que, fascinados com os achados do fotógrafo, passam a reconhecer a importância dos *graffiti*. A pesquisa do jornalista, que havia há pouco tempo incorporado a atividade fotográfica na

¹⁵ Cf. a conversa entre Brassai e Picasso em 20/10/1943, publicada em *“Brassai: Conversations avec Picasso”*, Editions Gallimard, 1964, 1997; ou *“Brassai: Conversations with Picasso”*, University of Chicago Press, 1999.

sua vida, depois de alguns anos sendo abastecido de imagens por André Kertész, é publicado na revista *Minotaure*, já em 1933.¹⁶

Os *graffiti* nos muros e paredes são como uma nova camada de “textos” na escritura do mundo. Apesar de sua simplicidade, guardam em si complexidades que “*nem a razão, nem a clareza da inteligência, nem as múltiplas vacinas da educação*” têm conseguido estancar. Nesta permanência que se desenvolve da infância da humanidade à juventude contemporânea, a técnica é primitiva, importa menos do que a espontaneidade das representações que confere ao objeto artístico a sua força e a sua essência, a sua maternidade. A dureza das paredes sugere e acolhe os signos que se formam como imagens, representações cujo núcleo explicita, invariavelmente, a presença humana.

“Quão dura é a pedra! Quão rudimentares são os instrumentos! Mas que importa? Já não se trata de jogar mas de dominar o frenesi do inconsciente. Estes sucintos signos são a origem da escritura; estes animais, estes monstros, estes demônios, estes heróis, estes deuses fálicos não são senão elementos da mitologia. Elevá-los ao nível de poesia ou conduzi-los à trivialidade deixa de fazer sentido nesta região onde as leis da gravidade perdem sua vigência. Estranha região das “mães” tão cara a Fausto, na qual tudo está em formação, transformação, deformação e tudo permanece imóvel, e onde as criaturas existentes e possíveis contêm inertes toda a energia subversiva do átomo. Tendo sido lançado à superfície por um violento mar de fundo, o graffiti se torna matéria de arte, precioso útil de investigação.” (HALÁSZ, Gyula. Da parede das cavernas à parede das fábricas. In: *Graffiti:Brassai*. Madri: Circulo de Bellas Artes, 2008, pp.35-36)¹⁷

Essa pequena parte da obra de Brassai, pioneira e profunda em suas análises, inspirou e influenciou diversos outros artistas, como Jean Dubuffet, com quem tinha amizade e que também era um pesquisador atento dos *graffiti*. É Dubuffet quem cunha o termo Arte Bruta, para denominar a arte produzida fora do *métier* artístico, ou seja, o conjunto de obras e autores anônimos ou excluídos, como as crianças, as pessoas que produzem *graffiti* ou que estão internados em hospitais psiquiátricos, por exemplo.

¹⁶ Em dezembro de 1933, a revista *Minotaure* publica um texto de Brassai intitulado “Das paredes das cavernas à parede das fábricas” (*Minotaure*, n. 3-4 (diciembre 1933), pp. 6-7).

¹⁷ Tradução nossa, a partir da versão em espanhol feita por Eugênio Castro, 2008.

Figura 17: o pintor Joan Miró observa um graffito. Fotografia feita por Brassai; s/data.

Figura 18: imagem de um animal, semelhante a um desenho rupestre. Fotografado por Brassai, em Paris. S/ data.

Figura 19: mural fotografado por Brassai, com diversos tipos de representação, como corações de declaração de amor, um pássaro com cabeça humana e insinuações de rostos resumidos a seus elementos mais simples, como olhos nariz e boca, aproveitando os buracos e outros sinais de deterioração da parede. S/ data.

Figura 20: menino grafita uma parede, possivelmente em Paris. Foto de Brassai; s/data.

Figura 21: graffiti representando Hitler, fotografado por Brassai, em Paris. S/data.

É explícita a influência dos *graffiti* na obra de Dubuffet, a partir de meados da década de 1940. Suas reflexões a respeito das imagens produzidas à margem da sociedade caminharão nos trilhos abertos pelo entendimento de Brassai, que serão caros também a Antoni Tàpies e a outros artistas que transportam para os suportes nobres o aprendizado adquirido nas paredes das cidades.

“Se tenho que contar a história de como se foi concretizando em mim a consciência deste poder evocador das imagens murais, tenho que retroceder a muito longe. São recordações que vêm da minha adolescência e de minha primeira juventude encerrada entre os muros em que vivi as guerras. Todo o drama que sofriam os adultos e todas as cruéis fantasias de uma idade que, em meio a tantas catástrofes, parecia abandonada a seus próprios impulsos, eram desenhados e se quedavam inscritos ao meu redor. Todos os muros de uma cidade, que por tradição familiar me pareciam tão minha, foram testemunhas de todos os martírios e de todos os atrasos desumanos que eram inflingidos ao nosso povo.

Sem embargo, não há dúvida de que as memórias culturais aumentaram naturalmente o acento desta experiência. E desde todas as divulgações arqueológicas que fui absorvendo até os conselhos de Da Vinci, desde todas as destruições de Dada até as fotos de Brassai, tudo isto contribuiu - e não é de estranhar - a que já nas primeiras obras de 1945 tivessem algo a ver com os graffiti da rua e com todo um mundo de protesto reprimido, clandestino, embora cheio de vida, que também circulava pelos muros do meu país.” (TÀPIES, Antoni. Comunicación sobre el muro. In: Brassai, Graffiti. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2008.)¹⁸

A arte de Paul Klee antecede ao interesse de Brassai e Dubuffet, e dialoga, na sua síntese estética e espiritual, com os desenhos dos muros. Para os artistas que haviam seguido o conselho de Gauguin, de olhar para a arte dos “primitivos”, Brassai revelou parte da essência e da universalidade da obra de Klee e Miró, percebida também por Robert Goldwater, fundador do Museu de Arte Primitiva de Nova York, que em 1938 publicou *Primitivism in Modern Art*. A maturidade da arte moderna ocidental se realiza no resgate de algo que se perde com a perda do espírito da infância, seja essa infância a do indivíduo ou seja a infância da humanidade.

¹⁸ Tradução nossa, tomada do fragmento do texto em espanhol, publicado na obra de 2008, em ocasião da exposição das fotografias de Brassai pelo Círculo de Bellas Artes de Madri. O texto original de Antoni Tàpies foi publicado em *La pràctica de L'art, ariel, barcelona, 1970*.

Figura 22: graffiti fotografado por Brassai, em Paris. (sem data)

Figura 24: "Senecio", de Paul Klee. (1922)

Figura 23: "La bouche en croissant", de Jean Dubuffet. (1948)

Figura 25: "Variações sobre um tema musical 1", de Antoni Tàpies. (1987)

Figura 26: Picasso segura escultura em foto feita por Brassai, em 1939.

Figura 27: Zwitschermaschine, de Paul Klee. (1922)

Figura 29: "Flora di Roccia", de Paul Klee. (1940)

Figura 28: um dos diversos retratos do pintor Henri Michaux, feitos por Jean Dubuffet. (1947)

Figura 30: "O Fantasma de um Gênio", de Paul Klee. (1922)

Embora Brassai tenha se dedicado mais ao registro dos *graffiti* de tendência figurativa, as paredes das cidades européias, na época em que coletou as obras anônimas, eram prolíficas em manifestações caligráficas. O período que antecede a Segunda Guerra é marcado pelo uso das paredes para a propaganda e a contra-propaganda do nazismo, para a sinalização das propriedades dos judeus e para o combate às idéias de Hitler.

Todas as cidades européias que sofreram a intervenção nazista assistiram ao processo de destituição dos direitos e patrimônios dos seres humanos que não correspondiam aos padrões raciais, culturais e comportamentais admitidos pelo Terceiro Reich. Estrelas de Davi foram afixadas nas mangas e nas lapelas das roupas dos judeus, mais tarde as tatuagens com números identificaram os confinados dos campos de concentração. A cruz suástica aparecia sistematicamente pichada na fachada das sinagogas, enquanto a estrela de Davi era pintada nas lojas e casas de proprietários judeus. As formas de identificar a população judaica, em todos os lugares, serviam ao propósito de forçar o estabelecimento e a assimilação dos estereótipos ideológicos que negavam às “raças inferiores” qualquer direito à dignidade. Pichava-se, assim, os seres humanos e suas propriedades, como parte da propaganda de uma fraude avassaladora e perversa.

Figura 31: pichações nazistas em estabelecimentos de judeus na Eslováquia. (Foto: Holocaust Research Project)

Os muros e paredes também serviram como suporte das mensagens que afrontavam o regime nazista. No dia 27 de junho de 1943, o escritor alemão Thomas Mann falou à rádio BBC, em Londres. O seu discurso rendia homenagem a um grupo de jovens universitários alemães executados pela Gestapo no dia 22 de fevereiro do mesmo ano. Os irmãos Hans e

Sophie Scholl, mais Alexander Schmorell, Willi Graf, Christoph Probst e o professor Kurt Huber, entraram para a história como os ativistas que, clandestinamente, produziram e distribuíram panfletos para questionar a guerra e a política nazista. Os “*Weisse Rose*”¹⁹, como ficaram conhecidos, atuaram em Munique, inicialmente fazendo pichações na universidade e seus arredores e, mais tarde, colocando seus panfletos nas caixas de correio de intelectuais e formadores de opinião, no intuito de conscientizar a sociedade alemã da loucura dos seus dirigentes políticos. A morte de 300 mil soldados alemães na Batalha de Stalingrado havia despertado a desconfiança de parte da população, e os jovens da “*Weisse Rose*”, que estavam obrigatoriamente engajados na “Juventude Hitlerista”, passaram a agir na clandestinidade, cientes de que seriam mortos se fossem apanhados. Semanas depois de sua execução por decapitação - ocorrida no mesmo dia em que foram julgados -, outro grupo maior se formou com o mesmo propósito, em Hamburgo, sendo também apanhado pela Gestapo, resultando na execução de oito ativistas, enquanto a outra parte foi condenada aos campos de concentração. O último panfleto produzido pelos “*Weisse Rose*” de Munique foi reproduzido massivamente e lançado, mais tarde, de aviões ingleses sobre as cidades alemãs. Posteriormente, seus nomes foram dados a ruas em diversas cidades alemãs.

Figura 32: à esquerda e ao centro, respectivamente, o estudante de medicina Hans Scholl e sua irmã Sophie, integrantes do grupo “*Weisse Rose*”, executados por traição (pichação e panfletagem) contra o regime nazista, em 1943. (Foto: autoria desconhecida; 1942)

¹⁹ Em português, Rosa Branca.

Também os soldados que participaram da guerra faziam *graffiti* para homenagear parentes, amigos mortos em combate e para propiciar a si e aos companheiros imagens de cenários e prazeres virtuais impossíveis durante a guerra. No meio das maiores tragédias e sofrimentos, dos dois lados do conflito, a fantasia e a memória possibilitavam ao espírito de seres humanos massacrados pela persistente companhia da incerteza, da fome, do frio e da morte, uma fuga momentânea: olhar para uma parede e nela vislumbrar paraísos, amores perdidos ou interrompidos, obscenidades ou orações, desenhados ou escritos com canivetes, tinta, carvão ou lápis.

Os bombardeios rigorosos que devastaram diversas cidades e as ações de reconstrução e restauração dos prédios apagaram quase totalmente as marcas que as mãos humanas haviam deixado nas suas paisagens, suas lembranças, seus anseios, sua fúria, suas esperanças. Com a reconstrução das cidades, removeu-se não apenas os escombros de uma guerra, mas os resíduos de hiperescrituras acumuladas que contavam um período importante da humanidade no contexto da vida européia. Os catastróficos bombardeios de Londres, Berlin e Dresden, por exemplo, provocaram o desaparecimento de vidas e de informações arquitetônicas, urbanísticas, artísticas, entre outras tantas perdas históricas.

É impossível restaurar a hiperescritura de uma sociedade severamente bombardeada ou vitimada por catástrofes naturais. As camadas hiperescriturais que se sobrepõem a cada geração, se inscrevem tanto nos objetos concretos quanto no ser humano – as marcas culturais que diferenciam uma geração. As coisas desaparecem, deixando vestígios apenas na memória e nos suportes de dispositivos técnicos que passam a ser essa espécie de memória auxiliar que encontramos nas fotografias, nos desenhos, nas plantas de construção civil e de projetos urbanísticos. Uma alusão poética a essa perda podemos ver no filme “Asas do Desejo”, de Wim Wenders, quando a personagem interpretada por Curt Bois, o velho Homer, num terreno baldio de Berlin, tenta recuperar a memória da localização geográfica de uma rua que se conectava com a *Potsdamer Platz* antes da destruição da cidade pelas tropas soviéticas e dos Aliados:

“O mundo parece estar afundando na poeira, mas eu reconto, como no começo, com minha voz cantante, que me mantém salvo dos problemas atuais e protege para o futuro... Chega de varrer os séculos passados e futuros. Só posso pensar um dia por vez. Meus heróis não são mais os guerreiros e os reis, mas os objetos de paz, uns

iguais aos outros. A cebola seca é tão válida quanto a carcaça de árvore que atravessa o pântano. Mas ninguém conseguiu ainda cantar um épico sobre a paz. O que há de errado com a paz que sua inspiração não dura, e que sua história é dificilmente contada? Devo desistir? Se desistir a humanidade perderá o narrador de sua história. E se a humanidade perder seu narrador, também perderá sua infância... Não consigo encontrar a Potsdamer Platz. Aqui? Não pode ser. É onde o Café Josti existia. Eu ia lá, às tardes, para conversar, tomar café e olhar a multidão. Antes, eu fumava meu cigarro na Loese e Wolf, uma tabacaria renomada. Seria do outro lado? Essa não pode ser a Potsdamer Platz! E não há ninguém a quem eu possa perguntar. Era um lugar vivo, com troles, carruagens e dois carros: o meu e o da loja de chocolate. A Loja Wertheim era aqui também. E então, de repente, as bandeiras apareceram. A praça ficou coberta delas e o povo não era mais amigável, tampouco a polícia. Eu não vou desistir enquanto não encontrar a Potsdamer Platz. Onde estão meus heróis? Onde estão minhas crianças? Onde estou eu mesmo, o obtuso? Onde estão os que eram daqui?” (Tradução nossa, a partir das legendas em inglês, do pensamento de Homer, no filme “Asas do Desejo”; roteiro de Peter Handke, Richard Reitinger e Wim Wenders, 1987)

As hiperescrituras da Berlin medieval e moderna foram quase todas perdidas na destruição provocada pelas insistentes chuvas de bombas, que chegaram à maior eficácia em Dresden, Guernica, Hiroshima e Nagasaki, sem, contudo, apagar das memórias a geografia afetiva dos sobreviventes. Destas cidades, finda a guerra, a hiperescritura que se preservou estava nas lembranças, desenhos, pinturas, fotografias e filmes. Os *graffiti*, os livros, as obras de arte, fotogramas, prédios, objetos, vidas, signos, placas de ruas, praças, quase tudo o que foi produzido pelo pensamento criativo desapareceu como escombros sob o fogo fulminante da racionalidade moderna que “não canta épicos sobre a paz”.

Figura 33: soldado italiano grafita em parede. (Bundesarchiv, 1944)

Figura 34: fachada de sinagoga pichada com suásticas em Amsterdam. (c.1940; Holocaust Research Project, foto do acervo)

Figura 35: remoção das placas de sinalização das ruas com nomes judaicos em Amsterdam. (1940; Holocaust Research Project, foto do acervo)

Quelle: Deutsche Fotothek

Figura 36: os escombros de Dresden, em fotografia de William Vandivert, de 1945.

Figura 37: entrada do edifício do Reichstag (Parlamento Alemão), inteiramente grafitado por soldados soviéticos, que foram os primeiros a entrar em Berlim. Foto de William Vandivert, 1945.

Figura 38: "Little Boy", a primeira bomba atômica a explodir sobre uma cidade, Hiroshima, grafitada horas antes de explodir. (autor desconhecido, 1945)

Figura 39: panorâmica de Berlim, com o Portão de Brandemburgo em primeiro plano, imediatamente após a entrada de tropas aliadas, em 1945. Foto de William Vandivert publicada na revista Life.

Figura 40: Potsdamer Platz, em 1930. (autoria desconhecida)

Figura 41: os atores Curt Bois e Otto Sander, em fotograma de “Asas do Desejo” (1987), com o Muro de Berlin grafitado ao fundo, enquanto caminham onde até a Segunda Guerra havia a Potsdamer Platz.

Figura 42: Bois e Sander no terreno baldio onde havia antes a Potsdamer Platz, um dos lugares de maior movimento de pessoas na Europa, desde a Idade Média, que a partir de 1961, até 1989, foi um local deserto por onde passava o Muro de Berlin. Com a demolição do muro, foi construída uma nova Potsdamer Platz, absolutamente diferente da antiga. Fotograma de Asas do Desejo, 1987.

2.3 A transitoriedade da paisagem

A paisagem urbana é alterada todos os dias. A natureza, por meio da ação do tempo e do clima, age ininterruptamente na transformação da paisagem, que também é objeto de ações humanas. Os habitantes buscam controlar ou reverter a deterioração por meio de ações de restauração, conservação, demolição, reconstrução, etc. Uma vez retocada a paisagem, ou parte dela, a natureza e os próprios seres humanos passam a modificá-la com as suas ações, que podem ser involuntárias ou não. A fuligem dos automóveis, que se incorpora às fachadas nas áreas centrais de uma metrópole, promove modificações em poucas horas. Da mesma forma a poeira incrustada nos muros, paredes e até mesmo nos automóveis e no mobiliário urbano. Os processos de deterioração imobiliária, por causas naturais ou involuntárias, são perceptíveis, e se tornam permanentes onde a persistência ou a viabilidade dos esforços de manutenção sucumbiram à falta de dinheiro ou de disposição. Decorre dessa situação a desvalorização imobiliária, que afeta principalmente algumas áreas centrais, que já foram nobres há algumas décadas. Porções de bairros situadas nas proximidades das grandes vias de São Paulo, como Campos Elísios, Santa Cecília, Cambuci, Brás e Ipiranga, por exemplo, apresentam altos índices de poluição por fuligem produzida pelos escapamentos dos automóveis. A mesma camada preta de fuligem que se agrega às fachadas dos prédios pode ser verificada no interior das residências, no momento em que é feita a faxina do ambiente e dos móveis. Esse problema, no entanto, não está circunscrito a esses bairros próximos ao centro. Nos bairros situados nos limites do município, em todas as direções, ocorre o mesmo problema, sempre relacionado às vias de trânsito mais intenso de automóveis, especialmente os de transporte coletivo ou de carga, os maiores produtores de fuligem.

Figura 43: viaduto do chá no final da tarde do dia 13/12/2010.

Figura 44: viaduto do chá visto do mesmo lugar, poucos segundos depois da foto mostrada ao lado.

Em cidades como São Paulo, nas quais o urbanismo e o paisagismo se apresentaram tarde demais para produzir um ambiente urbano adequado à vida, a falta de planejamento produziu esses desajustes que transbordam do campo da arquitetura e se projetam em outras esferas: econômicas, culturais, políticas, psicológicas, etc. Se, nas áreas centrais, a transitoriedade da paisagem surge do jogo de forças entre as contingências da natureza, a ação involuntária ou voluntária dos seres humanos - como as ações de modificação, construção, conservação e restauro promovidas pelas empresas, pelos moradores e pelo poder público -, nas periferias essa transitoriedade obedece à necessidade de melhores condições de habitação por iniciativa do contingente humilde. As periferias geográficas são canteiros de obras permanentes, com habitações que se vão construindo demoradamente, no ritmo das possibilidades econômicas dos seus moradores-construtores. A paisagem que anoitece num dia já não é a mesma no próximo anoitecer. Sua transformação ocorre lentamente, mas diariamente, com uma laje que surge aqui e acolá, com uma fachada que é rebocada e pintada, com as armações que insinuam uma nova edificação, com novas portas e janelas instaladas numa obra, com os restos que são depositados em terrenos baldios, com as cercas e muros que demarcam propriedades e territórios, com o mato que cresce ou é carpido. O habitante dos bairros afastados do centro de São Paulo, habituado com essa condição do seu espaço cotidiano, quase não nota as mudanças que ocorrem; assim como não notamos que a paisagem do centro de São Paulo é alterada a cada segundo, por uma nova placa de comércio, por uma vitrine, pelo trânsito de pessoas e automóveis. Não notamos que mesmo o nosso deslocamento muda a paisagem, como quase não notamos o crescimento do cabelo nas pessoas que convivem conosco diariamente.

Figura 45: panorâmica de São Paulo, vista do Parque Dom Pedro II. (25/01/2010)

Um elemento atuante na transitoriedade da paisagem urbana é o pixador. Habitantes, em sua maioria, das regiões periféricas dos grandes centros urbanos, os pixadores são agentes importantes na transformação diária da paisagem, bem como os grafiteiros. Tanto uns quanto os outros, praticam modalidades artísticas de difícil reconhecimento, especialmente a pixação, considerada por lei atividade criminosa. Apesar dos esforços públicos para coibir essas formas de expressão, a cada ano aumenta o contingente de jovens dispostos a fazer das cidades cadernos de caligrafia. Em alguns países e por uma nova geração de apreciadores a pixação é vista com entusiasmo, e também começa a ter um tímido reconhecimento enquanto forma de manifestação artística. É um fenômeno que merece atenção.

Embora os pixadores sejam um dos maiores “problemas” para a administração pública dos municípios metropolitanos, podemos constatar que a administração pública da maioria destes municípios representa um problema para os jovens que vivem fora da margem de prosperidade econômica e da vida cultural das cidades. À precária urbanização dos bairros nos quais as classes desfavorecidas constróem suas habitações, corresponde a precária participação do poder público na condução ou facilitação de projetos que resultariam numa significativa atenuação das condições adversas em áreas como saúde, educação, segurança e trabalho para essas populações. A ausência e insuficiência de instrumentos e incentivos governamentais que possibilitem e facilitem a fruição e produção de obras culturais, no entanto, é compensada com o surgimento e a disseminação de novas formas de produção artística que, como em muitos casos no passado, surgem primeiro nos ambientes marginalizados e no decorrer dos anos são assimilados pelos contingentes menos desfavorecidos, até chegar às classes mais abastadas. Este tipo de fenômeno, no Brasil, é recorrente. Já ocorreu com a música de barbeiros, com o choro, com o maxixe, com o samba, com o baião, com o brega e atualmente com o *funk carioca*. Todos estes gêneros musicais surgiram em contextos de mudanças não apenas culturais, mas também urbanísticas e sociais. Foram sistematicamente repudiados pelas classes dominantes de uma geração para, posteriormente, serem acolhidos por novas gerações; seja por um curto período de tempo, como moda, ou que permaneçam ainda vivos, como patrimônio cultural da nossa gente.

Esses gêneros populares surgiram em momentos em que as cidades cresciam territorialmente e demograficamente, estabelecendo-se em seus limites as classes que até os

dias atuais estão à margem não apenas do desenvolvimento econômico, do qual participam ativamente com sua força de trabalho e consumo, mas também à margem da concepção de cidadania; um contingente que, à medida que avançam as fronteiras da civilização, vai se deslocando solidariamente no mesmo sentido, empurrado pelo “progresso”, pela especulação imobiliária e pelas políticas de exclusão que, um dia, poderá empurrá-los para outros municípios, como costuma ocorrer nas áreas metropolitanas. Isto ocorre em Salvador, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte, em Porto Alegre e em São Paulo.

A cidade de São Caetano do Sul, por exemplo, cujo território é totalmente ocupado, sem margem para expansão que não seja vertical, é um caso bastante concreto deste tipo de ocorrência. Do contingente afro-descendente numeroso que habitava bairros como a Vila Gerty, pouquíssimas famílias conseguiram permanecer em seus endereços, da década de 1970 para cá. A maioria das famílias teve que se deslocar para outros bairros do ABC e da cidade de São Paulo, por conta da valorização dos imóveis no município. Operários de melhor condição financeira substituíram os antigos moradores, também operários, mas de procedências étnicas diferenciadas. Algo semelhante vem ocorrendo nos bairros de São Paulo, como Tatuapé, Vila Matilde, Itaquera, que se valorizam rapidamente, como exemplo de bairros que passam a contar com transporte de melhor qualidade e onde há vertiginoso incremento da atividade econômica, promovido com a instalação de empresas e grandes empreendimentos imobiliários e comerciais como Shopping Centers.

Cada cidade está sendo modificada a cada momento. Essas transformações, muitas vezes, ocorrem silenciosamente e quase não as percebemos. Muito raramente nos damos conta de que tudo está em trânsito, não apenas as coisas móveis, não apenas as pessoas, mas a própria paisagem. O letreiro que substitui um outro numa fachada, um cartaz de liquidação, as placas de imobiliárias, uma decoração de natal, um dia de sol, um dia nublado, um dia chuvoso, o trânsito de automóveis, o passar dos pedestres. Tudo isso colabora para a transitoriedade permanente da paisagem urbana. Tudo isso colabora com o estado de permanente transformação humana, que em alguns casos reage aos avanços da “civilização” que, em alguns casos, transfere para as periferias os grandes problemas que desvalorizam o centro. As paisagens mudam, porque os seus habitantes também estão continuamente mudando, ou sendo mudados. Quase não nos damos conta desses detalhes, mas os pixadores

observam essas coisas com atenção. Mais do que observam, eles participam delas. Sua condição contraventora é resultado e reação ao “progresso”, à especulação, à poda de suas raízes, ao deslocamento compulsório de suas famílias e à perda de suas identidades. A paisagem é o território de suas reafirmações e reivindicações. Mais além, é o território de suas afeições.

2.4 Publicidade, política e vandalismo

A pixação é muitas coisas ao mesmo tempo: vandalismo, crime, depredação, desacato, transgressão, vagabundagem, protesto, arte, marketing político, intervenção, etc. A memória mais antiga que tenho de pixação é de 1972. Em Santo André, na Rua Oratório, existia um vasto muro que demarcava o terreno pertencente ao clube da indústria Rhodia. Neste muro, em um único ponto, alguém havia escrito “XIBOCA”. Esta pixação era vista em outros muros de Santo André. Nunca tive a oportunidade de saber quem era o autor dessa pixação, o que significava, ou o que a motivava, mas existiu e seus sinais já não são mais encontrados. Naquela mesma década vi outras pixações, que mais tarde percebi terem relação com movimentos políticos, alguns na clandestinidade. Eram siglas, como MR-8, VAR-PALMARES, COLINA, ARENA, MDB, sentenças contra ou a favor de políticos locais e nacionais, mas havia também frases românticas e sarcásticas. Anteriormente a tudo isso, havia: “CÃO FILA K26”.

Há quem afirme que o Sr. Tozinho, que foi o proprietário da Ilha do Sabiá, na represa Billings, cujo acesso se dá pelo Km 26 da Estrada do Alvarenga, espalhou seus anúncios publicitários na região metropolitana de São Paulo nos anos 80; entretanto, considerando uma reportagem da revista *Veja* da década anterior, com trechos transcritos de depoimento do próprio Tozinho, a sua “tática de guerra” é muito anterior e alcança maior amplitude geográfica. O Dr. Antenor Lara Campos é reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes criadores de cães da raça “fila”. Sua criação iniciou-se na década de 1950, no município de Cotia, mudando-se, na década seguinte, para o endereço que ficaria famoso, na divisa de São Bernardo do Campo com Diadema. A sua “campanha” espalhou-se pelo país, como atesta o autor da reportagem publicada em 6 de julho de 1977:

“Muros, pontes, viadutos, postes, mourões, pedras, barrancos – praticamente não há superfície sólida no país a salvo da rústica, enigmática inscrição ‘Cão Fila Km 26’. De São Paulo, alastrou-se por outros Estados e, hoje, aparece até na região portuária de Manaus. ‘O cão de fila vai ficar conhecido como banana’, sentencia Antenor Lara Campos, o ‘Tozinho’, de tradicional e abastada família paulista.” (Sem informação de autoria. Revista *Veja*, Edição 461. São Paulo: Editora Abril, 6 de julho de 1977, pág. 104-105)

Figura 46: Antenor Lara Campos, o Seu Tozinho, criador de cães da raça fila que usava a pixação como publicidade. (Foto de Sergio Sade, para a matéria que ilustra a matéria da revista Veja, edição 461, de 1977)

Esta matéria é de especial importância para compreendermos a pixação – comumente atribuída ao vandalismo de adolescentes da periferia - como um recurso publicitário, naquele período da história, não apenas em São Paulo, mas em todo o país. O uso de muros para a publicidade de serviços e comércio é prática corrente ainda hoje nas grandes e pequenas cidades brasileiras. A transcrição de outro trecho da matéria, com um testemunho do repórter e outro do Sr. Antenor, já revelam usos distintos dos que são praticados pelos pixadores atuais:

“Ele (Tozinho) alega receber cerca de 600 visitantes por mês, daí resultando, em média, a venda de vinte filhotes, a 7.000 cruzeiros por cabeça. Um apreciável resultado para tão primitiva modalidade publicitária, já praticada, em outros tempos, pelas Casas Pernambucanas e Casas Buri. Foi num precedente mais antigo, entretanto, que Tozinho confessa ter-se inspirado. ‘Na verdade, baseei-me nas campanhas eleitorais de Adhemar de Barros. Até hoje ainda se encontra o nome dele pintado em pontes e lugares semelhantes.’” (Sem informação de autoria. Revista Veja, Edição 461. São Paulo: Editora Abril, 6 de julho de 1977, pág. 104-105)

O uso da “*primitiva modalidade publicitária*”, como afirma o autor não identificado da matéria de Veja, talvez não se refira exatamente à pichação, mas à propaganda comercial e política pintada em muros e paredes, feita por letristas profissionais que também produzem cartazes e faixas, prática ainda comum nas áreas urbanas do país, exceto em cidades como São Paulo, que adotaram a política denominada “Cidade Limpa”. Na Rua do Oratório, na região de divisa entre São Mateus (São Paulo), Jardim Sônia Maria (Mauá) e Jardim Ana Maria (Santo André), notamos que a divisa de municípios tem, como uma das formas de demarcação, a total

ausência de publicidade mural do lado de São Paulo e o aproveitamento profissional dos muros já nos territórios dos municípios vizinhos.

Figura 47: publicidade mural, tradicional em Santo André, nas proximidades da divisa tríplice com Mauá e São Paulo. Somente nos muros do lado de São Paulo não há, atualmente, esse tipo de publicidade. (foto de 06/12/2010)

De um lado e do outro, no entanto, proliferam pixações. Há pixações de gangues e indivíduos, principalmente, mas também há pixação política recente. Como veremos adiante, há uma semelhança entre as táticas de visibilidade dos pixadores e as do marketing político, não apenas no uso de muros, mas utilizando as novas tecnologias e seus recursos.

Figura 48: propaganda política do prefeito que outorgou a Lei Cidade Limpa, em vigor desde janeiro de 2007, em São Paulo. O muro foi fotografado pelo pixador Mundano, em 16 de fevereiro de 2007.

Figura 49: outra parede com propaganda do prefeito. Fotógrafo desconhecido; 2004.

seria traduzida e pixada em praticamente todas as línguas: “*Il est interdit d’interdire*!”²⁰. É nesse exato período que crianças de Nova York começam a escrever seus nomes na cidade.

Figura 51: a pixação foi instrumento de comunicação no momento em que os meios de comunicação estava sob censura. Autoria e data da foto desconhecidas.

Figura 52: banca de jornal no centro do Rio de Janeiro, com pixação exigindo a libertação dos presos políticos do Regime Militar. Autoria e data da foto desconhecidas.

A prática da pixação, desde então, se reafirma como modalidade de comunicação de massa, como meio e tática de difusão de idéias, filosofias, poesias e informações censuradas. Se os meios de comunicação censuram e estão sob censura, a atividade clandestina do pixador dá visibilidade ao estado de espírito e aos problemas que estão na ordem do dia, como a prisão de opositores do regime. Na fotografia acima (Fig. 52), de uma banca de jornal no centro do Rio de Janeiro, podemos ler “*Libertem nossos presos*”. Como sabemos, milhares de pessoas foram arbitrariamente confinadas em prisões, algumas vezes sem que existissem provas ou acusação formal de atividades “contra o Estado”; a pixação era um modo eficiente de informar a população e a militância de esquerda, além de mandar recados para as autoridades que se instalaram no poder.

Apesar de ser instrumento da “contravenção” e das atividades clandestinas dos opositores da Ditadura Militar que controlou o Brasil por duas décadas, a juventude jamais deixou de usar a pixação para outras finalidades. O movimento *black power*, dos anos 70, também se expressava por meio de “*black is beautiful*”, que se escrevia nos muros e paredes do Ocidente. Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Belo Horizonte são exemplos de cidades com afro-descendentes que sabiam dos movimentos pelos direitos civis dos negros norte-americanos e os movimentos de independência na África, e assimilavam, aqui, os códigos, o comportamento, a cultura que se difundia exuberante entre os negros das Américas, especialmente a musical. As condições em que viviam – ainda vivem - os jovens negros no

²⁰ Trad.: É proibido proibir.

Brasil, submetidos a um racismo à época menos dissimulado, induzia a fruição dessa cultura de alegria em grandes bailes nos quais ribombavam *souls*, *grooves*, *rhythm'n blues* e *funks* norte-americanos, se bem que poucos entendessem ou refletissem sobre o que diziam as letras de Curtis Mayfield, Donny Hathaway ou o Steve Wonder de *Innervisions*²¹. Naquele tempo, expressões que refletiam a valorização da militância política dos mártires, como Martin Luther King, Malcolm X, Marcus Garvey e a filosofia dos Panteras Negras, era compreendida por uma parcela restrita de intelectuais e ativistas, que conseguiam driblar a censura e o monitoramento do Serviço Nacional de Inteligência, que produzia relatórios apontando os perigos de organização dos negros brasileiros. A apreciação da cultura negra norte-americana, entre os afro-brasileiros, era predominantemente apolítica. A politização chegou como necessidade de difusão dos discursos afirmativos em favor das diversas comunidades negras, sintonizando-se, ou não, com os esforços de resistentes antigos como Abdias Nascimento. Em São Paulo, em 1978, um raro ato público da resistência negra, no Viaduto do Chá, teve como mote o protesto contra o assassinato de Robson Silveira da Luz, no distrito policial de Guaianazes. A visibilidade dos afro-descendentes e suas reivindicações, contudo, não ocupou tanto os muros - e muito menos as páginas dos grandes jornais; a afirmação da sua cultura, que é distinta da cultura da classe média até os dias atuais, ganhava visibilidade no modo de se vestir, no modo de cortar seu cabelo, na valorização das heranças africanas e, o que é menos observado, no modo de se comportar, de se apresentar, de conversar, enfim, na sua conduta e no seu gestual. A pixação, apesar de "*black is beautiful*", não parece ter-se constituído, àquela época, num modo importante de estratégia de comunicação do jovem negro no Brasil. Isso era feito de outra forma, utilizando outros códigos, sobretudo orais e comportamentais, com suas gírias e expressões. A visibilidade que os meios de comunicação concediam à população negra estava, como ainda está, restrita às páginas policiais. Em 1970, parte considerável da população branca brasileira desprezou o sucesso da aparição do negro Tony Tornado com um Trio Ternura negro, num festival de música cantando uma composição de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar

²¹ Mayfield e Hathaway, com seu ativismo social e político, foram menos divulgados do que Steve Wonder, Marvin Gaye e James Brown, mas eram apreciados por uma minoria. Ouvia-se e dançava-se, por exemplo *You Haven't Done Nothin'*, do álbum posterior de Wonder, sem compreender que era uma crítica e uma rejeição contra Richard Nixon.

O advento do *punk rock*, do *hip hop* e a prática de esportes juvenis, como o *surf* e o *skate*, dariam nova dimensão à pixação, já na década seguinte. Os jovens das periferias adotariam a prática e renovariam-na, como forma de marcar sua presença e sua passagem na paisagem urbana. Mas foram alguns jovens artistas e universitários de classe média aqueles que levaram a pixação à condição inegável de ato artístico anônimo, como intervenção urbana, na cidade de São Paulo. Hoje, podemos entender que esta forma “primitiva” de expressão e contravenção, polêmica, criticada, sempre esteve entranhada nos territórios da Arte e da Política do século XX: na Paris de Brassai, com os soldados e resistentes da Segunda Guerra, com os estudantes de Paris e Praga, depois com os apelidos dos meninos negros e latinos de Nova York que Norman Mailer reconheceu como arte legítima²², até chegar a São Paulo como a mais duradoura e difundida forma de intervenção urbana.

A década de 1970 foi extremamente produtiva em arte, na cidade de São Paulo. A juventude, em todos os cantos do país, era massivamente estimulada a adotar um comportamento ideal, afinado com as expectativas do regime militar. Contudo, a juventude e os artistas, alinhados ou não com ideologias políticas, adotaram a contestação e cumpriram o mais importante papel social daquele período: foram eles que difundiram os ideais de liberdade e democracia, que não constavam dos programas e projetos dos militares, nem dos movimentos políticos radicais de esquerda. Foram os estudantes, os artistas, os pixadores e parte da imprensa que “obrigaram” os políticos – de centro, de esquerda e de direita - a incluir a democracia e a liberdade de expressão nos seus discursos e programas até hoje duvidosos. O “vandalismo” foi e é, comprovadamente, um instrumento civil, político, poético, artístico, filosófico: necessário.

²² Norman Mailer escreveu os textos do livro *The Faith of Graffiti*, em parceria com o designer Mervyn Kurlanski, com fotografias de Jon Naar, publicado em 1974.

2.5 O maremoto do celacanto e o enigma de Lerfá Mú

No fim da década de 1970, já com problemas de audição, o maestro Rogério Duprat fez o arranjo de uma música do Grupo Bendegó, composta por Gereba, Capenga e Patinhas, intitulada *Celacanto e Lerfá Mú*, faixa do disco Bendegó, de 1979. Nos dois primeiros versos da música ficaram registradas as pixações mais conhecidas nos bairros cariocas:

“Celacanto e o alucinante Lerfá Mú

Perdigoto e o gostoso Andarju

Se juntaram pois sacaram que Cocrátes

‘Tava doido e queria destruir o país do Uirapuru...’

(Trecho da letra de *Celacanto e Lerfá Mú*, composição de Gereba, Capenga e Patinhas. In: Bendegó. EPIC/CBS: 235021, 1979).

Figura 53: matéria sobre as pichações cariocas publicadas no jornal O Globo, página 5, em 25 de junho de 1978. (Imagem obtida no blog de Luciana Araujo: <http://imagnetix.blogspot.com/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html>, acessado em 26/07/2011.

Desde 1977, no Rio de Janeiro, as pessoas especulavam a respeito do significado e das personagens que se insinuavam nas pixações que se espalharam pela cidade, entre elas: “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO” e “LERFÁ MÚ”, “PERDIGOTO”, “WACKA PAOW”, as mais famosas. Essas palavras desencadearam toda sorte de interpretações e se transformaram em enigmas que, ao mesmo tempo em que propiciavam debates interessantes entre os “decifradores”, passaram a ser de interesse da imprensa carioca e, provavelmente por causa disso, da polícia.

“De repente nas paredes das ruas da Zona Sul, aparecerem estranhas palavras pintadas com spray. ‘Celacanto provoca maremoto’, ‘Lerfá Mú’... e outros nomes e frases à primeira vista indecifráveis, passaram a fazer parte da paisagem do Leblon. O que querem dizer essas estranhas palavras? Dizem uns que é código de traficantes de tóxicos, outros que é ‘coisa de cabeludos’, outros ainda que se trata de gíria de surfistas. Há também pessoas que falam em algum movimento subversivo. Quem escreve? ... Enquanto se quebra a cabeça pensando o que acontecerá com celacantos, maremotos e lerfá mús, os muros da cidade continuam à exposição das brincadeiras destes ‘filósofos da molecagem’... Na delegacia do Leblon o comissário de serviços nada sabe sobre paredes pichadas... – ‘O que significa isso? Deve ser coisa de subversivos. Procure o Dops. No DGIE, do Dops, nada consta na pauta de investigações.” (Trecho extraído de matéria publicada em O Globo, em 25/06/1978, sem informação de autoria)

Essas pixações apareceram inicialmente nas dependências da PUC-RJ, espalhando-se depois nas vizinhanças, como parte de um jogo entre dois estudantes que só viriam a se conhecer após terem deixado a sua marca em quase toda a cidade do Rio de Janeiro. Da mesma forma que “CÃO FILA K26”, essas duas pixações ganharam fama nacional, tanto pelo boca-a-boca quanto pelas notícias publicadas na imprensa e em publicações alternativas. O CELACANTO, segundo o seu criador, o jornalista Carlos Alberto Teixeira, ganhou projeção internacional nas mãos de 25 seguidores. LERFÁ MÚ, foi criada pelos fotógrafos e músicos Guilherme Jardim e Rogério Fornari. A pixação de Teixeira, então com 17 anos, é uma fala tirada de uma personagem do seriado National Kid, veiculado na Rede Globo até o início dos

anos 70. A pixação de Jardim e Fornari era uma gíria que significava “*vamo fumá um bagulho?*”, segundo Luciana Araújo, amiga da dupla²³.

Logo que apareceram as pixações de Carlos Alberto Teixeira, outro aluno de um curso de engenharia na mesma PUC-RJ usaria a idéia do Celacanto para “pichar” o sistema operacional de um computador IBM1130. Em correspondência eletrônica no blog de Teixeira, em 17 de outubro de 2005, o engenheiro Carlos Lopes assumiu a autoria do que parece ter sido o mais notável caso de *hackerismo* da década de 1970 no Brasil:

“Em 1977, sabotei o computador da [nome-da-universidade-suprimido], um 1130, onde substituí a função SQRT por uma de mesmo nome que imprimia uma entre dez frases escolhida de acordo com o algarismo das unidades do argumento. Entre as pérolas impressas, havia:

- *CELACANTO PROVOCA MAREMOTO - dentro daquele teu retângulo com a setinha para baixo*
- *COELACANTVS AGITAT MARE - LERFA MV AVXILIAT*
- *CELACANTO É FILHO DA TRUTA*

...e mais outras sete das quais não me recordo.

Quase deu merda para mim porque algum professor rodou um programa de cálculo de flexão em vigas (que deve usar muita raiz quadrada) e a impressora cuspiu uma tonelada de papel com frases do Celacanto antes que o operador pudesse reagir e abortar a operação.” (Mensagem de Carlos Lopes enviada para o blog de Carlos Alberto Teixeira, em 17/10/2005. Disponível na internet em: <http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm>, acessado em 22/05/2010)

As pichações de Teixeira, Fornari e Jardim transcenderam os muros e paredes, alcançando a música e a publicidade. A agência DPZ, que já atuava no mercado de carioca com uma sede na Rua do Russel, publicou um anúncio impresso com uma crítica severa, em alinhamento com a opinião pública conservadora que se manifestava em praticamente todos os grandes veículos de comunicação. Essa mesma postura é verificada décadas mais tarde, com a ocorrência da pixação do Cristo Redentor, entendida como uma agressão à “alma carioca”

²³ Informação colhida no blog de Luciana Araujo: <http://imagnetix.blogspot.com/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html>, acessado em 26/07/2011.

até mesmo por pichadores mais antigos, como o jornalista e escritor Ruy Castro, que afirma ter feito pichações em 1966 contra o FMI:

“Foi-se o tempo em que pichadores tinham algo a declarar, como ‘Abaixo a Ditadura’ ou ‘FMI: Fome e Miséria Internacional’. Eu próprio, em 1966, rabisquei esta última com um bastão num muro da Tijuca, em horas mortas, embora estivesse mais interessado na colega que me acompanhava e com quem deveria simular um namoro até que o olheiro, plantado numa esquina, desse o sinal de tudo bem... Tivéssemos spray na época, e as paredes do Rio receberiam tratados de Althusser, Débray e Marcuse. Vida que segue e, nos anos 70, a cidade seria palco de pichações crípticas, como ‘Lerfá Mú’, e ‘Celacanto Provoca Maremoto’, cujo sentido nunca ficou claro.

Desde então, o nível dos pichadores caiu para abaixo de zero. O que não os impede de ter seus defensores. Chamá-los de cretinos, por exemplo, como faço agora, é certeza de um enxame de cartas a favor do seu direito de sujar a propriedade pública ou particular.” (CASTRO, Ruy. Em horas mortas. São Paulo: Folha de São Paulo. Coluna publicada em 7/05/2010)

LERFÁ MÚ!

Todo mundo já viu estas duas palavras espalhadas pela cidade, nos muros, nas pontes, nos postes, nas bancas de jornais. Nós, da DPZ Propaganda, também não sabemos o que elas querem dizer. Ou se querem dizer alguma coisa. Mas temos uma teoria a respeito: Uma idéia fora do comum é sempre o caminho mais curto para despertar a curiosidade das pessoas. E se a mensagem for original o bastante, ela precisará de muito menos dinheiro e espaço para tornar-se conhecida e discutida.

É assim que a DPZ pensa quando cria para os seus clientes. Mas com uma grande diferença: enquanto o Lerfá Mú torna a cidade mais feia e mais suja, e o Celacanto provoca maremoto, nós fazemos questão que a nossa propaganda seja tão limpa e digna como os jornais, as revistas e os programas de televisão onde ela aparece.

DPZ Propaganda S.A.
Rua do Russel, 300 Tels.: 265-7827 • 265-8626 • 285-2433.

Figura 54: auto-promoção da DPZ carioca fazendo referência crítica às pichações "Lerfá Mú" e Celacanto Provoca Maremoto". (c. 1978)

Apesar de não serem os precursores da pixação no Rio de Janeiro, esses jovens universitários foram “responsáveis” pela difusão de uma forma de apropriação da cidade para intervenções que não protestavam contra nada ou ninguém. A proposta era absolutamente lúdica, passando a se constituir numa obra de ficção que se alimentava com a entrada e a participação de novos pichadores. O resultado foi uma obra coletiva anônima que estimulou o imaginário da população e a reação dos críticos. Hoje, essas pixações são lembradas com

admiração afetuosa por parte das pessoas que as viram na paisagem do Rio de Janeiro. As gerações que se inspiraram nelas continuam brotando, com outras propostas, com novas mensagens enigmáticas, com questionamentos que não são ainda compreendidos. Não são cretinices, como reduz Ruy Castro. São a manifestação daqueles que sabem que o Cristo no alto do Corcovado nunca olhou “para baixo”.

Figura 55: Carlos Alberto Teixeira, o inventor do Celacanto. (Imagem obtida no blog do autor: <http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm>, acessado em 22/05/2010)

Figura 56: Rogério Fornari (atrás, à esq.) e Guilherme Jardim (dir.), os inventores de Lurfá Mú. No centro, o fotógrafo Paulo Futura. (Foto obtida no blog de Luciana Araujo: <http://imagnetix.blogspot.com/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html>; acesso em 26/07/2011)

Figura 57: esquema gráfico da pixação de Carlos Alberto Teixeira.

2.6 O concreto, a poesia, a cidade

Em São Paulo, são também estudantes universitários que irão utilizar os muros e as paredes para a difusão de exercícios caligráficos e poesia, a partir de 1978. Tadeu Jungle, Walter Silveira, Fernando Meirelles, Hudinilson Jr., e outros anônimos, estão entre os pioneiros da utilização da cidade como suporte para as suas mensagens textuais.

“Chamávamos pixação; era uma forma de intervenção. Havia um rapaz que pixava ‘Gonha Mó Breu’, que eu nunca soube quem é. O Tadeu fazia ‘édifícil’, o Fernando Meirelles fazia ‘xô urubu’ e eu fazia ‘Hendrix, Mandrake, Mandrix’. Eu estudava caligrafia... Por que os muros? Os muros davam maior visibilidade do que qualquer forma de publicação. Era possível atingir um número maior de leitores.” (Walter Silveira, em entrevista por telefone, em 10/10/2011)

Essa geração de autores experimentou diversas linguagens e buscou o uso efetivo do espaço urbano para uma arte que aproximava a poesia, de inspiração concreta, das experiências contemporâneas que ocorriam em São Paulo; as experiências de Tadeu Jungle e Fernando Meirelles, por exemplo, combinavam texto e desenho, algo como sintetizar Haroldo de Campos e Regina Silveira numa mesma expressão, sincronicamente literária e plástica. A escrita de XÔ URUBU, feita em *spray*, era ladeada por uma linha sinuosa vertical que terminava no alto com o desenho de um urubu em pleno vôo, dando a entender o movimento de decolagem do pássaro. A forma como Tadeu Jungle escrevia ÉDIFÍCIL se iniciava com o desenho de um panorama de prédios, feitos em curvas gregas irregulares que se estendiam para a palavra em caligrafia cursiva elegante, sem quebra de linha, integrando-se num mesmo horizonte com o desenho dos prédios arrematados com um pontilhado representando as janelas. Walter Silveira experimentava a caligrafia cursiva, com poemas que exploravam os aspectos fonéticos e gráficos das palavras, criando palavras híbridas como “Mandrix”, mas também experimentando as potencialidades plásticas das letras para elaborar novos signos surgidos da colisão-fusão das letras, nas quais a palavra se convertia numa espécie de labirinto para a leitura.

Além de ter feito uso da pixação anônima como arte, esses jovens produziram e publicaram revistas que hoje são raros e valiosos documentos da arte brasileira naquele período. Como reconhecimento da relevância da contribuição de suas intervenções, fez-se a

exposição de obras e objetos que retratam os feitos deste período no Centro Cultural São Paulo, em 2008, com curadoria de Maria Olímpia de Mello Vassão e Maria Adelaide Pontes.

“Não devemos nos esquecer que naquele momento (1978-1979) o Brasil ainda se via às voltas com a ditadura militar. Buscando burlar e driblar os mecanismos de censura e repressão, bem como ampliar o raio de ação da arte contemporânea, esses artistas exploraram formas de expressão experimentais, como adesivo, livro de artista, arte postal, performance, estampa em roupas e videoarte.” (VASSÃO, Maria Olímpia. PONTES, Maria Adelaide. Catálogo da exposição *Setenta e oito, setenta e nove: precursores do graffiti em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008)

As pixações feitas por esses precursores praticamente não são lembradas pelos pixadores atuais, que também não sabem quem são ou foram os seus autores. Na verdade, a grande maioria jamais viu essas pixações, pelo simples fato de terem nascido depois; apenas os mais curiosos e engajados na pixação se dispõem a pesquisar, se informar e acabam descobrindo histórias sobre essas inscrições, que entram para o seu repertório como surpresas que antecedem em cerca de 15 anos o mitológico Carlos Adão.

Ao mesmo tempo em que a imprensa tradicional - possivelmente com raras exceções - seguia a tendência crítica da carioca em relação à pixação, em São Paulo havia algumas publicações alternativas que analisavam as intervenções sob um ponto de vista distinto. É na revista *Cine Olho*, publicada por jovens intelectuais paulistas vinculados à USP, que os grafites e a pixação são apresentados como forma de expressão digna de consideração artística, cultural, política. Na edição de número 5/6, referente aos meses de junho, julho e agosto de 1979, “*Alguns alunos da FAU*” redigem um artigo sucinto a respeito do grande mestre da intervenção urbana, Flávio de Carvalho. Páginas adiante, Fernando Mesquita publica a tradução de “*Kool Killer ou a insurreição pelos signos*”, retirado do livro ***L'échange symbolique et la mort*** (1976), de Jean Baudrillard. Neste texto o filósofo francês faz uma análise densa a respeito dos *graffiti* de Nova York, que são, na verdade, correspondentes às pixações das gerações posteriores à dos “concretistas” Jungle e Meirelles.

A editoria da revista *Cine Olho* estava a cargo de Fernando Meirelles, Arlindo Machado, Vinícius Dantas, Mário Dalcêndio Jr., Rubens Machado Jr., Roberto Moreira, Joel Yamagi, José Roberto Sadek, Francisco Magaldi, Francisco Mesquita e Carlos Alberto Nascimbeni. Entre seus colaboradores: Jean Claude Bernadet, Tadeu Junges, José Celso Martinez Correia, Ismail

Xavier, Sérgio D'Ávila, Cristina Mutarelli, Valdir Mengardo, Pola Ribeiro, Jairo Ferreira, Arthur Omar e outros estudiosos do cinema e da comunicação.

Outra publicação que tratou da pixação sem os preconceitos da grande mídia é a revista Singular e Plural, que em seu número 4, de Março de 1979, trouxe na capa “A Rebelião dos Muros”, com uma foto da pixação “Abaixo os caretas!”. Na página 53, como introdução à matéria da capa, o poeta Claudio Willer indicava o clima cultural e político:

“Nas grandes metrópoles brasileiras, os muros e paredes aparecem pichados com dizeres cifrados, inquietantes e provocativos; aumenta a quantidade de edições de textos marginais, de poesia, prosa, e outras propostas de linguagem; cantadores nordestinos invadem São Paulo e Rio, e os repentistas e desafios transformam-se em veículo de crítica social. As manifestações artísticas são convergentes: tanto o neo-cordel dos poetas de mimeógrafo quanto os rabiscos delirantes dos pichadores de muros e os representantes do cancioneiro popular estão exercendo funções análogas, de perturbação e questionamento de um determinado conceito de vida urbana, e de uma dada ordem estabelecida. O desligamento do som dos repentistas..., o processo contra o poeta de mimeógrafo de Brasília..., e o intenso desejo das autoridades de botarem a mão nos pichadores de paredes fazem parte da mesma família de confrontos.”

O jornalista Leão Pinto Serva, que à época conhecia de perto alguns dos poetas dos muros paulistanos, relaciona em seu artigo a pixação a “*um delicioso cheiro de liberdade*” que surgia com a “*perspectiva de um fim, ou estado agonizante do regime repressivo*” que governava o país. No texto seguinte, os editores da revista alternativa carioca Gandaia (28/12/1978) questionavam:

“A juventude é acusada de alienação e falta de opinião. Pode um cara de 15 ou 17 anos dar livremente sua opinião em nosso país?... O que é uma cidade limpa? Aquela em que seus habitantes só podem dizer o que pensam se forem donos de empresas jornalísticas, de redes de TV? Aquela em que os muros estão limpinhos mas somos invadidos por uma enxurrada de luminosos e outros vendendo desde cigarros até a própria ‘felicidade’? A imprensa brasileira, de um modo geral e de acordo com seus interesses diversos, tem lutado pela liberdade de manifestação e expressão. É hora de garanti-la também aos que não têm veículos de informação. UM SPRAY NA MÃO E

UMA IDÉIA NA CABEÇA – PELA LIBERDADE DE MANIFESTAÇÃO E EXPRESSÃO”²⁴

O que caracteriza a pixação paulista da década de 1970 é o uso de expressões às vezes poéticas (“Te adoro, teimosia!”, “Ora H”, “Desencana que a vida engana”, etc.), às vezes enigmáticas (“Suzana Escura”, “Frente da Juventude”, “Gonha Mó Breu”, etc.), às vezes referentes ao contexto musical da época (“Punk”, “Toque Rock”, “All you need is love”, etc.), às vezes declarações de amor e xingamentos contra pessoas públicas ou anônimas, protesto político, etc.; ou seja, há sempre uma mensagem implícita que fornece alguma pista para a sua decifração, ou pretende estimular o pensamento do leitor. Tem a forma de telegramas, bilhetes ou cartas cujo destinatário é qualquer leitor, qualquer transeunte.

A ocorrência dessas pixações, registradas nas publicações da época, pode ter influenciado os *office-boys* que se encontravam nos *flipperamas* do centro velho da cidade. São estes jovens, majoritariamente das periferias, que não sabiam quem as produzia, que assumirão a pixação na década de 1980, com toda a complexidade que essa modalidade de intervenção viria a ter a partir de então. São eles que, na análise de Ruy Castro, darão origem ao “nível abaixo de zero da pixação”. São eles que intuitivamente retomarão a experiência do *graffiti* novaiorquino do início dos anos 70, reproduzindo aqui o que Baudrillard analisou como a revolta que “*recusa simultaneamente a identidade burguesa e o anonimato*”, completando: “... é preciso entender esta *litania Sioux*, esta *litania subversiva do anonimato*, a *explosão simbólica destes nomes de guerra no coração da metrópole branca*”²⁵.

Essa geração dos 80 dará início a uma modalidade de pixação que não tem poesia, não propõe a derrubada de nenhum governo – apesar de ser crítica dos governos -, não tem formação acadêmica e não tem apego a qualquer noção de arte. Apesar disso, estampará nas paredes e muros da cidade a mais radical forma de expressão urbana, combinando caligrafia, contravenção, malandragem, marketing de guerrilha e uma infinidade de estratégias para se tornar visível e oferecer à cidade a visibilidade das suas maiores contradições.

²⁴ Trecho de “*Vamos pintar um... dois... três... muitos muros*”, dos editores da revista Gandaia.

²⁵ BAUDRILLARD, Jean. “Kool Killer ou a insurreição pelos signos”. In: *Cine Olho: revista de cinema*. Nº 5/6, 1979. Tradução de Fernando Mesquita, a partir do original em “*L’échange symbolique et la mort*”. Paris: Éditions Gallimard, págs. 118-128, 1976.

Figura 58: "Nexo", caligrafia de Walter Silveira.

Figura 59: parede com pixações de Tadeu Jungle, Walter Silveira. (c. 1978; foto sem identificação de autoria)

Figura 60: pixação de Hudinilson Jr. (c. 1978; foto sem identificação de autoria)

Figura 61: pixação de Fernando Meirelles (c.1978; foto sem identificação de autoria)

Figura 62: painel com fotografias de pixações do final da década de 1970, na exposição "Setenta e Oito, Setenta e Nove: Precusores do Graffiti em São Paulo" realizada no Centro Cultural São Paulo, com curadoria de Maria Olímpia Vassão e Maria Adelaide Pontes, em 2008. As três fotos da última coluna à esquerda são stencils de Alex Vallauri.

2.7 Marginalidade e liberdade de expressão

“A melhor coisa na vida, pra mim, é dinheiro. Melhor do que dinheiro não tem. Já que eu tou todo fodido, eu pixo.” (Adolescente carioca não identificado, em entrevista ao programa Documento Especial, TV Manchete, 1990 - 1991)

A pixação juvenil, nas cidades litorâneas do sudeste do Brasil, desde pelo menos a década de 1980, também tem relação com a prática de esportes. Nas muretas, muros e paredes das cidades litorâneas era possível encontrar o nome de surfistas, marcas de “ganguês” com provável intenção de demarcação de território, etc. O espalhamento da prática do skate, que é uma adaptação do surf para pavimentos de cimento ou asfalto, foi territorial e também social, possibilitando em muitos casos a convivência de adolescentes de camadas econômicas diferenciadas que praticam o esporte em locais de uso comum. Nesses pontos de encontro e prática para *skatistas*, nomes e desenhos feitos com latinhas de spray são fartamente encontrados. Observa-se, neste caso, um processo de interrelação entre esportes e outras manifestações das novas culturas criadas pelos jovens da “periferia” norte-americana, manifestada inclusive na forma de se vestir. As pranchinhas despertaram nos praticantes do skate a mesma necessidade que os surfistas tinham de customizar a arte de suas pranchas. O desenho, a pintura, a aparência das pranchas deveriam causar impacto visual, carregar um estilo que traduzisse a identidade do dono. Entre os jovens dessa geração, já se tornara disseminada a prática da customização dos seus objetos de uso cotidiano, como cadernos, bolsas, mochilas, roupas, etc. Atualmente, muitos adolescentes compram suas pranchas com a arte pronta nas lojas especializadas; ainda assim, é interessante notar que a necessidade de customizar, modificar seus objetos, é imperativa. Customiza-se não apenas a aparência dos objetos, customiza-se o próprio corpo com tatuagens e *piercings*. E customiza-se a paisagem e as edificações que a compõem.

O *Hip Hop*, surgido no Bronx, bairro de nova York que guarda semelhanças com os bairros periféricos dos países do “*Terceiro Mundo*”, apropriou-se do *graffiti* como um dos seus “elementos”²⁶, que na experiência urbana brasileira se dividem em pixação e grafite²⁷. Tanto lá

²⁶ Música, dança e grafite são os três elementos tradicionais do Hip Hop.

²⁷ Os graffiti surgidos no início dos anos 70, em Nova York e Filadélfia, são pixações feitas por adolescentes que, com o passar dos anos, foi-se estilizando caligraficamente e graficamente, ganhando novos nomes com throw-up e wildstyle. Em São Paulo se distingue, atualmente, a pixação do grafite.

como cá, a pixação é uma prática marginal, integrada à cultura *hip hop* como manifestação da juventude pobre dos guetos, mas tem origem e existência independente de movimentos políticos ou culturais. A pixação, historicamente, é uma manifestação adotada por diversas correntes políticas e culturais, como estratégia e tática de comunicação anônima. Há, como vimos, pixações destinadas a grupos específicos (*Libertem nossos presos; Lerfá Mú*), mas há uma nova intenção comunicacional realizada pelas novas gerações, embora destinada aos que são iniciados no “jogo” da pixação: romper com a condição de anonimato, ser identificável, fazer parte de uma nova “mitologia” que está em plena gestação, com seus “heróis” em plena ação. Suas estratégias são de guerrilha, de extrema mobilidade, agilidade e invisibilidade; seu território é a tridimensionalidade do espaço urbano: seu subsolo, sua superfície e as alturas dos arranha-céus; o seu tempo é o do esvaziamento das grandes questões coletivas, comunitárias, sociais e políticas; a sua causa é a retomada, à força, sem consentimentos ou pedidos de aprovação, dos instrumentos de (re)articulação social; o seu objetivo é a reabilitação dos sujeitos condicionados à exclusão, por meio da sua capacidade de anular as normas de uma sociedade fundamentada na dominação legal. Uma sociedade que privou-se da visualidade do horizonte e até mesmo da percepção do céu.

Figura 63: pixação "SATIVOS", na mureta da saída da estação Vila Mariana, do metrô de São Paulo. (04/11/2010)

Figura 64: pixação "SATIVOS", em parede da rua Luiz Góes, próxima à estação Santa Cruz, do metrô de São Paulo. (04/11/2010)

A pixação é uma espécie de reencontro do ser humano com a paisagem; mais que isso, é a reivindicação crítica da paisagem. É o gesto, o ato, a afronta, a violação da paisagem em resposta à violação do horizonte nas cidades industriais; é a denuncia dos artifícios que ocultam o horizonte, é protesto contra a apropriação “racional” da visualidade que já foi um bem coletivo, público, mas desapareceu na opacidade/intromissão dos muros e das paredes dos edifícios. Entretanto, a pixação não é revelação, como a pintura, nem apresentação, como

a fotografia; ela é, essencialmente, ação. É presença. O pixador é, de certa forma, o *Flâneur* que assina diretamente na paisagem.

Surfistas, *skatistas*, *hip-hoppers*, *punks*, roqueiros, sempre estiveram à margem das práticas culturais e esportivas “oficiais”, sempre foram considerados “maloqueiros”, à parte da sociedade. À sua imagem, no entendimento dos “moralistas”, sempre estiveram associadas as indicações de consumo de entorpecentes, de vagabundagem, de violência, de sexualidade precoce, de desprezo pelos “bons costumes”. A adolescência é um período complicado na vida dos jovens urbanos, especialmente para os que não têm muito mais do que um objeto de sociabilidade, como uma prancha, um skate, um gosto musical, um grupo de amigos. Os “rolês”, a latinha de spray, a liberdade e o risco de circular nas madrugadas do centro e dos bairros, são, para muitos, a possibilidade de obter a dose de adrenalina e de emoção-prazer que os “moralistas dos bons costumes” costumam obter no volante dos seus carros possantes, no negócio fechado, na viagem de férias, ou na frente da televisão. Os pixadores são um fenômeno característico metropolitano, presente especialmente nos territórios de grande densidade populacional, onde os signos saturam a paisagem, onde os espaços “êmicos” deveriam cumprir a sua função de impedir a permanência dos civis, mas são afrontados pelos adolescentes com suas pranchinhas e latinhas de tinta. São eles que dão função social às nossas praças.

São raras as pixações em cidades que não estão agregadas às metrópoles, tanto no sudeste, quanto no sul e no nordeste do Brasil. Praticamente não há pixações nas pequenas cidades da divisa entre Santa Catarina e Paraná, como Mafra, Canoinhas, Três Barras, Rio Negrinho, Porto União e outras do Planalto Norte de Santa Catarina. Em São Mateus do Sul, Rio Negro, União da Vitória, e outras que fazem parte do mesmo planalto, mas do lado do Paraná, ocorre o mesmo. No interior da Bahia verificamos que cidades localizadas no sertão, como Uauá, Euclides da Cunha e Monte Santo não têm pixações em seus muros, apenas uma ou outra propaganda, política ou comercial. Na Chapada Diamantina, Iraquara, Iraporanga, Piatã e outras localidades, são raras e aparentemente efêmeras, geralmente deixada por turistas: “Fulano esteve aqui.” O mesmo em cidades do Recôncavo, como Salinas da Margarida, Cachoeira de São Félix, Santo Amaro da Purificação e Nazaré das Farinhas.

Tanto na região metropolitana de Curitiba quanto na de Salvador a pixação é farta. A maioria dos pixadores, pelo que pudemos apurar, ou é migrante ou descende de migrantes; têm na história o fato recorrente da migração forçada do local onde estão fincadas as raízes familiares ou afetivas. A mobilidade é uma característica determinante na vida dessas famílias e desses jovens.

2.7.1 Salvador

No ano de 2006, o Prof. Dr. Artur Matuck e Christina Janstein realizaram um vídeo sobre a atividade de pixadores na cidade de Salvador, com o título *Garotos da Arte Noturna (G.A.N.)*, como se denominavam os jovens que residiam nas proximidades do Pelourinho. O principal argumento para justificar suas pixações era o fato de estarem sendo forçados pelo poder público local a abandonar a região tombada como patrimônio histórico, onde residiam suas famílias há décadas. A pixação, neste caso, era uma forma de protesto contra o que qualificam de racismo, o desenraizamento compulsório, a expulsão das famílias humildes de uma área que sofre até hoje processos de especulação imobiliária, justificada como programa governamental de saneamento ambiental, social.

A recorrente situação de mobilidade forçada fica explícita quando Sagate, um dos G.A.N. entrevistados por Matuck, decifra uma pixação da gangue CNN, na orla de Ondina: *“Ali, um risco dos Discarados. Uma gangue que significa CNN, Centro Nacional dos Negros. É uma gangue que está sendo formada por garotos novos que estão chegando aqui em Salvador, que são da ilha do Morro de São Paulo... Ali é um embolado, só na linguagem dos grafiteiros e dos pixadores que pode entender aquela língua ali.”* Morro de São Paulo, é uma ilha distante 70 km de Salvador, em trajeto feito por mar, onde ocorreu nos últimos anos grande especulação imobiliária como decorrência do interesse de turistas estrangeiros em adquirir propriedades na ilha. Verificamos que muitos dos seus moradores sobrevivem de trabalho informal relacionado ao turismo, o que logo se percebe no desembarque, no porto, com um grande contingente de carregadores negros e mulatos disputando a oportunidade de carregar bagagens pela ladeira íngreme que dá acesso à vila. A entrada de novos residentes, brasileiros ou estrangeiros, coincide com a desagregação familiar motivada pela busca de melhores condições de vida por parte dos jovens, e com o êxodo de famílias que vendem suas propriedades ou são forçadas a buscar novo assento.

O que nos chama a atenção na pixação de Salvador, é o fato de ser, em alguns casos, portadora de uma carga política que recai sobre questões de distinção racial. Centro Nacional dos Negros, CNN, é uma denominação que não deixa dúvida a respeito de uma posição afirmativa em relação à afrodescendência. Em entrevista a Matuck e Janstein, três dos jovens da gangue GAN afirmaram que a sua ação, enquanto pixadores, se deve a uma tomada de posição contra o racismo. Não são apenas rapazes negros que realizam pixações na capital baiana, é óbvio, mas a absoluta maioria é de jovens pobres, muitas vezes ressentidos da impossibilidade de fixar-se nas suas comunidades de origem ou de alcançar uma condição social e econômica melhor e estável. A falta de empregos, a falta de oportunidades profissionais, a baixa qualidade da educação e a permanência de danos estruturais e afetivos na família, são motivos de baixa estima entre os jovens, que, no mais das vezes, sobrevivem de subempregos ou de atividades marginais, como coleta de latas e materiais recicláveis descartados em lugares de grande circulação, guias informais de turistas, guarda de carros (flanelinha), venda ambulante, ou de furtos, assaltos, prostituição e tráfico.

A noção de “ação afirmativa” é muito difundida em Salvador e da mesma forma como inspira os grandes blocos afro como Olodum, Ilê-Aiyê, Filhos de Gandhi, Cortejo Afro, Araketu e Timbalada, também transpira nas pixações de Salvador. Apesar de encontrarmos pixações evangélicas, do tipo: “Jesus poder que liberta”, não é fácil encontrar pixações com indicações ou marcas relacionadas aos cultos afro-brasileiros. Atualmente, a pixação de frases é incomum, senão rara; exceto no carnaval, quando são abundantes nas faixas e cartazes de protestos e homenagens no desfile da Mudança do Garcia. Além dessas formas de manifestação, é necessário refletir sobre a influência das tradicionais frases de parachoques e paralamas de caminhão. Na falta de um parachoque – e de um caminhão -, escreve-se nas paredes e muros.

O que vigora, hoje, é a prática de assinar nas paredes o nome das gangues e o apelido dos indivíduos que fazem a pixação, como observamos na figura 64, onde o pixador Lupe já havia feito sua “tag” e estava assinando as iniciais da gangue à qual pertence: PP. As pixações seguem, basicamente, três padrões: um, mais simples, no qual se escreve com spray ou rolinho o nome da gangue e do autor, podendo também levar o nome de um amigo a quem é dedicada a pixação; outro, mais elaborado e colorido, com o corpo das letras contornado,

denominado de *free style*; e ainda um outro, resultado de exercícios caligráficos, como o estilo apresentado na figura 65, de autoria de Sagate.

Figura 65: Lupe, um dos Garotos da Arte Noturna e da PP, em frame de vídeo. (Matuck e Janstein, 2006)

Figura 66: Sagate, também conhecido como Bagaço, também um dos G.A.N. (Matuck e Janstein, 2006)

Figura 67: pixação de autoria dos "Discardados", também conhecidos como CNN, jovens oriundos da ilha de Morro de São Paulo. (Matuck e Janstein, 2006)

Figura 68: o "embolado", grafismo de difícil decifração. Parte da pixação mostrada na figura 66. (Matuck e Janstein, 2006)

Figura 69: exemplo de pixação do tipo "free style", de autoria desconhecida, colhida em Salvador. (Matuck e Janstein, 2006)

Figura 70: exemplo de "throw up" nos muros de Salvador. (Matuck e Janstein, 2006)

Em fevereiro de 2010 estivemos em Salvador para colher novas imagens e depoimentos a respeito da pixação e outras formas de produção, mas o roubo de nossa câmera no dia do desembarque inviabilizou a coleta de dados importantes para a nossa pesquisa. Ainda assim, vale a pena mencionar novamente uma forma interessante de

manifestação política por meio da escrita: a famosa Mudança do Garcia. Em 2007 pudemos gravar o desfile da Mudança da Garcia no circuito do Campo Grande, no sábado de Carnaval. Frases de homenagem, de humor e de protesto, às vezes insultosas contra autoridades da política baiana ou brasileira, desfilam hasteadas nas carroças enfeitadas ou nas placas carregadas pelo povo que participa do desfile. É a multidão de pais, avós, irmãos e parentes dos pixadores de Salvador, manifestando-se contra o poder das classes dominantes da cidade, pichando-as publicamente.

Figura 71: desfile do bloco Mudança do Garcia, no carnaval de Salvador. (Foto de Alex Oliveira/Setur; 2010)

Figura 72: placa de folião da Mudança do Garcia. (Foto sem identificação de autoria; 2010)

2.7.2 Curitiba

Em Curitiba, encontramos grande quantidade de pixações por toda a cidade. Como em São Paulo, as pixações ocorrem em muros, paredes, portas, janelas, em locais de grande circulação de pedestres e automóveis, tanto ao nível do solo, quanto nas fachadas dos edifícios, às vezes em paredes muito altas, que são escaladas perigosamente. Pudemos fazer entrevistas com três pessoas, registradas em vídeo.

“A gente pinta a parede do restaurante e, em um mês, no máximo, já está pixada novamente. Não sei se é vantagem ou não fazer uma nova pintura, porque sempre vem outra pixação em cima. Acho que [o pixador] é uma pessoa que não tem nada pra fazer, a não ser estragar o estabelecimento alheio; garanto que a casa dele não é pixada.” (Edson, entrevistado em 17 de novembro de 2010, em Curitiba, Paraná)

Figura 73: pixações na parede de um restaurante no centro de Curitiba. (Novembro de 2010)

Figura 74: pixação na rua José Loureiro, em Curitiba. (Novembro, 2010)

Uma das pixações, realizada na porta de um estabelecimento comercial inativo, trazia a marca “TOMY 06”, o que pode sugerir o ano em que foi feita, ou talvez uso semelhante ao dos *writers* de Nova York, que anotavam o número da casa ou da rua após o apelido; não me parece referir-se a data, posto que a tinta é tão viva quanto a de pixações recentes. Nesta área central da capital paranaense, são recorrentes as pixações que assinalam “NERD”, “MAD”, “ESP”, “OBS”, “SPON”, etc.

Entre as marcas mais interessantes que observei, há a pixação “OS FULERO”, da qual não encontrei repetição. No entanto, o estilo caligráfico se repete nas pixações “BREU”, “SPON”, “REIS” e “REAIS”, encontradas na mesma região. “AMDÉ 10” é uma caligrafia que utiliza o mesmo padrão de curvas nas linhas, sendo o “A” e o “D” escritos como velas enfunadas; o “M” é construído com dois módulos na forma do número “1”, com um dos números escrito na direção contrária, lembrando a estratégia de Niemeyer com os módulos que

sustentam as estruturas que projeta. A mesma caligrafia reaparece como “M.P.C.”, em uma das ruas do bairro das Mercês, a poucos quilômetros da ocorrência de “ANDÉ”.

Figura 75: pixação da gangue "Os Fulero", no centro de Curitiba. (nov. 2010)

Também interessantes são as marcas feitas em forma de balão, um padrão que se repete em Curitiba, a exemplo de marcas encontradas na avenida Domingos de Moraes, em São Paulo, onde encontramos o uso do balão na forma de cabeça. No caso das inscrições curitibanas, fotografamos, neste estilo, uma em que o balão é continente de “HE” ou “45”, e ainda outra onde está contido “BAB”. Na Rua Manoel Ribas, já a certa distância da região central, ao lado da igreja dos capuchinhos, em um balão está inscrito “GABU”. Analisando o estilo caligráfico, não há relação entre uma e outra, em termos de autoria. Outra marca distintiva da pixação na capital paranaense é a recorrência de pixações escritas com caneta “poska”, no sentido vertical, com as palavras rotacionadas a 90 graus.

As experiências caligráficas na pixação curitibana são bastante diversificadas, sendo perceptível a adoção das chamadas letras de “tag reto”²⁸, inspiradas nas caligrafias dos discos de rock e punk rock das décadas de 70 e 80, que surgiram e se desenvolveram entre os pixadores de São Paulo.

²⁸ As letras de “tag reto” são consideradas o estilo característico de São Paulo. O fotógrafo Choque, em depoimento no documentário “Pixo”, explica que essa tendência caligráfica reflete a verticalidade dos edifícios na paisagem de São Paulo.

Figura 76: pixação encontrada na parede da Secretaria de Obras, no centro de Curitiba, do pixador AMDÉ. (nov. 2010)

Figura 79: a pixação "MPC" na parede de pedras, à direita, tem o mesmo estilo gráfico da pixação mostrada na figura 73. A letra "M" é desenhada com dois módulos na forma do número 1. Supomos que as pixações tenham sido feitas pela mesma pessoa. O estilo mais esguio dos caracteres talvez se deva à decisão de aproveitar melhor o espaço da parede. (nov. 2010)

Figura 77: pixação em forma de balão, forma que se encontra também em São Paulo. Curitiba, nov. 2010.

Figura 80: pixação em forma de balão encontrada na rua Manoel Ribas, ao lado da Igreja dos Capuchinhos, em Curitiba. (nov. 2010)

Figura 78: a maior parte da pixação encontrada em paredes e muros no centro de Curitiba é feita com caneta Poska, que usa a mesma tinta das latas *spray* tradicionais.

Figura 81: em Curitiba, há *graffiti* feitos nas placas de acrílico das paradas de ônibus; no lugar do spray, utilizam-se objetos pontiagudos como estiletes. Na placa superior desta foto há uma incisão feita pelo pixador Bono. (Nov. 2010)

O mobiliário urbano também é utilizado pelos pixadores para deixarem suas marcas. Pontos de ônibus e os vistosos “tubos”, utilizados pela população para o embarque nos coletivos, guardam marcas da ação de pixadores e riscadores. Este tipo de depredação convive com outras formas de interferência na paisagem de Curitiba, como os adesivos utilizados na propaganda política e a publicidade popular, com anúncios de aluguel de imóveis e vagas em pensões, prostituição, mágicas encantatórias, superstições, etc. Os “stickers”, que é o termo utilizado pelos pixadores para designar seus adesivos, não são tão comuns na cidade como o são na região central de São Paulo e das cidades do ABC e Baixada Santista.

Figura 82: a pixação de escrita vertical é comum no centro de Curitiba e uma das formas distintivas em relação às de São Paulo, onde são raras. (Nov. 2010)

Figura 83: outra modalidade de pixação, utilizada por políticos no país inteiro e seguida pelos jovens: o adesivo, ou *sticker*. (Curitiba, nov. 2010)

Figura 84: não são apenas os pixadores que se utilizam da paisagem para comunicar suas mensagens. Este anúncio está fixado numa placa de trânsito na mesma esquina mostrada na Figura 80. (Curitiba, nov. 2010)

Figura 85: a pixação é um campo de experimentação permanente para a elaboração de formas caligráficas.

As marcas da pixação são mais visíveis quando se transformam em problema para os proprietários dos imóveis atingidos. Para os transeuntes, elas fazem parte da “invisibilidade” cotidiana, justamente por causa do excesso de pixações. O vigilante Elias estranhou o fato de eu estar interessado nas pixações ao lado da loja em que trabalha - que ele afirmou nunca ter notado. Disse apreciar a “pixação”, sem distingui-la do graffiti. O taxista Aguinaldo, síndico de um condomínio fechado, tomou a providência de fazer “cercas vivas” para não ter prejuízos com a atividade dos pixadores; não entende o que leva os pixadores a pendurarem-se em fachadas perigosas para deixarem suas marcas.

“Tem uns caras que respeitam, até admiro, aqueles que têm disciplina. Pela lei, esse tipo de coisa não pode fazer, tem uns cara que é artista; eles fazem o trabalho deles, é até bonito. Mas os cara trepam em prédio, de madrugada, escondido, pra fazer o trabalho deles. Não têm medo de altura, não sei onde arrumam tanta coragem... É falta de respeito, é contra a lei, né? Eu não sei se tem cadeia pra isso, punição. Depende do que ele escrever lá, né? Eu não entendo muito da arte, mas sei que é contra a lei.” (Elias, vigilante, em depoimento cedido em Curitiba, em 17 de novembro de 2010.)

Aguinaldo, mais crítico do que Elias, em relação à atuação dos pixadores em Curitiba, relatou o caso de um prédio utilizado pela empresa de processamento de dados do Paraná, que foi não apenas pixado, mas totalmente depredado, no período em que o seu proprietário não conseguiu alugá-lo ou vendê-lo. Neste caso, até os motores dos elevadores foram arrancados e jogados nos fossos, e os vidros totalmente quebrados. Pixado por dentro e por fora.

“Melhor cortar as mãos desses caras... Os caras sobem nos prédios mais altos... Esses tempos tinha um prédio novo, aqui em Curitiba, e os caras, antes de terminar o prédio, já tava pixado. Todinho, toda a lateral do prédio. É interessante que eles fazem e ninguém vê.” (Aguinaldo, taxista, em depoimento cedido em Curitiba, em 17 de novembro de 2010.)

Aguinaldo entende que há descaso das autoridades em relação à pixação e à depredação. Segundo nos informou, a polícia faz vistas grossas a estas formas de contravenção e crime, como faz vistas grossas a assaltos que ocorrem à luz do dia, sem que

os policiais tenham a atitude que lhes cabe, neste tipo de ocorrência. “É um problema político, e de educação”, avalia.

Em sua legislação, a capital paranaense estabelece punições adicionais às previstas em lei federal²⁹. No caso de ser apanhado por autoridade municipal, o pixador pode ser multado em R\$714,20 e ser impedido de participar de concursos públicos por dois anos. A prefeitura gasta anualmente um milhão de reais para a restauração de imóveis pixados, promove ações educativas em escolas e mobiliza suas secretarias e polícias em programas para coibir a ação dos pixadores. Ainda assim, quase a terça parte (11,3 mil) dos vidros das janelas dos ônibus estava riscada em 2010, um prejuízo contabilizado pela empresa de urbanismo em torno de 2,8 milhões de reais, se fossem trocados.

Talvez o mais ilustre pixador da história de Curitiba seja o poeta Paulo Leminski. No programa TV de Vanguarda, veiculado pela TV Bandeirantes na década de 1980, Leminski faz uma homenagem aos “grafiteiros”:

“Na noite de São Paulo há muitos bandidos à solta. Com armas, das mais diversas. Na noite há um bandido muito especial, que é o grafiteiro. O grafiteiro, ele não produz feridas, ele produz letras. O grafite é uma das imoralidades [ou modalidades] mais importantes da literatura dos anos 70 e 80, nos meios urbanos do Brasil. E esse aqui é um grafite de intervenção em homenagem a todos os grafiteiros”. [aparece no vídeo a pichação “QUEM TEM Q.I. VAI”] (Transcrição de gravação vhs da tela da televisão)

No Largo da Ordem, em meados da década de 1980, havia uma das suas pérolas literárias, em uma parede: *“não discuto / com o destino / o que pintar / eu assino”*.

Figura 86: frame de vídeo com o poeta curitibano Paulo Leminski, após pixar uma homenagem aos “grafiteiros” em programa de televisão. (Rede Bandeirantes; década de 1980)

²⁹ A “pichação” é prevista como crime, de acordo com o artigo 65 da Lei 9605 da Constituição Federal.

2.7.3 São Paulo

“A pixação é um movimento natural de São Paulo, a pixação daqui é reconhecida mundialmente; o grafite é originário da pixação. O grafite é o ato ilegal da pintura e não o resultado. Por isso que o grafite não vai estar nunca numa galeria de arte; o que pode ir para a galeria é o trabalho de um artista que se desenvolveu na rua, que se criou, se difundiu e recebeu convites pra trabalhar como um artista. Pixação é um negócio mais de atitude, eu admiro a pixação mais como arte caligráfica. Acho que a maioria dos pixadores tem noção de que o grafite e a pixação estão lado a lado. O que está acontecendo agora pode ser algo mal explicado de algum grupo, mas que não se soma a toda pixação, todos os pixadores envolvidos no movimento. Acho que sempre existe o respeito na rua, a gente respeita um ao outro e vamos adiante, vamos com a nossa mensagem.” (CHIVITZ, em depoimento a Rappin Hood, no programa Manos e Minas da TV Cultura, 27/11/2008)

Este depoimento do graffiteiro Chivitz explica a relação entre o grafite e a pixação contemporâneos na metrópole paulista; as duas formas de intervenção vêm despertando o interesse de uma parcela ainda pequena, embora crescente, de estudiosos e artistas não só do Brasil, mas também de outros países. Já não se tratam das formas anteriores praticadas na década de 1970 e início dos 80 em São Paulo. Vêm de outras tendências, surgidas em meados da década de 1980: a pixação com algumas características semelhantes às dos *graffiti* novaiorquinos do início dos 70, embora seja aparentemente espontâneo e independente de qualquer outra ocorrência anterior; e o grafite é uma impressionante usina de experimentações de ilustrações que parecem ter saído dos livros e dos quadrinhos para dar cor e leveza ao cinza deprimente da maioria das paisagens metropolitanas.

Quanto à pixação, há quem se interesse mais por suas qualidades estéticas, suas aproximações com a arte caligráfica; por outro lado, há quem se interesse por ser expressão da realidade social da qual ela é resultado, ou resíduo. Há quem aprecie o fenômeno pela capacidade de transgressão e audácia do pixador; e há quem a aprecie pela sua complexa totalidade. Tentamos, aqui, abordar a pixação paulistana atual como fenômeno decorrente das experiências históricas, culturais e sociais do nosso tempo. Não estamos nos limitando ao ponto de vista da “cultura” que é objeto da política educacional, que frequenta a comunicação de massa, que é divinizada pelos especialistas nas artes e ofícios; que se impõe dominante e dominadora. A noção de “cultura” que orienta essa pesquisa inclui a que surge marginal, dos “destituídos”, a cultura que nasce ou se desenvolve com as “massas trabalhadoras”, a cultura

que brota no solo fértil do “popular”, o jorro enigmático regurgitado pelo “*buraco negro*”³⁰ em cujo interior as classes dominantes despejam seu enorme fluxo cotidiano de informações.

É comum o entendimento de que as pixações no centro da cidade de São Paulo são feitas por jovens das periferias. Contudo, as periferias não devem ser entendidas apenas como territórios geográficos, elas podem assumir características socioeconômicas. Sob esta forma de entendimento, o conceito de periferia abrigaria também parte dos habitantes pobres das regiões centrais, normalmente consideradas mais prósperas, o que amplia o contingente “periférico”.

O adensamento populacional das periferias geográficas tem motivações variadas, como as migrações em busca de trabalho e uma espécie de “desplanejamento” habitacional instrumental que empurra os pobres para as fronteiras da “civilização”, onde terão que instituir a civilidade. Entendemos que dois fatores são fundamentais para a compreensão do universo cultural que abriga as novas gerações que habita as periferias: a primeira é o permanente estado de aculturação/transculturação ao qual estão submetidos os “periféricos”; a segunda é a situação de exclusão aparentemente programada de um sistema social ao mesmo tempo abrangente e excludente, do qual participam idealmente apenas como sub-atores.

Embora seja mais ou menos claro que a tendência geral da sociedade contemporânea se direcione para a *crise das identidades coletivas e para a valorização das subjetividades individuais*, como aponta Antonio Negri, é especialmente na periferia geográfica, formada com a confluência de “estranhos”, que surgem e ressurgem não apenas as estratégias individuais e comunitárias de sobrevivência em conformidade ao espalhamento e assentamento da condição de “cidadania passiva”; surgem também formas renovadas de tensão, resistência e revolta, decorrentes dos processos que evidenciam as rupturas desejáveis e em acordo com a ideologia dominante em relação às classes empobrecidas. Essas resistências e revoltas podem ocorrer em ações solitárias, mas também em ações coletivas. Os recorrentes protestos de favelados em São Paulo, com queimas de pneus e móveis para interditar vias de tráfego intenso, são a conversão da revolta e da resistência em significante. O protesto, como ação, já é uma forma de execução semiológica, é a explicitação de um sentimento íntimo e de um

³⁰ O termo deve ser entendido aqui no mesmo sentido que o filósofo Jean Baudrillard o usa em *Simulacros e Simulação*, ou seja, a metáfora da relação entre as massas populares e o fluxo de informações veiculadas pelos meios de comunicação.

posicionamento político. Surgida neste ambiente de resistências, alimentada pela revolta que se opõe à destituição metódica dos direitos civis, a pixação é uma indústria radical, de signos, que comunicam muito mais do que a existência das rupturas sociais, políticas e culturais de um projeto de anti-civilização.

Pixação é também guerrilha. As táticas incluem três qualidades fundamentais para tomar a paisagem de assalto: rapidez, mobilidade e invisibilidade. O pixador age tanto em grupo quanto solitariamente. Diante do objeto da pixação, o gesto rápido define a forma dos traços que demarcarão o espaço: um codinome, uma sigla, um desenho, uma frase, uma homenagem, um símbolo, um ícone. É necessário aproveitar aquele átimo em que não há vigilância, em que não há testemunha, em que não há polícia, para se alçar à máxima visibilidade possível. Feito o “pixo”, consumada a apropriação da visualidade urbana, busca-se uma nova paisagem, um novo muro, uma nova parede, porta, janela, fachada, objeto. Preferencialmente, em local de grande circulação de pessoas, onde “quinze mil pessoas por dia” possam ver a “mensagem”, como diria Paulo Leminski. O “tiro” do pixador não é dado a esmo, não é dado sem estudo. Quando aperta o pino da lata ou quando molha o rolo na tinta, está ciente de que o resultado da sua ação será estética, característica; o traçado das suas letras será preciso, como os tiros de um franco-atirador na carne do “sistema”.

“Além de bonito, o ato de pichar é um efeito colateral do sistema. É a devolução, com ódio, de tudo de ruim que foi imposto ao jovem da periferia. Muitos garotos tratados como marginais nas delegacias, mesmo quando são vítimas, ridicularizados em escolas públicas ruins e obrigados a viajar num sistema de transporte de péssima qualidade devolvem essa raiva na forma de assaltos, seqüestros e crimes. O pichador faz isso de uma maneira pacífica. É o jeito que ele encontrou de mostrar ao mundo que existe. Os jovens da periferia das grandes cidades precisam aprender a canalizar esse ódio para atividades não violentas, como o rap, o grafite e até mesmo as pichações – que também podem ser consideradas um esporte de ação, tamanha a descarga de adrenalina que libera em seus praticantes. Ser pichador requer ótimo preparo físico para escalar muros e prédios, andar por parapeitos com latas de spray e correndo o risco de ser pego pela polícia ou por algum morador furioso.” (WAINER, João. Pichação é arte. In: Revista Super Interessante. São Paulo: Editora Abril, Maio de 2005. <http://super.abril.com.br/cultura/pichacao-arte-445685.shtml>, acessado em 21/05/2010)

2.8 “Corra, camarada! O mundo velho está atrás de você!”³¹

A marca “Os Mais Imundos”, uma das mais difundidas em São Paulo, atualmente, congrega centenas de pixadores que residem e atuam em todas as regiões da metrópole e também em outras cidades do interior e do litoral. Como ela, existem outras: RGS, Os Inquebráveis, Kripta, Os Homens Pizza, Os Bicho Vivo, Sedas Carburadas, Os Malcriados, VLCS, etc. Apesar de ser mais comum a atividade em duplas ou em pequenos grupos, há pixadores que atuam solitariamente. Há milhares que fazem parte de alguma gangue, mas há muitos que não fazem parte de nenhuma gangue, apenas fazem a sua marca.

Notamos que as formas em que aparecem as indicações da gangue “Os Mais Imundos” têm alguma variação estilística. Há um certo zelo em relação às marcas; os pixadores que participam das gangues respeitam a caligrafia específica do grupo, mas há alguma liberdade de variação estilística. No caso d’Os Mais Imundos, as pixações às vezes trazem o nome da gangue escrito por extenso, mas é comum vê-lo na forma esquemática, como aparece na figura 87: “OS + IM”. Recentemente, a forma mais comumente encontrada na Zona Leste de São Paulo é o sinal de mais (+) com as letras O, S, I e M encaixadas nos quadrantes do sinal de soma, como aparece na Figura 86. O ideograma mostrado na mesma imagem, que se repete em destaque na Figura 90, foi feita pelo pixador Snoopy (M.C.), representando “Os Malcriados”, gangue aliada d’Os Mais Imundos.

Figura 87: pixação em quadra de esportes na COHAB Cidade Tiradentes. À esquerda o ideograma dos “Malcriados”; ao lado a marca da grife “Os Mais Imundos”, sinalizando a UCT “União da Cidade Tiradentes (Novembro, 2010)

Figura 88: no prédio azul, à esquerda, uma das soluções de diagramação da pixação de “Os Mais Imundos”, reduzida a “OS + IM”. (Cidade Tiradentes, Novembro, 2010)

³¹ Pixação registrada na época da revolta estudantil de maio de 1968, em Paris: “Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi!”

Em Cidade Tiradentes, berço da gangue “Os Mais Imundos”, pudemos registrar a atividade de pixadores locais, como Impacto, Cedilhas, Chalala, Radar, Falcão, Credo, Smith, Museu e muitos outros. No bairro há também registros de pixadores que residem em outros bairros e cidades, que são convidados pelos que moram no bairro a participar de ações locais. Em uma dessas ações, que pudemos gravar em vídeo, o pixador Lost, nascido e criado na Zona Norte, deixou a sua marca e a da gangue Os Inquebráveis.

Figura 89: calçada da avenida São João, próxima ao prédio da Secretaria Municipal de Cultura e à esquina com a avenida Ipiranga, repleta de pixações e graffitti. (Centro de São Paulo, Nov. 2010)

Figura 90: detalhe da parede na avenida São João, mostrada na foto anterior, com "tag" da gangue "Os Mais Imundos". Nota-se que o estilo das letras é mais curvilíneo do que as que são encontradas na Cidade Tiradentes, mas a estrutura de diagramação é a mesma, o que indica terem sido feitas por pixadores diferentes do mesmo grupo. (Novembro, 2010)

Figura 91: ideograma que apresenta “Os Malcriados”. (Cidade Tiradentes, Novembro, 2010)

Figura 92: pixação de "Impacto", em Cidade Tiradentes, onde está sempre acompanhada de "Cedilhas". (Novembro, 2010)

Figura 93: pixação da união "UCT", em Cidade Tiradentes. (Novembro, 2010)

Figura 94: pixação de 1994 em Cidade Tiradentes, feita a 10 metros do solo por Radar, que age individualmente. (Novembro, 2010)

Figura 95: pixações de diversos autores, na fachada de estabelecimento comercial em Cidade Tiradentes. Dá-se o nome de "agenda" a uma parede cheia de pixações. (Novembro, 2010)

A maioria dos pixadores tem como objetivo fundamental a difusão massiva de sua "tag" ou apelido. Importa a quantidade de pixações deixadas na maior quantidade possível de muros, paredes, janelas, portas, viadutos, pontes, túneis e fachadas. São como cartões de visita, seguem esta lógica de difusão. Há especial preferência pelos locais de maior circulação de pessoas, a pé ou de automóvel, incluindo os trajetos de metrô e trem, sendo mais valorizados os locais que oferecem maior visibilidade e dificuldade de alcance. Mais comuns ao nível do solo, formando longas trilhas labirínticas pela cidade, podem ser feitas com tinta spray, caneta Poska, giz de cera, canetão, rolinhos de pintura e pincéis. Aparecem muito em tapumes de obras, fachadas com problemas de conservação, fachadas de lojas, portas de estabelecimentos comerciais, no interior de ônibus, elevadores, etc. São, geralmente, pixações pequenas, com tamanho variando de poucos centímetros a meio metro na maior dimensão, raramente ultrapassando essa medida. Aparecem muito em fachadas vigiadas, e podem fazer

parte das assinaturas deixadas nos ataques aos edifícios. A pixação de difusão não busca apenas o refinamento estético ou caligráfico, mas principalmente a ampla visibilidade da sua feição. A partir da década de 1980 os pixadores serão orientados majoritariamente a esse tipo de ação, sendo dessa forma a pixação inicial de lendas como Juneca, Bilão, Chuim, Tchentcho, Di e Radar, entre outros tantos.

Além da inscrição massiva do “nome” nos muros e paredes, o que determina o valor do pixador é a realização das pixações em locais considerados difíceis ou impossíveis. Quanto maior a dificuldade, maior é a notoriedade alcançada pelo pixador. O tamanho das letras também conta na forma de valorizar a ação do pixador. Em 2011, uma ação d’Os Mais Imundos fez a sua marca cobrindo integralmente a fachada de um dos maiores edifícios da avenida São João, em uma ação que durou uma madrugada inteira. Esse tipo de intervenção está no topo da escala de valores da pixação, especialmente porque ocorreu sem haver qualquer problema para o grupo que participou da ação.

Figura 96: edifício na Avenida São João, com a marca d’Os Mais Imundos. (Fotos: autoria desconhecida; 2011)

Entre os pixadores da geração atual, Djan Ivson, da “família Kripta”, é um dos mais conhecidos. Começou a pixar em 1996, aos 12 anos; atualmente exerce o papel de porta-voz, representando os pixadores que se reúnem no centro de São Paulo, dando entrevistas para veículos de comunicação, atendendo as solicitações de pesquisadores e participando de palestras e debates sobre o tema em todo o país. Esteve presente nas principais ações de protesto no circuito das artes de São Paulo, incluindo a invasão à 28ª Bienal, a intervenção na Galeria Choque Cultural e a reação contra a Universidade Belas Artes de São Paulo, no episódio da apresentação do trabalho de conclusão de curso do aluno Rafael Guedes Augustaitiz.

“O que me levou a pixar, no início, foi esse corre existencial. Além de ser uma coisa que você se aventura, se diverte, você consegue um status, é como acrescentar uma coisa a mais na sua existência. É uma autopromoção, você passa a ser visto como herói, ou como bandido, um Robin Hood da quebrada. O cara vira uma lenda. Esse reconhecimento existencial da pixação é que é muito interessante. Quantas histórias já ouvi a meu respeito que são mentira, e é aí que é gostoso, os caras estão inventando lenda com o meu nome. Com vários pixadores que são lenda é assim. Conheci vários caras que eu nunca imaginei e eu dizia ‘ouvi isso de você’, e os caras: ‘É mesmo? Isso nunca aconteceu’.” Então, é cada história!” (Djan Ivson, em entrevista, no dia 25/07/2011)

A trajetória de Djan é semelhante à da maioria dos pixadores e grafiteiros brasileiros. Nasceu na região central de São Paulo, onde morou nos primeiros anos, de uma família de migrantes com histórico de deslocamentos na região metropolitana até fixar-se em Osasco. Atualmente define-se como documentarista. É responsável por um acervo audiovisual volumoso, de registros das atividades de pixadores em diversas capitais e áreas metropolitanas. Além de ter consciência do potencial político dessa forma de manifestação, é bem informado a respeito do papel transgressor e questionador das vanguardas artísticas do século XX, defendendo com segurança a idéia de que a pixação da sua geração é a única modalidade de produção artística verdadeiramente revolucionária na atualidade. Em relação ao possível vínculo da pixação atual com os movimentos anteriores que surgiram em São Paulo, é categórico ao alegar total autonomia e independência, desde a origem:

“Essa pichação, a escrita protestante, começou na revolução estudantil, mas a pichação de São Paulo é um movimento distinto desses protestos só de cunho político ou de frases poéticas. Ela é diferenciada disso, pois tem uma estética única e a forma

de apropriação na cidade é diferente. Tem um conceito tanto estético como de apropriação. Existem várias modalidades na pichação.” (Transcrito de depoimento a Guss de Lucca, no site IG: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/pichacao-volta-a-bienal-pela-porta-da-frente/n1237666372888.html>, acessado em 25/01/2011)

Djan conta que os primeiros “points”, os lugares de encontro do pixadores, surgiram na Zona Sul, em Socorro e em Santo Amaro, surgindo posteriormente no Centro, na Rua Marconi, antes de estabelecer-se na Ladeira da Memória, onde permaneceu cerca de dez anos. Atualmente são diversos os points de encontro, em todas as regiões da cidade.

Figura 97: Djan Ivson, na fachada da Fundação Cartier. (Foto: João Wainer. Paris, Setembro, 2009)

Figura 98: "atropelo" de Kripta e Autopsia em painel realizado no Elevado Costa e Silva pelos Gêmeos e outros graffiteiros, sob encomenda da Prefeitura de São Paulo. (Foto: Art Atack; 18/03/2010)

O pixador Radar é um dos mais antigos da Cidade Tiradentes. Fez parte da que parece ter sido a primeira gangue de pixadores da comunidade habitada por mais de 350 mil moradores, mas há mais de dez anos faz seu pixo individualmente. A imagem 93 é uma pichação de sua autoria, feita na fachada da Escola Estadual Fernando Pessoa, em 1994, que foi preservada nas obras de manutenção e revitalização do prédio. É sabido que o pintor que estava trabalhando na obra, ao notar que tratava-se de uma pichação com mais de dez anos de existência, feita num espaço de difícil e perigoso acesso, procurou a direção da escola e pediu – alguns dizem que impôs - autorização para preservá-la, justificando sua solicitação com o entendimento do código de valores praticado entre os adeptos da pichação, sendo então atendido. A pichação de Radar se enquadra no grupo das pichações mais valorizadas, e foi justamente essa característica que possibilitou a permanência da sua marca até os dias atuais. Nascido em 1978, passou a morar em Cidade Tiradentes aos sete anos de idade, pertencendo

ao grupo dos primeiros moradores. É sobrevivente e testemunha das transformações que ocorreram no conjunto habitacional, inclusive as fases de extrema violência, durante o processo de ocupação e assentamento das dezenas de milhares de famílias que por ali passaram ou se estabeleceram. Perdeu a conta de quantos jovens de seu conhecimento perderam a vida violentamente ou, como ele, ficaram privados da liberdade, no decorrer dos anos.

“Eu morava em São Miguel, Jardim Imperador, Cemitério da Saudade, Vila Verde. De lá eu vim pra cá. Com sete anos eu cheguei aqui na COHAB, fazia até eco... Muitos prédios eram vazios, as crianças se perdiam, porque os prédios não tinham muros, era vazio... Graças a Deus eu sou sobrevivente... Na época, onde é o centro cultural, era uma boca de droga. Para a gente andar de skate, a gente derrubava um cano de sinalização e colocava nuns toquinhos, pra deslizar. E as rampas a gente pegava nas obras. Tinha muita obra em andamento e a gente arrancava as madeirites e reunia a galera pra fazer as rampas. Hoje tá muito melhor, cem por cento, nem se compara... Na época que eu comecei era ainda muito vazia a COHAB, então era coisa de molecada. Aí surgiram os “Tecnoboys”, era uma gangue, todo mundo da rua. Tinha reunião, cada um tinha que comprar um saco de cal, cada um ia pra um lugar, tinha o cabeça que organizava tudo, dava as idéias. Chegou uma hora que eu queria me destacar, porque numa gangue tem uns que fazem muito e outros que não fazem nada e tá levando o mesmo nome daquele que ralou, correu, foi pintado. O meu amigo tinha inventado esse nome e não pôs pra frente. Eu falei: deixa eu pixar Radar. Meu apelido era Testa, só quem são os antigos conhecem (por esse apelido). Aí, eu comecei a pixar Radar. Chegou uma época que Radar estava tão escrito que não era mais Testa. Era Radar... Eu tinha 12 anos. Foi pixando Radar que o Testa deixou de existir.”

No início, Radar não pixava seu apelido, mas o nome da gangue, “Tecnoboys”. Trabalhando como office-boy, no centro de São Paulo, aproximou-se e passou a conviver a agir com os pixadores da década de 1990. Tinha 13 anos. E, como office-boy, aprendeu a esquivar-se da vigilância de porteiros e zeladores dos edifícios da região central para deixar suas pixações em fachadas de difícil acesso, inclusive à noite.

“Quando eu comecei a trabalhar no Centro é que começou a expandir mesmo. Comecei saindo da Tiradentes e pixando no (Jardim) Iguatemi, na (avenida) Ragueb (Chohfi). Depois na (avenida) Aricanduva. Quando fui ver, tava lá em Carapicuíba, lá em Barueri, Capão Redondo, em todos os lugares. Rodei São Paulo... O point (dos pixadores) era no Anhangabaú, ali no largo da Memória... Eu tinha os meus ídolos, o Di, o Chuim, o Tchentcho, o Tom, muito amigo meu, depois que eu fiquei bem conhecido eu peguei amizade com eles, os caras se aproximam. Você vai ganhando

consideração, os caras mandam você ir na quebrada deles, eles vinham aqui. Eu ia encontrar eles lá no point... Nas primeiras vezes eu colava com receio... Quando você está famoso, quando você já pixou um monte de prédios, é diferente... Aí vem o moleque mais novo com uma folha pra você assinar. E eu comecei a frequentar na hora do almoço. Teve um tempo que eu não saía mais de lá. Era bem conhecido. E a polícia tava lá direto, pegavam as agendas, rasgavam.”

As agendas, às quais Radar se refere, são agendas e cadernos nos quais os pixadores e apreciadores da pixação têm o hábito de recolher a “assinatura” ou tag do maior número possível de pixadores. São arquivos importantes que documentam as pixações mais conhecidas e os pixadores mais famosos. Atualmente, essas agendas e até mesmo a “assinatura” de alguns pixadores têm valor monetário ou de troca. Na década de 1990, segundo Radar, os pixadores colecionavam notícias de jornais, revistas e fotografias. Numa pasta que perdeu, tinha negativos de várias pixações de sua autoria, inclusive de fotos da pixação no prédio da FIESP. *“Hoje os caras vão pixar e levam câmera de vídeo, de foto digital, celular. Naquela época não tinha isso, era câmera fotográfica e filme.”* – diz Radar. Aos 32 anos, pixa esporadicamente e é caseiro numa cidade do litoral de São Paulo. É casado e tem três filhos.

Figura 99: pixação de difusão feita com caneta Poska, encontrada na Avenida Liberdade. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 100: pixação de difusão, feita com spray de tinta automotiva, encontrada na Rua Condessa de São Joaquim, Bairro da Liberdade. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 101: pixação de difusão encontrada nas imediações do Theatro Municipal de São Paulo, no Centro. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 102: pixação de difusão encontrada na Avenida Domingos de Morais, Vila Mariana. (São Paulo, Outubro, 2010)

Outra forma de valorizar a pixação é pelo refinamento caligráfico que o seu autor desenvolve. Este é o tipo de pixação mais comum nas grandes cidades brasileiras. Embora sejam notáveis as diferenças entre as que possuem menor ou maior apuro estético na sua realização e composição, seu valor não é medido apenas pela qualidade caligráfica do autor, mas também, e principalmente, pela “atitude”, ou seja: a exposição da pixação em local estratégico para otimizar a sua visibilidade, critério essencial para todas as modalidades.

A arte da caligrafia se transformou numa grande lacuna na cultura ocidental moderna. Apreciada e respeitada como arte de extremo refinamento nos países asiáticos e árabes, é objeto de atenção de um grupo muito reduzido de apreciadores das artes nos países de cultura derivada principalmente da europa ou norte-americana.

“A caligrafia de estilo regular (chen-su, praticada na China há cerca de 2 mil anos) possui uma beleza abstrata comparável às realizações mais elevadas da humanidade em termos de arte e design. De fato, ela é considerada a mais nobre forma de arte na China, mais importante até do que a pintura.” (Meggs, p. 53)

Como sabemos, a arte ocidental priorizou a pintura, a escultura, o desenho e a gravura, no decorrer de toda a Modernidade. Com o advento da imprensa, substituiu-se a caligrafia elaborada dos copistas pela tipografia, que é também uma arte injustiçada, normalmente entendida apenas como “design”, por sua funcionalidade, pondo-se de lado o trabalho do seu criador, que é essencialmente caligráfico. A caligrafia, praticamente morta no Ocidente, ressurge com força na ação marginal dos pixadores. Nas marcas que deixam nas paisagens das cidades, além da explícita relação com a arte esquecida, há uma prática de escrita ideogramática, como aponta o professor Massimo Canevacci:

“A grafia da pixação, para mim, é uma coisa extremamente interessante, importante, porque parece com um ideograma, que tem-se que descobrir o significado e o significado não é somente literal, não é alfabético. É o significado imagético, de imagem.” (Massimo Canevacci, antropólogo e professor da Universidade La Sapienza, em depoimento para Rodrigo Bertolotto, publicado no UOL em 19/01/2009: <http://tvuol.uol.com.br/#view/id=pichao-busca-reconhecimento-e--discutida-por-academico-04023068CCA95326/mediald=155340/date=2009-01-19&&list/type=all/edFilter=all/sort=mostRecent/time=week/>)

Alguns pixadores estão a desenvolver experiências caligráficas surpreendentes. O designer Rafael Maciel, o Sliks, por exemplo, usa a pixação e o grafite para espalhar sua

marca na cidade. Em sua assinatura, Sliks usa uma técnica que permite dar ao traço um aspecto concentrado em uma das arestas enquanto a outra se dissolve. Segundo o graffiteiro Hope, esta é uma técnica usada também no graffite e resulta de uma modificação, uma intervenção, feita com estilete no “pino”, ou seja, no bico da lata de tinta. Encontramos três pixações de Sliks em bairros diferentes de São Paulo: uma marca no bairro da Liberdade, na Rua Condessa de São Joaquim (Fig. 103), uma na Avenida Paulista e outra marca na Vila Clementino, na Avenida Domingos de Moraes (Fig. 105). As composições gráficas são distintas no arranjo, mas com o mesmo núcleo caligráfico. No princípio, quando encontramos a marca no bairro da Liberdade, em outubro, pensamos na possibilidade de a marca ter sido feita utilizando a técnica de stêncil. Consultamos alguns pixadores, inclusive alguns que conhecem pessoalmente Sliks, e eles confirmaram que as marcas são feitas diretamente nas paredes, são resultado do gesto, do ato, da precisão. Quando encontramos a marca da Vila Clementino, numa porta, verificamos que a tinta estava mais viva, sendo mais recente do que a da Liberdade. Numa avaliação mais detida, pudemos constatar que é mesmo resultado de uma pixação direta, sem uso de artifícios.

Na marca encontrada na Liberdade, o núcleo caligráfico ganha a adição de um eixo vertical com um arco traçado na sua metade e outro arco acima da extremidade superior. Esta composição tem característica ideogramática, acentuada pela solução de diagramação, resultando numa pixação de notável aspecto estético. A marca encontrada na Vila Clementino traz apenas o núcleo caligráfico, com pequenas modificações, como a introdução de dois pontos que abrem e fecham os limites da composição no sentido horizontal, em substituição às aspas que verificamos na Liberdade. Sem o eixo e os arcos, esta nova marca (Fig. 105) perde o aspecto ideogramático e nos parece ganhar força plástica com a diminuição de elementos.

Dos artistas que ganham reconhecimento com as obras expostas nas ruas, Rafael Sliks é um dos artistas brasileiros mais conceituados, realizando experiências interessantes em diferentes suportes e linguagens. Suas obras incluem também colagens, pinturas e estampa em tecido. Trabalhos seus são comercializados em galerias no Brasil e no exterior, onde percebemos uma predominância de motivos orgânicos. Nos grafites, é notável a variedade de resultados caligráficos usando as técnicas denominadas *bombing* e *wildstyle*, surgidas como desenvolvimento da pixação nos trens de Nova York no início dos anos 70.

Figura 103: pixação com qualidades caligráficas encontrada no bairro da Liberdade, feita manualmente com spray, por Sliks. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 104: na parede lateral de um estabelecimento comercial na Avenida dos Gráficos, em Cidade Tiradentes, a caligrafia de Falcão. (São Paulo, Setembro, 2010)

Figura 105: outra pixação de Sliks, com forma diferente, encontrada em porta na Avenida Domingos de Morais, nas proximidades da Estação Santa Cruz, do Metrô. (São Paulo, novembro, 2010)

Figura 106: *bombing* de Rafael Sliks. (Foto: Rafael Maciel; s/ data)

Figura 107: variação caligráfica de Sliks, em porta de banca de jornais. (Foto: Rafael Maciel; s/ data)

Figura 108: pixação encontrada na Avenida Domingos de Moraes, na Vila Mariana, feita com a mesma técnica de alteração do "pino" utilizada por Sliks. Não pudemos apurar a autoria desta marca. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 109: letra "S", de "SAGAS", encontrada em Cidade Tiradentes, feita com apenas sete linhas. (São Paulo, Novembro, 2010)

Figura 110: pixação indecifrável para os não iniciados, encontrada nas proximidades do Teatro Municipal de São Paulo. (São Paulo, Setembro, 2010)

Figura 111: exemplos de caligrafias encontradas na Cidade Tiradentes, feitas por Credo e Sagas. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 112: cinco formas caligráficas diferentes encontradas na fachada de uma empresa situada na Vila Madalena. (São Paulo, Novembro, 2010)

Figura 113: caligrafia quase indecifrável na Avenida Domingos de Moraes, Vila Mariana. (São Paulo, Outubro, 2010)

São incontáveis as experiências caligráficas que encontramos entre os pixadores que frequentam os “*points*” onde se reúnem semanalmente. Cada pixador é uma usina de experiências gráficas e essa criatividade tem sido apreciada e aproveitada por profissionais da publicidade e do design. A utilização de softwares especialmente desenvolvidos para a elaboração e produção de fontes tipográficas tem propiciado aos profissionais de agências realizar não apenas o aproveitamento do estilo das fontes, mas fazer a sua conversão para formatos digitais. O professor Claudio Rocha, especialista em tipografia, por exemplo, criou uma fonte denominada Viela Regular por meio deste processo. Frederico Antunes, conhecido como Chiba Chiba, criou uma fonte denominada Cabulosa, que pode ser comprada no site youworkforthem.com. São muitos os casos de fontes tipográficas para computador que têm origem na pixação, não só em São Paulo, mas em diversos países. Mas é preciso ressaltar que a pixação paulista tem servido de inspiração para pessoas que vêm de diversos países observar as experiências que ocorrem na maior metrópole da América Latina.

Figura 114: fonte tipográfica baseada em pixação, criada por Chiba Chiba.

Figura 115: fonte tipográfica derivada de processo de pixação, criada por Cláudio Rocha.

A terceira forma que destacamos é a pixação de formas por meio do desenho, menos abundante do que as formas anteriores. Nestas pixações, pudemos verificar o uso de instrumentos e técnicas diferenciados. No tocante aos instrumentos, encontramos pixações feitas com spray, caneta Poska, pincel atômico, giz de cera, grafite, carvão e caneta para marcação em CD e DVD. Além da técnica manual, há cada vez mais a proliferação de pixações feitas utilizando a técnica de stêncil, especialmente em muros e na parte baixa das fachadas de casas, lojas e edifícios.

Figura 116: pixação de ABUD, na Rua Barão de Itapetininga, no Centro. (São Paulo, Novembro, 2010)

Figura 117: pixação de Zefix, na Avenida Domingos de Morais. (São Paulo, Novembro, 2010)

Figura 118: desenho nas proximidades da esquina Ipiranga-São João. (São Paulo, Novembro, 2010)

Figura 119: balão e pipa desenhados em parede numa das travessas da Rua Condessa de São Joaquim. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 120: pequena pixação feita a giz de cera com características de desenho rupestre numa travessa da Rua Cel. Oliveira Lima. (Santo André, SP, Outubro, 2010)

As formas são diversas. Encontramos pixações com a forma de cabeça em perfil em diversos locais, como Centro e Vila Mariana, um pouco mais elaboradas do que as pixações em forma de balão, como indicamos em pixações encontradas em Curitiba (Figs. 76 e 79). Na região limítrofe entre os bairros da Bela Vista e Liberdade, encontramos uma pixação com os desenhos de um balão e uma pipa. Na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, na esquina da Avenida Paulista, encontramos uma cartola de mágico feita com pincel atômico, tendo no lado esquerdo três ideogramas *kanji* que podem representar o adjetivo “grande” ou o substantivo “árvore”.

O que notamos facilmente é que os desenhos são feitos com intenções e finalidades diversas. Alguns têm características infantis, outros têm a finalidade de mostrar a destreza do desenhista, usando o muro ou a parede como um suporte alternativo ao papel, com intenções meramente plásticas (Fig. 118 e 119). Outros desenhos são representações icônicas que identificam o autor da pixação, muitas vezes explicitando na estrutura do desenho o nome do pixador (Fig. 116 e 117). Há, entretanto, casos mais raros e interessantes, como já havíamos visto na Fig. 91, de pixadores e gangues que, de forma semelhante ao cantor norte-americano Prince, abriam mão da representação escrita e se identificam exclusivamente por meio de ícones, como aparecem nas Figs. 121, 122 e 123.

Figura 121: pixação na fachada de uma casa de banhos, na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio. Exemplo em que o desenho ganha aspecto de ícone. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 122: detalhe da pixação com o mesmo ícone da gangue das fotos acima e à direita. Os prédios pixados estão a dezenas de quilômetros de distância, em cidades diferentes, e sempre em vias importantes, de grande fluxo de pedestres. (Santo André, SP, Outubro, 2010)

Figura 123: fachada de prédio comercial na Rua Cel. Oliveira Lima, a de maior movimento de pedestres em Santo André, SP. (Outubro, 2010)

As pixações feitas com a técnica de stêncil também estão se proliferando pelas cidades. Uma parte dessas pixações surge da confecção de modelos desenhados em papel, papelão ou suportes plásticos que são recortados na forma criada diretamente pela mão do desenhista ou da sobreposição de uma figura já existente. É certo, no entanto, que uma parte dessas pixações têm a importante colaboração do computador, softwares de tratamento de imagens, especialmente os que permitem a vetorização de imagens digitalizadas e máquina impressora. O stêncil era muito utilizado pela geração do final dos anos 70, com Alex Vallauri, Hudinilson Jr., Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Ayao Okamoto e outros artistas.

Figura 124: stêncil cujo núcleo principal da forma é um elemento tipográfico de computador, adornado com outros elementos tipográficos de outras famílias tipográficas. Fotografado em muro. (Santo André, SP, Novembro, 2010)

Figura 126: stêncil poético encontrado no viaduto do Paço Municipal de Santo André, SP. (Novembro, 2010)

Figura 125: stêncil com mensagem de manifesto a favor da legalização da maconha. Encontrado na esquina das avenidas Brig. Luiz Antônio e Paulista. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 127: stêncil com forma alegórica. Encontrado na Avenida Domingos de Moraes, Vila Mariana. (São Paulo, Outubro, 2010)

Figura 128: stêncil com desenho de leão, encontrado próximo ao da Fig. 127, na mesma data.

A utilização desses recursos de manipulação digital e impressão possibilitou o surgimento de uma modalidade de pixação que também tem origem na publicidade e nas campanhas políticas, denominada “sticker”, ou adesivos impressos. A prática do *sticker* se difunde rapidamente, principalmente entre os jovens de classe média, posto que necessita dos recursos já mencionados, prática na utilização de softwares e algum dinheiro para a compra de etiquetas adesivas e tinta de impressão, normalmente colorida. Outra possibilidade de produção das etiquetas é encomendá-las a pequenos birôs de impressão gráfica especializados na confecção de *flyers* promocionais de festas e serviços e cartões de visitas. Essas etiquetas podem ser vistas fartamente na região da Rua Augusta, tanto do lado do bairro Cerqueira César quanto do lado dos Jardins. Também as encontramos no Centro, em outros bairros prósperos da capital como o Tatuapé, Moóca, Vila Mariana, Pinheiros, e nas áreas de grande circulação das cidades que compõem a metrópole. O uso de etiquetas, apesar desta apropriação por parte dos pixadores de classe média, é um recurso publicitário que possibilita massiva difusão dos “serviços” de homens e mulheres que ganham a vida na prostituição, como podemos verificar nos aparelhos de telefone público espalhados pela cidade. Outras formas de colagem, utilizando a técnica dos antigos *lambe-lambes*, também são utilizadas.

Figura 129: etiqueta adesiva representando um skatista com a coroa da Estátua da Liberdade. Encontrada na Rua Cel. Oliveira Lima. (Santo André, Dezembro, 2010)

Figura 130: “stickers” disputam espaço com os adesivos de campanha política. (Santo André, Dezembro, 2010)

Figura 131: cartaz lambe-lambe, bisavô dos adesivos atuais. (Santo André, Dezembro, 2010)

Figura 132: anúncio de emprego fixado em local de grande circulação de pedestres. (Santo André, Dezembro, 2010)

Figura 133: stickers em poste no centro da cidade de Santo André.

Figura 134: Orelhão com etiquetas de anúncios para serviços sexuais. (São Paulo, Dezembro, 2010)

Figura 135: lambe-lambe em homenagem aos políticos de São Paulo, encontrada nas proximidades da estação Carandiru, do metrô. (Setembro, 2011)

2.11 Praça de guerra

“A pixação de São Paulo era uma comunicação fechada, da pixação para a pixação. Então, na verdade, ela não se comunica com a sociedade, ela é uma agressão. Ela é feita para agredir a sociedade... A cidade de São Paulo se tornou um agente verticalizador das letras. A escrita da pixação de São Paulo vai seguir as linhas guias da cidade. É como se a cidade de São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante e os pixadores vão preenchendo esse espaço... O pixador, quando ele vai criar a logomarca dele, ele busca uma originalidade nesse letreiro, pra estar chamando a atenção nas ruas. Então não é só rabisco. Existe um processo criativo, um processo artístico muito bem elaborado pra ele estar criando a marca dele. Porque o pixador, em São Paulo, vai estar concorrendo com o graffiti, publicidade, um monte de poluição visual. Ele vai estar criando a marca dele original pra poder estar se destacando no muro, pra poder chamar a atenção.” (Choque, em depoimento para o documentário “Pixo”, de João Wainer, 2010)

Das práticas juvenis atuais que reclamam o reconhecimento e sua inserção nos territórios das artes, a pixação é a mais ativa e a que desfruta maior destaque nos meios de comunicação, nos quais é normalmente vítima de julgamentos, críticas severas e análises superficiais repetidas como bordões: vandalismo, crime, contravenção, vagabundagem, transgressão. Mas o desejo de reconhecimento não é unânime, há pixadores que afirmam que o reconhecimento da pixação como forma de manifestação artística se opõe à sua essência fundamental, que é o discurso direto para o cidadão e para a sociedade. A pixação, segundo alguns, não é feita para as galerias e museus, é feita para o ser humano que transita nas ruas. Além disso, por sua própria natureza, não necessita do reconhecimento das instituições para validá-la como Arte. Para outros, a pixação tem o direito de desfrutar do reconhecimento que institucionaliza as obras expostas nas paredes de galerias e museus. Independentemente das opiniões a respeito do valor artístico, considera-se que a sua função é dinamizar um diálogo intenso que não se dá apenas dentro dos limites do verbal, do racional, do intelectual. Este diálogo é, também, sensorial e afetivo, mesmo que o sentimento predominante seja de ódio, às vezes mortal.

A leitura e a compreensão do fenômeno exige disposição para explorá-lo na sua complexidade. A pixação é uma atividade que transcende as intenções dos seus agentes, que são diversas. A proposta de um pixador que a pratica como exercício caligráfico não é a mesma daquele que a pratica como esporte. A consciência de um menino que começa a

praticá-la aos doze anos de idade terá um longo caminho até alcançar a maturidade de um pixador de quarenta anos ou mais. Da mesma forma, o rapaz que faz suas pixações pela experiência da contravenção pode ou não estar em sintonia com aqueles que sentem a necessidade íntima de anotar a sua existência na paisagem da cidade. Há pixadores influenciados por motivações externas, que desejam participar de um grupo, e há pixadores que agem em atendimento a uma demanda interior, pessoal. Ainda assim, a todos, o objetivo é atingir a satisfação dessa demanda pessoal por meio da apreciação realizada pelo “Outro”. O pixador faz da sua ação visualidade, oferece-a em territórios de visibilidade dos quais ela, idealmente, lhe retornaria como notícia. Trata-se de uma espécie de jogo, uma forma de potencializar o “egoísmo”, tornado linguagem sutil, a um só tempo cógito e discurso: *“Meu pixo é visto, logo existo!”*; ou ainda: *“O sinal da minha existência é percebido, sou acolhido!”*. O seu discurso não busca o monólogo, mas o diálogo: *“Dis-cursus é, originalmente, a ação de correr aqui e acolá, são idas e vindas, ‘andanças’, ‘intrigas’.”*, ensina Roland Barthes.

Talvez em face da sua condição de “inaturalidade”, à qual está também condenado o “discurso amoroso” e outras manifestações afetivas de um modo geral, como apontava em 1977 o semiologista francês, seja imprescindível à pixação a “agressividade” tantas vezes denunciada por seus críticos. Parece útil refletir a respeito de mais uma observação de Barthes, trazendo-a para os nossos dias:

“... o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. É um discurso talvez falado por milhares de pessoas (quem o sabe?), mas ao qual ninguém sustenta; está completamente abandonado pelas linguagens circundantes: ou ignorado, ou depreciado, ou escarnecido por elas, separado não somente do poder mas também de seus mecanismos (ciência, conhecimentos, artes). Quando um discurso é de tal modo arrastado por sua própria força na deriva do inatural, deportado de toda gregariedade, não lhe resta mais que ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação.”
(BARTHES, 1993, p. 12)

Pixar é operar de forma contundente este lugar-afirmação nos dias atuais. Sua inaturalidade decorre do desejo de assepsia estética, racial e econômica difundida em nossa civilização pelo gosto “refinado” das classes hegemônicas. O acolhimento ao discurso afirmativo do pixador, no entanto, ocorre de forma seletiva, entre seus pares e simpatizantes, os iniciados nesta experiência radical de mediatização do *self*, estes seres humanos que conseguiram detectar que a assepsia visual da paisagem urbana não apenas pretende ser o

ilusionismo que tira a nossa atenção da cambiante assepsia moral da nossa sociedade, mas também ocultar os cadáveres arquitetônicos abatidos e exauridos na paisagem que atestam a decadência econômica e estrutural da metrópole. A paisagem é seu suporte, sua mídia, sua praça de guerra, a página que se oferece à mácula do pensamento, da linguagem, do ato.

“A pixação é o grito impresso nos muros. Ação afetivo-reflexiva em uma sociedade violenta que não aceita a violência que advém de um estado de violência. Ela é a marca antiespetacular, o furo no padrão da falsidade estética que estrutura a cidade. É a irrupção do insuportável à leitura e que exige leitura para a qual a tão assustada quanto autoritária sociedade civil é analfabeta. E politicamente analfabeta.” (TIBURI, Marcia. Pensamento Pixação. Revista Cult, Ed. 135: publicado em 30 de março de 2010: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/pensamento-pixacao/>)

Há, na atividade dos pixadores, a manifestação da linguagem como exercício radicalmente lúdico. A pixação tem características de jogo, esporte, brincadeira. Nas décadas de 1980 e 1990 era comum os pixadores encontrarem-se nas lojas de diversões eletrônicas, conhecidos na época como “fliperamas”. Estas lojas eram frequentadas por office-boys que trabalhavam ou transitavam no centro de São Paulo. Havia diversas lojas desse tipo na Avenida São João, Avenida Ipiranga, rua Sete de Abril, Largo do Paissandu, Avenida Rio Branco e nas travessas dessas ruas, onde se concentram ainda hoje grande número de escritórios, lojas e pequenas empresas de diversos segmentos. Segundo o pixador Radar, a maioria dos pixadores que se encontravam nessas lojas trabalhava nessas empresas. Porém, era nas proximidades da estação de metrô Anhangabaú, no Largo da Memória, especificamente, que todos se reuniam para trocar informações e organizar suas saídas. A emoção do jogo nas máquinas, quando a noite caía, era trocada pela adrenalina de um jogo que envolve grandes riscos: burlar a vigilância dos prédios e os sistemas de segurança para deixar suas marcas nas fachadas e paredes consideradas inacessíveis.

A qualquer pixador que se perguntar a respeito do que os motiva a por em jogo a sua integridade física ou a sua condição jurídica, a resposta é sempre a de que a pixação se transformou em vício. A compulsão de pixar, nos seus depoimentos, não é explicada com teorias ou por motivações complicadas; é simples: é um vício, “rola uma adrenalina”. Possivelmente, a adrenalina que atua no corpo e na mente de um alpinista corresponde à que atua nos jovens que escalam os prédios altíssimos de São Paulo para deixarem sua pixação como um troféu pelo desafio vencido. Mas um alpinista não tem a polícia no seu encalço, não

age na ilegalidade. Não há nenhuma estatística a respeito, no entanto não são poucos os jovens que perderam a vida despencando dos prédios, não apenas em São Paulo, mas também em outras capitais. Há, também fora das estatísticas, casos de invalidez permanente por queda e também por espancamento.

Os relatos a respeito das abordagens policiais e prisões de pixadores contam, muitas vezes, de uso excessivo de força nas represálias. Alguns têm a “sorte”, ao serem pegos, de ter o corpo e a roupa pintados com a tinta que estava destinada às paredes e muros, punição mais ou menos semelhante à de fazer o abordado engolir o entorpecente de que faz uso. Outros, embora não sejam levados para a delegacia, sofrem espancamentos e ameaças de morte. Há, também os que são alvejados e feridos, ou são mortos, sendo confundidos com ladrões ou justamente por serem pixadores.

“Eu acho que não é esse o castigo. Teria que ter uma repreensão e não chegar no garoto e matar o garoto, né?” (Moacir Englaro, que teve o filho Alex assassinado no Rio de Janeiro, por um policial que o surpreendeu pixando, em depoimento ao programa Documento Especial, da TV Manchete, 1990 ou 1991)

Não são apenas os policiais que espancam os pixadores. Seguranças de empresas e edifícios e até mesmo cidadãos comuns se transformam em vingadores e linchadores. A pixação provoca histerias, desencadeia manifestações apaixonadas de selvageria em uma sociedade que supervaloriza a propriedade e aprecia menos a humanidade. O que é interessante, neste caso, é perceber que os excessos de violência contra o pixador sempre ocorrem em bairros habitados predominantemente pela classe média. Mas a estratégia da violência contra o pixador não parece dar os resultados esperados por quem aplica um crime para combater outro crime:

“Vamo ver o que vai dar. Só se os cara me der tiro, me matar. Mas eu não vou morrer agora, eu sei. Eu sou eterno.” (Cazuza, pixador do Rio de Janeiro, em depoimento ao programa Documento Especial, da TV Manchete, 1990 ou 1991)

A periferia é toda pixada, muito mais até do que os bairros “nobres”, mas os desentendimentos que desencadeiam violências nos bairros “obscuros” e “perigosos” têm outras causas. É importante notar que, apesar de nenhuma parede ou muro da cidade estar imune à ação do pixador, a preferência da pixação sempre recai nos prédios considerados em deterioração ou simbolizam alguma forma de poder. Mas esta deterioração não é apenas

estrutural ou estética do prédio; muitas vezes a deterioração está naquele que o habita, e não se trata de deterioração econômica, mas de deterioração moral e ética. Se um pixador deixa a sua marca no prédio de uma empresa ou de uma instituição, está sinalizando desprezo, está desafiando o poder do “dragão”. Perguntado pelo motivo que o havia levado a pixar o prédio de uma grande instituição localizada na Avenida Paulista, a resposta de um pixador foi: “*Tenho antecedentes criminais. Esses caras não me deixam trabalhar.*”

Haverá, possivelmente, alguma relação entre o processo de formação das cidades e o aparecimento de novas formas de expressão por meio das artes. E as periferias são “novas cidades” se formando no espaço urbano. O período Edo³², que se refere na história do Japão ao shogunato iniciado por Tokugawa Ieyasu e à construção da cidade de Edo, a Tóquio atual, é marcado pela transitoriedade diária da paisagem e dos costumes. As transformações ambientais e comportamentais implicaram em ampla variedade de sentimentos por parte da população japonesa. Nesse ambiente de mudanças, conforme a história, teriam surgido desde cedo, dos bairros periféricos de Kyoto e Edo, novas experiências artísticas³³, que deram origem ao kabuki³⁴ e às gravuras ukiyo-e³⁵, por exemplo. Essas formas de arte traduziam sentimentos e aspirações de uma parte da população que buscava um sentido para a vida diferente do que era habitual àquela época.

É mais ou menos nesse mesmo período, em que também a Europa está em franca transformação, que as artes em geral ganham impulso e novas experiências ganham emergência. Surge a ópera, também no século XVII, como expressão que agrega diversos saberes, da música às artes plásticas, da dança ao vestuário, do teatro à literatura. Artes e ciências vão se transformando a par e passo com os novos seres humanos que inauguram a

³² O período Edo, na história do Japão, demarca da emergência ao fim do shogunato Tokugawa, que abrange de 1603 a 1868.

³³ Segundo o romancista Eiji Yoshikawa, no distrito proibido de Edo, ou seja, na zona do meretrício, artistas do porte de Honami Koetsu e Tawaraya Sotatsu encontravam-se e, utilizando formas de autoria compartilhada, com gueixas e frequentadores, produziam poemas caligráficos e obras de arte que deram origem à Escola de Rimpa, uma das mais importantes escolas de arte decorativa do Japão.

³⁴ O **kabuki** é um gênero das Artes do Corpo que mescla a representação teatral com o gestual da dança. Sua origem é atribuída à maiko *Okuni*, que em 1603 reuniu uma multidão às margens de um rio, em *Kyoto*, para assistir a sua performance. No lugar dos temas históricos ou clássicos, o *kabuki* tinha os fatos recentes como assunto a ser desenvolvido. Está vinculado à noção de *ukiyo*, que significa “mundo flutuante”, no sentido de que tudo na vida é transitório e importa o “aqui e agora”.

³⁵ **Ukiyo-e** significa “imagem do mundo flutuante”, designando desenhos e gravuras que tinham como referência a representação de cenas, objetos e aspectos que se relacionam com a noção de transitoriedade da vida e das coisas que se manifestam no decorrer da nossa existência.

Modernidade. As cidades vão se construindo e se consolidando com a atividade mercante e, depois, industrial. Surge a classe proletária, que se divide em operários assalariados e marginalizados, dois novos tipos humanos que perdurarão até os dias atuais, compartilhando e confundindo os territórios periféricos que não são apenas geográficos, mas também sociais.

O impacto dessas transformações afeta a todas as identidades, a todos os *selves* e a todas as alteridades. Todo ser humano aspira por mudanças que lhe tragam benefícios, prosperidade, respeito, direitos, dignidade, atenção. Todo indivíduo projeta uma “imagem” de si para o “outro” e esta projeção depende de fatores que não estão totalmente sob o controle do indivíduo. O social atua o tempo todo sobre ele. O processo de desenvolvimento da vida em sociedade é marcado, aqui e em todos os lugares, pela prosperidade e por melhorias nas condições de existência, mas também por injustiças e ampliação das diferenças humanas. Entrevistado por um repórter de televisão, João Nerval, um viciado em drogas preso pelo furto de 14 reais, em um momento de lucidez afirmou: *“Eu não vou trabalhar, que eu tou com trinta anos e não trabalho mais não. Vou roubar de novo. Se eu não roubar, ninguém de vocês tem trabalho. Tão tudo desempregado, se eu não roubar, o outro não roubar... Pro repórter, pro polícia, pro escrivão, pro delegado, pro juiz, pro promotor, é tudo através de mim que sou ladrão... Eu tou contribuindo para o bem de todos.”* Esta declaração de Merval implica em muitas coisas - mesmo que o seu raciocínio seja contestável e a sua postura considerada condenável -, inclusive o fato de que o crime tem uma função estrutural na sociedade. Seguindo a lógica de Merval, os profissionais que formam o sistema “Hospital” têm emprego porque existe o doente; nos asilos porque existem os incapazes; etc. Nosso modelo de sociedade “aprendeu” a como proceder com as pessoas que geram demandas para as suas instituições. Mas ainda não sabe o que fazer com aqueles que vivem à margem das suas instituições. Não tem antídoto ou lenitivo para a parcela da população excluída do mercado de trabalho; nem para o indivíduo que se encontra no momento de indefinição da sua identidade; nem para o cidadão imerso nas mais angustiantes carências íntimas e sociais; carências muitas vezes potencializadas pelas instituições que projetam uma imagem quase divina, mas com aparente autoridade supra-divina, alimentando o imaginário e o ideário de que o normal é ter e poder o máximo impossível. A maioria dos seres humanos que compõem a nossa sociedade tem sua alma alimentada todos os dias com a ilusão de carência: carência da roupa

de grife, carência do automóvel mais potente, carência de uma conta bancária inesgotável, carência de dentes e aparência perfeitos, carência de amante com porte de capa de revista, etc. Esse sentimento dinamiza o sistema econômico ao gerar os desejos para a satisfação das carências; alcançando o status de demanda, a carência é o combustível de toda a atividade de um sistema econômico.

O jovem criado na periferia, sem educação de qualidade, sem perspectiva de desenvolvimento profissional e, portanto, financeiro e material; o jovem que vê a sociedade se estruturar às custas da desagregação familiar e da perda de referenciais identitários da família e do indivíduo; o jovem que se sente desvalorizado e que está excluído das oportunidades no meio de uma sociedade próspera; este jovem tem sua história individual transformada em incontáveis e inalcançáveis demandas. Embora sua história se desenrole nas mais severas privações - segundo os padrões estabelecidos para uma classe média -, o mundo se abre em diversos caminhos para a sua escolha. O crime é uma opção fácil. O sub-emprego ou o sub-salário é a opção para não ser privado da liberdade e da sua integridade jurídica. A pobreza é um azougue na cabeça de um ser humano com aspirações a fazer parte do mundo, mas não encontra os meios para se perceber cidadão. Na pobreza que se torna seu continente e também de uma parcela dos que com ele convivem, podem tirar-lhe até a vida, a dignidade, a auto-estima. Mas não lhe podem tirar os sonhos e o pensamento. Não podem tirar a sua história que se inicia muito antes dele nascer. Podem obrigá-lo a ocultar a cultura ancestral que vem dos sertões, das regiões distantes onde teve origem e desenvolvimento a identidade de sua família, mas ela está ali, dentro de si, mesmo que a cidade exija equações ou adequações a um contexto novo de convivência e cultura. A centelha, o gen, o grão, de onde vem seu poder de invenção não está condicionado ou acorrentado às instituições ou às condições materiais e econômicas; são a sua maior e muitas vezes única propriedade. Imerso no sistema denominado "sociedade", e tendo assimilado os seus códigos, este jovem passa a interagir. A interação que interessa ao pixador é com o sistema, com o todo. A pixação é um ato político, para a micro e para a macropolítica. É linguagem. Por ser linguagem, quem poderá interditar-lhe o caminho da Arte?

“A pixação é uma gramática que requer a compreensão da brancura dos muros. O gesto de escrever só pode ser compreendido tendo em vista que todo signo, letra, palavra, investe-se contra ou a favor de um branco pressuposto no papel. O grau zero

da literatura é esta luta com o branco. A escrita é combate contra o branco, negação do alvor fanático, como o pensamento é sempre oposição e negação do que se dispõe como evidente, convencional, pressuposto. Por outro lado, a escrita é abertura e dissecação do branco, lapidação do branco pelo esforço da pedra, mas nunca sua confirmação, nunca é a ação da borracha, do apagamento, da camada de tinta que alisará o passado, o que desagrade ver. Sua lógica é a do inconformismo infinito. Imagine-se uma sociedade em que o papel não fosse feito para a escrita, em que as superfícies brancas de celulose não sustentassem ideias, comunicação, expressão, afetos, anseios, angústias. Imagine-se uma sociedade em branco e começar-se-á a entender porque a pixação nas grandes cidades é bem mais do que um ato vândalo que, para além de ser uma forma de violência, define a cidade como um grande livro escrito em linguagem cifrada. O pichador é o mais ousado escritor de todos os tempos. Diante do pichador todo escritor é ingênuo. Diante da pixação a literatura é lixo.” (TIBURI, Marcia. Pensamento Pixação. Revista Cult, Ed. 135: publicado em 30 de março de 2010: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/pensamento-pixacao/>)

3 Graffiti

3.1 *Writers, taggers e hitters*

O termo *Graffiti*, segundo o produtor multimídia Sacha Jenkins, não era usado pelos jovens novaiorquinos do final da década de 1960 - e início dos anos 70 - para denominar a prática de escrever ou desenhar em muros e paredes. A adoção do termo é atribuída à imprensa norte-americana que naquela época passou a usar o termo italiano *graffito* no plural, em reportagens que visavam chamar a atenção da população e das autoridades para um problema que se espalhava pela cidade nas mãos de adolescentes, em sua maioria descendentes de africanos e latinos, moradores dos bairros mais pobres de Nova York, Filadélfia e Los Angeles. Os termos utilizados por esses jovens eram “*writing*”, “*tagging*” ou “*hitting*”.

“Eram os corajosos do centro da cidade da década de 1960 que jogavam stickball e football nas ruas de New York City. “Writing” ou “graffiti” (uma distinção que muitos pioneiros dizem ter sido difundida pelos meios de comunicação e pelo “homem”) foi apenas um outro nome para um outro jogo que um monte de gente jogou na época.” (JENKINS, Sasha. “In a war zone wide-awake”. In: NAAR, Jon. *The birth of graffiti*. London: Prestel Verlag, 2007. Pag. 11)

Jon Naar, que provavelmente foi o primeiro fotógrafo a se ocupar sistematicamente com o registro de “*writings*” em Nova York, relata que quando começou a trabalhar no projeto de um livro sobre o tema, a convite do designer Melvyn Kurlansky, em 1973, logo no primeiro dia foi apresentado a uma gangue de “*writers*” formada por crianças de nove a treze anos de idade. Não eram a primeira geração, posto que cinco anos antes corria a fama de JULIO 204 e TAKI 183 que, por sua vez, também não foram os primeiros. O próprio Naar fez uma foto em 1957, na mesma cidade, na qual aparecem *tags* da gangue “*The Killers*”. Na América do Norte, se recuarmos no tempo, encontraremos relatos de “*writings*” no estilo *Cholo*, na Los Angeles da década de 1930. Até os dias atuais é por meio dessas escrituras que os jovens imigrantes e descendentes de imigrantes demarcam os territórios de Los Angeles, como o fazem as “*cliques*”³⁶ MS-13 e outras gangues.

³⁶ Dá-se o nome de “*cliques*” às células da gangue MS-13 (Mara Salvatrucha 13), que significa aproximadamente “Exército das Formigas Salvadorenhas”, na gíria denominada “*caliche*”, derivada da língua Nahuatl. Esta gangue surgiu em Los Angeles e se espalhou por pelo menos 33 Estados dos EUA, México, Guatemala, El Salvador, Canadá, Espanha, e continua se expandindo com um número estimado entre 50 mil e 100 mil seguidores.

Aqueles jovens de Nova York dos anos 60 e 70, se não são os pioneiros do *graffiti*, são atores importantes da sua difusão no mundo, rabiscando o nome ou apelido seguido do número da rua ou quarteirão em que residiam. E o fizeram com desenvoltura suficiente para serem combatidos como “praga” pelo poder público local. Neste processo de difusão, que é acelerado a partir de 1971, é fundamental a participação da imprensa, com boa parte da responsabilidade por levar a um público maior a consciência do *graffiti*, especialmente aos jovens norte-americanos que não eram leitores, mas entenderam o interesse da imprensa como um sinal de que os sinais nos muros, paredes e veículos tinham alguma importância; as notícias, que normalmente abordavam os *writers* como um problema a ser combatido pelo poder público, acabaram estimulando muitos jovens a praticar a contravenção. É perceptível que o aumento da participação juvenil nesta forma de “jogo” teve início depois da reportagem publicada no New York Times a respeito do *writer* “TAKI 183”. Com a entrada em cena de novos *writers*, as notícias se tornaram mais frequentes, para satisfação de muitos rapazes que liam seus nomes citados nos jornais, ganhando a “fama” e a “notoriedade” que jamais poderiam imaginar.

A característica principal do *graffiti* norte-americano até essa época é a exposição do apelido ou nome do *writer* ou da “*crew*” no maior número possível de superfícies, sem qualquer intenção de refinamento caligráfico. Os nomes, denominados “*tag*” ou “*hit*”, eram simplesmente lançados nas paredes, muros, portas, janelas, pisos de quadras, etc., da mesma forma como eram lançados no mobiliário das escolas, banheiros, cadernos, *trailers* e caminhões. Caneta marcador e giz de cera eram muito usados nessa época, porque eram mais acessíveis do que a tinta aerosol em latas, já que fazem parte do material escolar dos adolescentes e pré-adolescentes envolvidos no jogo mencionado por Jenkins. Menos disponível, o cimento ainda úmido de um muro, de uma parede ou de uma calçada era – sempre foi – um prato cheio para quem quisesse “eternizar” o vestígio da sua presença, o seu nome, ou render homenagens a alguém, como é o caso da calçada fotografada em 2005 por Michael Daddino. Neste caso, obviamente, a marca em baixo relevo no cimento não foi feita por nenhum dos meninos fotografados por Naar; foi feita cerca de 50 anos antes de Daddino fotografá-la, por um adulto que reproduziu ali uma frase que virou um verdadeiro *hit* em Nova York, após a morte prematura de Charlie “Bird” Parker. “*Bird Lives*”, que também era escrito com tintas em muros e

paredes, é até hoje um bordão publicitário do “Birdland”, bar tradicional de jazz cujo nome é uma homenagem explícita a um dos maiores expoentes da música americana. O estilo de jazz criado por Parker e Dizzy Gillespie, o “bebop”, traz aproximações conceituais que se manifestam também no *graffiti*, como a absoluta liberdade de improvisar, a irrepetibilidade, a velocidade da ação, o risco da autoria, a ruptura com o *status quo*.

Figura 136: marca feita em meados dos anos 50 no cimento ainda úmido por um fã de Charlie Parker, em uma calçada de Nova York. Foto: Michael Daddino (18/10/2007)

O que era então denominado *graffiti* em Nova York equivale ao que no Brasil conhecemos por “**pichação**”, embora haja diferenças de estilo entre o que se produziu na América do Norte e o que tem sido feito na América do Sul. Da mesma forma que era praticada por solitários que só pretendiam escrever seu nome nas superfícies, era utilizada por gangues de todos os tipos e origens para demarcar as suas posses territoriais. Uma escritura caligráfica e infantil, marcada pela legibilidade e muitas vezes pela adoção de codinomes agressivos como “SAVAGE”, “SKULLS”, “BOMB 756”; codinomes pretensiosos como “KING T”, “THE MAN”; e codinomes relacionados a posicionamentos políticos, como “SOUL” e “CHE 159”. Com o passar dos anos a caligrafia passaria a ser mais trabalhada, deixando de ser monocromática, em alguns casos, e ganhando novas formas que definem inclusive a origem geográfica do *graffiti*. Os bairros do Bronx, Brooklyn e Manhattan concentravam a maioria dos *writers*.

Figura 137: estilo de *graffiti* praticado em Nova York no final da década de 1960. Foto: Jon Naar.

Figura 138: os fora-da-lei de Nova York, combatidos pelo prefeito John Lindsay, no início dos anos 70. Foto: Jon Naar.

Figura 139 mais um exemplo do *graffiti* nova-iorquino dos anos 60/70. Foto: Jon Naar.

Figura 140: os trens de Nova York se tornaram “veículos” da difusão dos *graffiti* em todos os bairros da cidade. Foto: Jon Naar.

Figura 141: o uso de contorno para as letras dão início ao estilo *throw up*, que transformará a escrita numa experiência plástica. Aqui, um dos trens fotografados por Jon Naar, no início da década de 1970.

3.2 O Estilo Selvagem

Com o passar dos anos os *writers* passaram a fazer experiências alterando as formas das letras, talvez inspirados pelos estilos tipográficos nas capas de discos, revistas, livros, anúncios publicitários e posters. “LEE 163” é reconhecido como o primeiro *writer* a estilizar a *tag* com a intenção de transformá-la em logomarca. Sua marca o projetou a celebridade quando foi audaciosamente marcada na frente de uma locomotiva, influenciando outros “*taggers*” que passaram também a fazer experiências caligráficas. O estilo inaugurado por ele é denominado “**Tag Style**”, normalmente uma escritura em letra cursiva, caligráfica, decifrável e de feitura rápida, em poucos segundos.

Figura 142: inscrições “*tag style*” produzidas por LEE 163 (1); PHASE-2, também conhecido por CAD (2); e TOP CAT 126, também conhecido como TC 126 (3).

Além dos imóveis, as carrocerias de *trailers*, furgões, carros velhos, caminhões e trens eram visados e sistematicamente assinados pelos *writers*. A famosa experiência de LEE 163, parece ter estimulado a sua geração a audácias ainda maiores. Com a adoção da tática da mobilidade para as suas marcas, as letras ganharam dimensões maiores, cores, acabamentos e técnicas cada vez mais sofisticadas, o que implica em maior audácia, mais tempo de execução, maior repulsa da imprensa e do governo e maior admiração por parte dos jovens envolvidos no “jogo”.

Há, desde então, uma clara diferenciação estilística no *graffiti* americano dos anos 70, quando a elaboração das formas escritas se desenvolve plasticamente, aproximando-se em princípio da caligrafia e posteriormente do desenho, mantendo ainda a prioridade absoluta da exposição do nome do *writer*, que a essa altura já equivale a “marca registrada”. Entre os estilos básicos, há também o estilo denominado “**Throw Up**”, essencialmente feito em letras

cujo corpo é feito em uma cor e contornado por outra cor. Este contorno pode ser integral, estendendo-se por toda a aresta da letra, pode ser aplicado apenas nas arestas externas ou internas (mais raramente), ou pode ser um contorno parcial, apenas para desembaralhar as letras, que podem estar separadas ou dar a impressão de que estão parcialmente sobrepostas. Ocasionalmente, a cor da aresta pode ser vaporizada delicadamente sobre o corpo das letras para causar a sensação de volume e tridimensionalidade, como ocorre com a técnica de sombreamento no desenho artístico. Dois exemplos desse estilo podemos observar adiante em um vagão de metrô e em um muro graffitados por “TRACY 168” e “FARGO” (Figs. 148 e 149).

Figura 143: graffiti no estilo **Blockbuster**, montagem de fotografias feitas por Steve Rotman, em San Francisco. (20/05/2006)

O estilo denominado “**Blockbuster**” é produzido com letras normalmente massivas, de grandes a monumentais, separadas por um espaço e também tem arestas contornadas com cor diferente da aplicada ao corpo. Os “*bombers*”, desde a geração de Lee e Tracy, produziram graffiti nesse estilo que muitas vezes cobriam toda a superfície lateral de um vagão de trem, ou vastas superfícies de muros e paredes. O objetivo desses três estilos já mencionados não era apenas o de possibilitar a legibilidade de suas marcas a grandes distâncias. As formas de escrita eram absolutamente simples e legíveis, quesito indispensável para alcançar a notoriedade. O respeito da comunidade de *writers*, no entanto, se baseava também na coragem e no risco.

Os riscos aos quais se expunha o *writer* eram consideráveis. Podia ser apanhado pela polícia, preso e processado; podia cair nas mãos dos seguranças das empresas de trens; e podia ser espancado pelas gangues, que dominavam os territórios de uma cidade com longa tradição de guetos identificados por diferenças étnicas ou culturais. Podia, mesmo, ser morto. Esses perigos aumentavam a emoção para quem fazia parte do jogo. A referência aos

“corajosos”, no depoimento de Sacha Jenkins, indica os perigos do “jogo” e a atitude desafiadora dos jogadores, que faziam dessa brincadeira uma afronta ao poder público e à sociedade em geral. A escrita de seus apelidos é uma rebelião contra as discriminações.

Sem descartar a coragem de contrariar o gosto público e as autoridades – os writers dos primeiros anos não estavam preocupados com a beleza do que escreviam, mas principalmente com a quantidade de inscrições espalhadas pela cidade – entre os novos “jogadores” que entravam em cena alguns traziam contribuições que aos poucos direcionavam o jogo para experiências visuais cada vez mais sofisticadas. O interesse natural dos “burners” pelo design e pelas artes gráficas ia aumentando. Surge então a modalidade de *graffiti* conhecida por “*Wildstyle*”, atribuída a Michael Tracy, que escrevia “TRACY 168”.

“O melhor ano do graffiti foi 1973. Os estilos estavam surgindo. Começamos com essa coisa das cores. Primeiro eram duas cores, depois três cores, depois quatro. O que me faz um artista poderoso é que minhas pinturas são vivas, fortes e com muito brilho. Os combos de cor fazem isso. Balanço: cada cor, tão forte quanto é potencializa a cor ao lado, dá profundidade ou destaca no primeiro plano. Dá estilo, balanço e movimento, que é o que faz um grande artista.” (TRACY, Michael. Depoimento publicado em: <http://www.bronxmall.com/tracy168/past.html>)

“É Wild (selvagem) porque estás disposto a morrer por mim. E Style (estilo) porque será com classe. Te respeito e me respeitas.” TRACY, Michael. Pioneiro do graffiti em Nova York. Depoimento para o documentário Bomb It, de Jon Reiss, 2008)

É esta geração de “LEE 163” e “TRACY 168” que iniciará o “*bombing*” dos trens em Nova York. LEE e seu primo “PHASE 2” ficariam conhecidos, bem como “FRIENDLY FREDDIE” e “UNDERTAKER ASH”, “SUPER KOOL 223”, “EL MARKO 174”, e outros pioneiros. Com o desenvolvimento estético do *graffiti*, a ação é cada vez mais desafiadora, confrontando a política do prefeito John Lindsay. TRACY e PHASE incorporam o desenho de uma coroa às suas *tags* e passam a variar seus *bombings* tanto quanto a imaginação permita. Surgem os “reis” do Brooklyn, Bronx, Manhattan e de outros bairros, que expandem o raio de ação para New Jersey, Filadélfia e outras cidades, atuando como “topógrafos” das áreas deterioradas.

Os trens de Nova York carregam os nomes dos mais audazes, em imensas letras coloridas, aumentando a fama e a respeitabilidade dos *writers*. Esses “heróis” fazem parte da cultura e da história de Nova York e do *Graffiti*.

Figura 144: turma de TRACY 168 (último agachado à direita) no início da década de 1970. Foto do acervo de Michael Tracy.

Figura 145: crew "Black Spades" na segunda metade da década de 1970 (da esquerda: LAVA1, FLICK 1, TAGE 1, CHRIS 170, TRACY 168, PNUT 2 e KOOL BREEZE) Foto do acervo pessoal de Michael Tracy.

Figura 146: Michael Tracy fazendo a tag na década de 1980. Foto do acervo de Michael Tracy.

Figura 147: tag de Michael Tracy. Foto do acervo de Michael Tracy. (sem data)

Figura 148: graffiti de TRACY 168 em vagão do metrô de Nova York. Foto do acervo de Michael Tracy. (1971)

Figura 149: graffiti de TRACY 168 em muro. Foto do acervo de Michael Tracy. (2001)

Figura 150: sketch de TRACY 168. Acervo de Michael Tracy. (data não apurada)

Figura 151: graffiti de TRACY 168, baseado no sketch ao lado. Acervo de Michael Tracy. (data não apurada)

As formas gráficas resultantes de “wildstyle” são tão variadas e diversas quantas forem as vezes que os seus autores as produzem. As linhas e cores muitas vezes são trabalhadas

até o ponto em que o nome e as letras se aproximam das experiências da Arte Abstrata. O que vemos nos trens do metrô de Nova York, fotografados por Jon Naar, quando os *writers* passaram a ser sistematicamente perseguidos pela polícia, considerados como criminosos e caso de segurança pública pelo prefeito John Lindsay, é o início de uma revolução artística que começa com o capricho de contornar os nomes e apelidos com uma cor distinta da usada no bojo das letras. A evolução desse capricho levou os *writers* a uma condição de criatividade na composição plástica tão surpreendente que, sob certos aspectos, é possível comparar o resultado plástico de alguns *graffiti* ao resultado sonoro do *jazz bebop* de Parker e Gillespie.

Figura 152: *graffiti* no estilo *wildstyle* produzido por seis artistas em San Francisco. A extrema estilização da forma e das assinaturas dificultam a identificação dos autores, valorizando o efeito. Foto: Heart of Oak (13/11/2008)

Figura 153: detalhe da imagem anterior.

Da mesma forma como para um músico de jazz é impossível tocar uma música da mesma forma duas vezes, um autor de *graffiti wildstyle* que se preza nunca se repete, o

resultado do seu trabalho é único, é para aquele local e para o tempo que a obra durar, “mesmo que toque o mesmo tema”. A música é apreciada no momento em que é executada; o tempo de existência do *graffiti* é mais dilatado, mas também não é feito para durar infinitamente, a sua efemeridade aumentada é uma das suas características fundamentais. O tempo e o clima se encarregarão de desintegrá-lo aos poucos, no decorrer dos anos, ou até uma equipe *anti-graffiti* se encarregar de passar sobre a obra a tinta cinza da prefeitura, como acontece muitas vezes. A sua permanência e difusão será por meio das fotografias e vídeos que os próprios grafiteiros produzem. Em algumas dessas cidades, a tinta cinza cobre indistintamente obras impressionantemente artísticas e sinalizações de marcação de territórios de gangues violentíssimas. Apesar da óbvia desproporcionalidade jurídica, grafiteiros e gangsters estão no mesmo barco da ilegalidade e da criminalidade.

Atualmente, o *wildstyle* é praticado em tantos países quantos haja possibilidade de um jovem praticá-lo. As experiências de composição gráfica abusam da visualidade, buscando o maior impacto possível no uso das cores e no arranjo das formas, muitas vezes incorporando elementos visuais de origem não alfabética, como desenhos de personagens, animais, objetos, etc. Algumas vezes é impossível a um leigo ler o que está escrito, posto que as letras podem ser apresentadas com aspectos morfológicos irreconhecíveis, estando além dos limites da sua forma original. Antes de ser aplicada no suporte definitivo, preferencialmente em muros ou paredes, o artista normalmente faz ensaios em blocos de papel e cadernos, para estudar a forma e as cores que deverá usar. Ele também observa o resultado obtido por outros artistas, estudando na galeria das ruas as experiências já consumadas, para aproveitar o que lhe interessa das soluções existentes e para evitar a imitação pura e simples. Esse procedimento já é uma nova maneira de lidar com o “jogo” mencionado por Jenkins. O olhar que antes era dirigido para as soluções plásticas e técnicas de publicações e publicidades, agora está voltado para o próprio movimento, que dá seus primeiros passos no caminho de tornar-se uma nova linguagem.

3.3 Muralismos no berço dos “bombers”

“Contarei a história de dois garotos da década de 1970, que não tinham acesso aos museus. Seus olhos não tinham acesso à beleza de um Monet ou Picasso. Eram simplesmente dois garotos de rua, que não tinham aonde ir. Alguma coisa os mantinha vivos. Uma necessidade de beleza, um desejo de apreciar algo que estava além dos tijolos que ansiavam ser despertados. Um trem que circulava na ligação sul, pelas ruas mal ajeitadas da 10ª Avenida em Manhattan durante os anos 70 passou com “P.S. 98”, defronte ao projeto onde Lew Alcindor (Kareem Abdul-Jabbar) jogava basquete quando menino... Eu fui um daqueles meninos que sabiam que Graffiti era arte. Eu o via como beleza nos velhos e frios trens. Era uma expressão para alguém como eu, que não tinha uma saída. Toda manhã eu ia com meu bloco em mãos e tentava rabiscar os nomes, como PIPER 1, com suas linhas finas e pontos nos desenhos, e JACE 2, com suas letras massivas e espessas (que eventualmente tinham de ser cortadas para J-2). Eu tive a boa fortuna de assistir peças rústicas se transformarem em obras-primas... Eu vi a chegada de APOLLO 07, STAY HIGH 149, FRANK 207, JULIO 204 e tantos que não daria conta de nomeá-los. Quando garoto, esses eram os meus heróis artísticos como Serrat foi para um garoto em sua época. Os meus eram mais do que artistas, eram rebeldes, vagabundando pelas ruas à noite, botando cor onde o cinza se misturava com a paisagem de Nova York. Suas artes falavam. Sussurravam: a pobreza não é criadora da ignorância. Suas artes gritavam, quero dizer que gritavam alto para mim. Os gigantes de boné me ofereceram esperança, que eu poderia ser maior do que eu era. Graffiti é uma arte; sim, uma arte rebelde, uma arte uterina da cidade. Keith Haring mostrou isso ao mundo... Hoje homem crescido, relembro aqueles dias com alegria. Gostaria de saber onde estão aqueles artistas. Me pergunto se eles um dia saberão que são eles que me proporcionaram ver a Mona Lisa em Paris, o Museu Van Gogh na Holanda. São eles que me fizeram ver o meu interior e encontrar a minha arte, meu próprio valor. São eles que cultivaram convicção em mim, para ser quem e o que eu sou até certo ponto... Minhas palavras finais aos taggers, aos incendiários, e mesmo aos brincantes como eu: muito obrigado.” (Depoimento de Frank M. Ahearn, publicado em: <http://subwayoutlaws.com/Burners/BURNERS%2014.htm>)

Este depoimento de Frank M. Ahearn pode ser revelador do sentimento de diversas pessoas que se envolveram mais intensamente com a arte a partir das suas experiências juvenis nas ruas. Os antecedentes do *graffiti* em Nova York têm estreita relação com a história da arte oficial.

Em 1932, à pintora Georgia O’Keeffe foi solicitada a produção de um mural no *hall* do banheiro feminino do Radio City Music Hall. Esta obra nunca foi terminada e tornou-se motivo de debates e especulações a respeito da obra e vida da pintora, o que certamente alimenta o

imaginário a respeito das artes em Nova York. Em todo caso, é possível que a pintora, àquela época vivendo um relacionamento difícil com o fotógrafo e galerista Alfred Stieglitz, tenha se sentido desprestigiada com o local escolhido para este mural.

Figura 154: detalhe do mural inacabado de Georgia O'Keeffe, no Radio City Music Hall, Nova York. (Foto de Keith Brascombe, 2011)

Em 1933, no Rockefeller Center, Diego Rivera pinta um mural de 63 pés³⁷ de comprimento, intitulado "Man at the Crossroads". A idéia de Rivera, interpretando a encomenda de Nelson Rockefeller³⁸, é um painel monumental, uma complexa alegoria dos dois modelos de civilização que se ofereciam ao mundo: de um lado o capitalismo, do outro lado o comunismo. A obra é, nitidamente, uma tentativa de Rivera em comparar os dois modelos de sociedade. A leitura do painel, pela comparação dos elementos simetricamente dispostos, mais o histórico de engajamento político do pintor, não deixam dúvidas de que trata-se de uma crítica do capitalismo e uma propaganda do comunismo. Em oposição ao campo em que Rivera dispôs quatro mulheres capitalistas jogando cartas, corresponde do outro lado a imagem de Lênin cercado por trabalhadores; em oposição à imagem de Darwin, corresponde a figura de Marx. O painel permitiria uma abundância de leituras e interpretações. Mas isso não

³⁷ Equivale a 19,2 metros.

³⁸ O tema proposto por Rockefeller: "O homem na encruzilhada, vislumbrando com esperança e alta visão, à escolha de um novo e melhor futuro".

agradou o mecenas Rockefeller. Deste painel, que ainda não estava concluído, restou apenas uma fotografia, tirada por uma assistente de Rivera. A obra, que nunca foi apresentada ao público, foi destruída a golpes de picareta em 9 de fevereiro de 1934, supostamente a mando de Rockefeller. No mesmo ano, utilizando o dinheiro integralmente pago do mural destruído, Rivera o reproduziria no Palacio de Bellas Artes, na Cidade do México, agora incluindo um retrato de Trotski ao lado de Marx.

Figura 155: mural de Diego Rivera que foi destruído em 1934, em Nova York. (Foto de Lucienne Bloch, 1933-34)

Figura 156: o mural de Rivera, refeito com algumas modificações em relação ao original, em 1934, no Palacio de Bellas Artes, na Cidade do México. (Foto de autoria não apurada, coletada em: <http://constellationdefiant.wordpress.com/2010/01/03/man-at-the-crossroads-by-diego-rivera/>)

Entre os murais mais importantes de Nova York, dois merecem destaque especial. O primeiro, de 1956, repousa no número 711 da Terceira Avenida, feito sob encomenda para o edifício em construção dos magnatas Melvyn e Robert Kaufman. Segundo Melvyn, foi o arquiteto William Lescaze quem deu a sugestão: “Você não pode deixá-lo simplesmente ir subindo. Você precisa dar uma cor... uma vida.”³⁹ – disse Lescaze a Melvyn. Por sugestão do arquiteto, a tarefa de dar vida ao hall do edifício coube a duas das mais expressivas personalidades das artes plásticas norte-americanas daquela época: o escultor José de Rivera e o mestre alemão radicado há muitos anos em Nova York, Hans Hofmann, ambos representantes de ponta do Expressionismo Abstrato. Em depoimento publicado em 7 de janeiro de 1962, no *New York Times Magazine*, o pintor James Gahagan, que foi aluno e assistente de Hofmann, afirma que havia muita ansiedade e insegurança em Hofmann e sua equipe em relação à aprovação do mural por parte dos clientes. No final da história, a obra foi aprovada e se transforma numa obra de referência, transformando o hall dos elevadores do edifício num dos pontos obrigatórios de visita para os pesquisadores da arte contemporânea norte-americana. Outro painel de Hofmann será também importante para o nosso estudo.

Figura 157: mural de Hans Hofmann, no número 711 da Terceira Avenida. (Foto de autoria não conhecida, coletada em: <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703720504575377613468716030.html>)

³⁹ HENLON, Pamela. *Manhattan's Turtle Bay: Story of a Midtown Neighborhood*. Chicago: Arcadia Publishing, 2008. Pag. 30.

Executado posteriormente ao da Terceira Avenida, o mural da *High School of Graphic Communication Arts*, instituição localizada desde 1959 no bairro de *Hell's Kitchen*, em Manhattan, mantém a intensidade expressionista do mestre alemão, apesar de ser mais discreto no uso harmônico das cores. Este mural, ao contrário do anterior, está exposto externamente, na fachada do prédio, mais acessível ao olhar dos alunos e do público que circulam no local. É importante lembrar que *Hell's Kitchen* até a década de 1990 era um bairro violento, dos mais desvalorizados de toda a Nova York, habitado por famílias de baixa renda e imigrantes hispânicos, como Salvador Agrón, que entrou para a história do sistema prisional norte-americano como “*The Capeman*”⁴⁰, o mais jovem condenado a morte, aos 16 anos, por causa da guerra de gangues da “*Nueva York*”, dos anos 60.

Por acaso, a arte do mestre alemão, que é mais identificado com a arte americana do que com a européia⁴¹, esteve o tempo todo acessível aos meninos de Manhattan que Jon Naar fotografou e aos “*bombers*” que se tornariam os “*reis*”.

Figura 158: mural de Hofmann na fachada da High School of Graphic Communication Arts, em Hell's Kitchen. (Foto de autoria desconhecida, coletada em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:HSGCAMURAL.JPG>)

⁴⁰ A história de Salvador Agrón foi transformada em espetáculo da Broadway, com trilha musical composta por Paul Simon em parceria com o premiado pelo Nobel de Literatura Derek Walcott.

⁴¹ Hofmann estudou artes em Berlin e Paris, residindo na capital francesa de 1904 a 1914, quando, com a eclosão da Primeira Guerra teve que retornar à Alemanha; foi colega de classe de Matisse e amigo de muitos dos vanguardistas da primeira metade do século XX, como Picasso, Bracque, Léger e o casal Sonia e Fernand Delaunay. Fundou em Munique (1915) uma escola que ganhou prestígio rapidamente. Em 1930 e 1931 foi convidado a lecionar em Berkeley, optando por residir definitivamente nos EUA, onde permaneceu até sua morte, em 1966. Lecionando em Nova York – e Provincetown, no verão – Hofmann teve como alunos muitos dos artistas importantes do pós-guerra e sua “filosofia da arte” é referência fundamental para a compreensão da arte no século XX.

Nova York, hoje, é uma cidade com um grande acervo de murais “oficiais”⁴², tanto abrigados nos edifícios, quanto nos espaços abertos. Na década de 1950, se levamos em consideração uma declaração de Melvyn Kaufman: “*Ninguém estava construindo um edifício azul, ninguém estava botando arte em seu edifício.*”⁴³, os murais não eram tão comuns.

Enquanto Hofmann construía seu mural para o edifício da Terceira Avenida, Portinari, no Brasil, trabalhava dois painéis monumentais de 14m x 10m, intitulados “Guerra e Paz”, encomendados pelo governo brasileiro para atendimento a uma solicitação da ONU: que cada país membro oferecesse à instituição a doação de uma obra cultural. Os painéis de Portinari, que já tinha diversas obras de grandes proporções em outras cidades norte-americanas, se transformaram em um problema: em plena época do Macartismo, o visto de entrada nos EUA foi negado ao pintor, que pretendia, originalmente, realizar a pintura no próprio prédio da ONU. Produzidos no Brasil, os painéis foram enviados para Nova York, onde ficaram guardados por um ano e meio, até ser definido que eles seriam instalados no Hall dos Delegados da Assembléia Geral. Sua inauguração foi em seis de setembro de 1957, permanecendo em local inacessível para o público até dezembro de 2010, quando é exposto novamente no Brasil, onde será feita a sua restauração.

Figura 159: fotos dos dois murais de Portinari para a ONU. (Foto: divulgação - ONU)

⁴² Usamos este termo como forma de distinguir os graffiti, que são sempre ilegais, dos “oficiais” ou “comissionados”, ou seja, feitos por artistas renomados sob patrocínio ou com apoio do poder público.

⁴³ HENLON, Pamela. *Manhattan's Turtle Bay: Story of a Midtown Neighborhood*. Chicago: Arcadia Publishing, 2008. Pag. 30.

3.4 Intervenções Urbanas

O uso do espaço urbano de São Paulo para a realização de intervenções artísticas tem uma história rica e ainda pouco conhecida pelas gerações atuais. Diferentes formas de intervenção são realizadas há décadas na capital paulista, compreendendo as performáticas e as visuais. Os grafites e as pixações pertencem a esta segunda ordem, em que a presença do artista não é necessária para a realização da interação do espectador com a obra. O arquiteto, pintor, desenhista e escritor Flávio de Carvalho é um dos primeiros a realizar e documentar intervenções presenciais, como a do dia 4 de junho de 1931, quando se contrapôs ao fluxo de uma procissão de Corpus Christi, provocando a irritação dos fiéis, correndo o risco de ser linchado pela multidão. De lá para cá, outras intervenções performáticas memoráveis se realizaram, como as dos coletivos Grupo Rex (década de 60), 3NÓS3, Manga Rosa e Viajou Sem Passaporte (década de 70), por exemplo. As principais características das intervenções é que todas têm como propósito alguma forma de contestação, fornecem dados para reflexões analíticas e são propositalmente ou necessariamente efêmeras, embora seus efeitos sejam algumas vezes duradouros.

No Brasil e no mundo, o termo *graffiti* compreende, atualmente, diversas modalidades de pintura que se caracterizam especialmente por utilizar técnicas baseadas no uso de tinta em latas aerosol e tinta tipo látex, na composição de textos e imagens destinados aos espaços públicos, especialmente os dos centros urbanos, com ou sem o consentimento dos proprietários dos muros, paredes e outros suportes onde são pintados. Nessa forma de expressão-intervenção, sobressaem-se as experiências figurativas com desenhos e pinturas mais elaborados e os codinomes transformados em experiências plásticas sofisticadas. São, na verdade, modos atuais de pintura e caligrafia mural, caracterizadas pelo capricho na composição pictórica, na elaboração das formas, na vivacidade das cores e na rapidez da sua realização.

A partir da década de 1970 os *graffiti* se difundiram rapidamente por todo o mundo, estando hoje em todos os centros urbanos do planeta, no Ocidente e no Oriente. Além de ser permanência da necessidade humana de expressar-se e comunicar por meio da visualidade, suas manifestações atuais ainda apresentam conexões com as práticas mais antigas. Embora não respondam a uma necessidade mística, como os *graffiti* cristãos encontrados nos labirintos

das catacumbas romanas, são o meio pelo qual o pintor apresenta a sua perícia técnica, a sua capacidade de representar a realidade e o imaginário, de criar universos e de criar espaços de socialidade com a participação de outras pessoas que participam da obra como co-autores ou espectadores. Os *graffiti* atuais são como tótems liberados de qualquer função mística ou mítica; o tipo de emoção que propõem é de outra natureza. Sua proposta pode ser política, social, cultural, arquitetônica, urbana, filosófica, poética, visual, intelectual, lúdica e tudo isso ao mesmo tempo.

A história do grafite, em São Paulo, começa como resultado do exercício da liberdade em uma época de repressão não apenas de ideologias políticas, mas de repressão do direito de se expressar. Tem início nos últimos anos da década de 1970, por iniciativa de artistas anônimos e estudantes de artes e comunicação que passam a usar o ambiente urbano como suporte para as suas intervenções. Cabe a Alex Vallauri o papel de “pai ancestral” da história do grafite, a partir das pixações das suas máscaras nos muros e paredes da cidade. É a sua atitude de usar a cidade como suporte para a imaginação e a criatividade, com seus objetos e personagens, que inspirará outros jovens a levar para as ruas uma infinidade de experiências figurativas, com personagens das histórias em quadrinhos e outros, novos, que jamais haviam sido vistos, nascidos nos cadernos de desenho ou paridos diretamente nas ruas, crias da imaginação de artistas que completariam com imagens a profanação das ruas atacadas pelos pixadores e pelos poetas.

“As ruas eram um território dominado pela brutalidade e ignorância das forças armadas que sistematicamente alimentavam o medo nos espaços públicos e davam o tom de pavor no palco urbano. Mais de uma vez esse teatro patético de última categoria terminava em tragédia e gerando vítimas reais. Era o Brasil do final da ditadura e as ruas, as de São Paulo.

Da janela do ônibus lotado, voltando para casa carregando minhas coisas e meus 23 anos nas costas, em 1981 vi pela primeira vez um grafite do Alex Vallauri. Não estou falando de frases escritas que sempre existiram e existirão, imagino. Refiro-me a desenhos e bem gráficos: uma acrobata dando uma pirueta, quase um carimbo, uma bota sexy, um telefone estampado na parede... para falar com quem? Comigo?...”

(PRADES, Jaime. A legitimidade das ruas: a história que ainda não foi contada sobre o grafite de São Paulo. Publicado em: <http://jaimeprades.art.br/?area=5&sec=1&item=65>; acessado em 12/06/2011)

Hudinilson Junior conta que, em 9 de março de 1979, em um muro da rua Aurora, ocorreu o encontro inesperado entre ele e Vallauri, que desde 1977 estampava suas *máscaras*

pela cidade. Ambos reconheceram-se no momento em que deixaram suas pixações no mesmo muro. Hudinilson, na época, fazia parte do lendário grupo que se notabilizou por espetaculares intervenções na cidade de São Paulo, formando com Mário Ramiro e Rafael França o grupo 3NÓS3. Foi o único do grupo que utilizou a pixação como meio de expressão.

“A história do Vallauri era pixação. E eu fiquei muito amigo do Vallauri. O Vallauri era pixador e eu era interventor, fazia intervenção. Com a saída do Rafael, eu falei com o Ramiro: o Vallauri, com a botinha, faz intervenção urbana, não pode entrar no grupo? O Ramiro não topou e o Vallauri também não topou.” (Depoimento de Hudinilson Jr., colhido em 13/10/2011)

Antes de iniciarem-se nos muros e paredes de São Paulo, artistas como Alex Vallauri e Hudinilson Junior tinham no histórico outras experiências artísticas. Vallauri, nascido na Etiópia em 1949, era formado em Artes Visuais com especialização em Artes Gráficas, obtida no Lithos Art Center de Estocolmo e fazia experiências diversas utilizando técnicas de gravação, realizando pesquisas e documentando as pinturas e desenhos populares que decoravam os bares e restaurantes de São Paulo, tema que explorou na sua segunda participação na Bienal de São Paulo, em 1977⁴⁴. Hudinilson produzia xilogravuras, notabilizou-se como o principal artista de Arte Xerox e, como Vallauri, também praticava a Arte Postal. Inicialmente, os dois artistas usam modos distintos de pixação: Vallauri – apesar de também fazer pixações com frases e desenhos a mão livre - é mais lembrado por usar máscaras para pintar a famosa botinha, o jacaré e outras imagens que faziam referência ao universo dos quadrinhos, da publicidade rudimentar feita com carimbos, e das artes plásticas, como o acrobata do quadro O Circo, de Georges Seurat. Hudinilson desenha uma boca a mão livre, complementando-a com a frase “ah, beije-me!”. As máscaras serão amplamente utilizadas pelos artistas que tinham amizade com Vallauri. O próprio Hudinilson passará a usá-las alguns anos depois desse encontro, com imagens que têm como referência o corpo masculino e a iconografia clássica grega. Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, também farão uso das máscaras e, como Hudinilson, atuarão com Vallauri nas ruas, formando o primeiro grupo de artistas a intervir sistematicamente na paisagem com formas figurativas. Suas ações inspirarão a geração que se apropriará das ruas na década de 1980, dando sequência a uma grande variedade de experiências e técnicas que serão referência para as gerações posteriores.

⁴⁴ Vallauri já havia participado em 1971 com três gravuras. Cf. VASSÃO, Maria Olympia de M. e PONTES, Maria Adelaide do N. Alex Vallauri: trajetória passo a passo. In: Revista D’Art, Nº2. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998.

“Em 1982, o grafite tornou-se chique, perdeu o anonimato, a autenticidade e a espontaneidade. Nós grafitamos na rua com muita intensidade entre 1979 e 1984. Para a Bienal de 85, começamos a trabalhar individualmente. Em 1985, parei de picar na rua definitivamente.” (Waldemar Zaidler, em depoimento a Maiá Prado; 2005. Disponível em: http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_02.htm. Acessado em 12/06/2011)

“O nosso trabalho era inteiramente feito com máscara. Do ponto de vista formal, era mais rigoroso, pensado e menos espontâneo. Para o Vallauri, as máscaras eram apenas um veículo para fazer as maluquices dele. Por isso, eram mais descartáveis, menos elaboradas, mais rápidas e diretas. Além do que o grafite do Vallauri tinha mais humor. O nosso tinha humor mas era diferente. Ele tinha uma paixão por Cuba, pela música cubana e pelas mulheres dos anos 50. Era tudo muito divertido.” (Carlos Matuck, em depoimento a Maiá Prado; 2005. Disponível em: http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_01.htm. Acessado em 12/06/2011)

Nesses primeiros anos de apropriação da cidade como suporte para as experiências literárias e visuais, é de extrema importância o incentivo às experimentações de alunos, por parte de artistas e professores de algumas faculdades de Artes Plásticas, como a da ECA-USP e a da FAAP, onde lecionaram Regina Silveira, Júlio Plaza, Nelson Leirner e Walter Zanini.

Na direção do Museu de Arte Contemporânea-USP, Zanini promoverá exposições e estimulará artistas jovens a se apropriar de novas poéticas, linguagens e técnicas artísticas. Como curador da XVI Bienal de São Paulo, em 1981, privilegia a arte e os artistas que estão “à margem do sistema da arte cultural”⁴⁵, tendo como inspiração a “*Art Brut*” das pesquisas de Jean Dubuffet. Na Bienal seguinte, em 1983, faz nova curadoria, convidando os artistas norte-americanos Keith Haring, James Brown e Kenny Scharf. Além das obras expostas no prédio do Ibirapuera, Haring produz também um belo grafite na Avenida Sumaré. A partir dessa Bienal as ruas de São Paulo serão o espaço onde novas gerações de artistas consolidarão a liberdade de se expressar, desafiando o poder público, a legislação e o desprezo dos críticos aferrados aos valores “tradicionais” da arte. Ao convidar a arte democrática das ruas para participar do maior evento artístico do hemisfério sul, Walter Zanini tornou-se figura chave na revolução mais espetacular do país: a que despertou um grande contingente de jovens habitantes da periferia econômica do país para a prática das artes nas décadas seguintes.

⁴⁵ ZANINI, Walter. A bienal e os artistas incomuns. In: XVI Bienal de São Paulo: Catálogo de Arte Incomum, Vol. III. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981 (pág. 7).

Figura 166: grafite de Waldemar Zaidler (1986)

Figura 167: uma das parcerias de Carlos Matuck com Alex Vallauri. (Foto: acervo de Carlos Matuck; início dos anos 80)

Figura 168: foto rara do grafite feito por Keith Haring na avenida Sumaré em 1983. Este trabalho foi apagado, restando no Brasil, em espaço público, apenas alguns que Haring fez em Ilhéus, nas vezes em que ficou hospedado na casa de Kenny Scharf. (Foto de Paulo Labriola)

3.5 “É pra abrir mesmo!”: os anos 80

Na madrugada de 14 para 15 de março de 1979, ocorre a primeira *intervenção urbana* dos 3Nós3, com o ensacamento de grandes monumentos públicos na capital paulista, como o Monumento às Bandeiras, a estátua do Duque de Caxias, a do Marechal Deodoro e outras estátuas em um trajeto sugerido por Hudinilson Junior. Correndo riscos seríssimos de serem presos ou de que acontecesse algo pior, ele, Mário Ramiro e Rafael França, com a ajuda de dois amigos, realizaram a façanha e telefonaram anonimamente para as redações dos jornais para “pedir explicações” a respeito das estátuas que “estavam embaladas”. Essa provocação, política e artística, ocorreu exatamente no dia em que assumia o governo do Brasil o general João Baptista Figueiredo.

“Decidimos que faríamos intervenções... O Rafael era menos politizado. Eu e o Ramiro éramos ‘da guerra’. Temos que fazer alguma coisa contra esse presidente Figueiredo. Vamos ou não vamos? Vamos!’. Os três sem dinheiro. Com o que a gente tinha no bolso, saímos, fomos ao mercadinho e compramos sacos de plástico, sacos de lixo. ‘Vamos cobrir as estátuas de São Paulo!’. O Ramiro era de Taubaté, o Rafael de Porto Alegre. Eu falei: vamos fazer a lista das estátuas. A gente vai cobrir as estátuas, contra o Figueiredo... A gente vai começar cobrindo a estátua do monumento do Ipiranga. Começamos lá, e já corremos da polícia. Havia um amigo nosso que dirigia o fusca e uma amiga minha, da FAAP, que tirava as fotos; ela fez uma parte das fotos. Chegamos no monumento do Brecheret e pintou polícia. Esse amigo do fusca sumiu, essa amiga sumiu. Aí eu descobri uma coisa louca: no Brecheret, naquele barco, tem um vão, onde a gente se escondeu. A gente descobriu nesse dia. Brecheret é maravilhoso, eu adoro Brecheret. A gente se escondeu ali até a hora em que parou o barulho. Tive a coragem de levantar a cabeça e ver que não tinha mais o carro de polícia; e o tal do amigo e a tal da amiga tinham voltado com o fusca. A gente ensacou duas cabeças. Aquele monumento é imenso! Esse menino pegou a gente, levou até a Paulista e falou: tchau! Nós estávamos em plena repressão; repressão que eu acho que não terminou até hoje... Todos nós lutamos contra isso, mas quando será que vai terminar isso?” (Depoimento de Hudinilson Jr., colhido em 13/10/2011)

Sem o apoio do fusca, os três continuaram ensacando as estátuas, conforme o roteiro organizado por Hudinilson. O fato foi notícia em quase todos os jornais de São Paulo, ganhando destaque na primeira página de alguns, gerando especulações dos jornalistas e da população, disputando as atenções com as notícias da posse do novo presidente.

É difícil, para as gerações atuais, compreender a dimensão do risco que o 3NÓS3 correu naquela noite. Era uma época em que as ações policiais eram violentíssimas não apenas contra as formas de manifestação política: elas podiam ocorrer contra qualquer civil, contra qualquer ser humano. Era a época em que as manifestações de operários terminavam sempre em pancadaria e bombas de gás lacrimogênio; em que jovens eram torturados e executados pelos esquadrões da morte que existiam em todo o país; era um tempo de terror, em que apenas uma parcela das classes econômicas mais favorecidas estava mais ou menos imune, inclusive porque parte considerável destas classes concordava com a política da ditadura – ainda hoje concorda. O terrorismo de Estado que consta dos livros reflete apenas uma parte da realidade daquela época, ficando praticamente esquecida a violenta repressão contra os negros, contra os pobres e contra os jovens, muitos transformados em vítima fatal da arrogância covarde e criminosa de policiais militares que matavam – ainda matam - por diversão. As pesquisas históricas e os livros ainda não se ocuparam de uma história da ditadura do ponto de vista dos pobres, dos favelados, dos marginalizados. As cidades que os 3NÓS3, Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, os pixadores-poetas, o celacanto e Lurfá Mú tinham como suporte faziam parte de um tenebroso país de faz-de-conta inventado pelos militares, que eles combateram com arte. São eles que levam para as paredes, muros e monumentos de São Paulo o sentimento de revolta e de rebeldia que permeava todas as formas tradicionais de produção artística. A história das artes, nesse período, inclui uma história de resistência política: no cinema, no teatro, na literatura, na música e nas artes plásticas. As intervenções e intervenções urbanas eram ações político-artísticas que dialogavam com todas essas linguagens.

Outros fatos, ocorridos ainda em 1979, serão determinantes para a década seguinte. Em 28 de agosto daquele ano o presidente Figueiredo sanciona a lei 6683, anistiando todos os presos e exilados políticos, e aos torturadores que serviam ao regime. Em novembro é aprovada a reforma política que devolvia ao país o sistema de pluripartidarismo.

A primeira metade da década de 1980 é politicamente conturbada. A partir de janeiro de 1980, até abril de 1981, dezenas de atentados à bomba ocorrem no país, a maioria no Rio de Janeiro. Era a resposta dos insatisfeitos com a abertura política que Figueiredo havia

anunciado antes mesmo de tomar posse, com ameaças, inclusive.⁴⁶ Os grandes movimentos de massa por eleições diretas não sensibilizaram a maioria dos representantes da ditadura no Congresso Nacional, que terminaram por escolher Tancredo Neves, em 1985. Este falece, assumindo a Presidência da República o seu vice, José Sarney, pondo fim à ditadura militar. Apenas em 1989 os brasileiros escolherão seu presidente com o voto direto: Fernando Collor; e assistirá pela televisão a queda do Muro de Berlin, a eleição de George Bush e o massacre de três mil estudantes e trabalhadores na Praça da Paz Celestial, em Pequim. No contexto econômico, para o Brasil e para a América Latina, esse período será denominado de “década perdida”, com altíssimos níveis de desemprego e inflação. Mundo afora, a humanidade é consumida em guerras quentes e frias.

As ruas são ocupadas por protestos, greves, passeatas, “*escudos transparentes, cassetetes, capacetes reluzentes e a determinação de manter tudo em seu lugar.*”⁴⁷ E são ocupadas também por uma nova geração de artistas, que se baseia na experiência da que a precede e continua ativa, transformando os muros e paredes de São Paulo em uma formidável galeria de arte, trazendo novas propostas de visualidade, novos universos. Correndo os mesmos riscos, produz uma nova iconografia, e assumirá o papel fundamental de preencher o abismo que há entre as artes visuais e o trabalhador; de romper a distância entre o objeto artístico e o povo.

A primeira geração do grafite figurativo tinha como uma de suas características a produção de imagens de absorção imediata, tática semelhante à dos *outdoors* publicitários; essa característica nos parece ser distintiva em relação à geração que surge nos 80, alguns deles integrantes dos grupos Art Brut e Tupinãodá. As imagens que passarão a ser inscritas na pele das avenidas, ruas e becos forçarão a desaceleração do olhar e causarão o espanto dos transeuntes curiosos, com personagens, máquinas e objetos surgidos de uma espécie de universo “hi-tech-primitivo”, com seres que tanto poderiam estar numa parede desde o paleolítico como em uma lousa de escola primária, com seus discos voadores e máquinas alucinantes. O universo de Vallauri propunha fábulas adultas, inspiradas no último suspiro da cultura moderna; a turma nova entra em cena com os dois pés e a cabeça na pós-

⁴⁶ Respondendo a uma pergunta de jornalistas a respeito da sua intenção de realizar a abertura política que prometia, Figueiredo respondeu com uma frase que se tornou célebre e que representa o espírito “democrático” da época: “*É pra abrir mesmo. Quem não quiser que abra, eu prendo e arrevento!*”.

⁴⁷ RIBEIRO, Bi; BARONE, João; VIANNA, Herbert. *Selvagem*. In: *Selvagem*, EMI, 1986.

modernidade, tendo como referência Jean Dubuffet, o pop, o rock, o punk-rock, os quadrinhos, os desenhos animados, os livros infantis e uma profunda admiração por Alex Vallauri. Essas duas gerações não se sucedem, elas passam a atuar juntas, cada uma no seu canto e ao mesmo tempo juntos; misturam-se, frequentam-se, expõem em conjunto; pavimentam a estrada sobre a qual as gerações futuras caminharão.

“Sou um dos caras que começaram essa história de Street Art aqui em São Paulo, junto com Vallauri, que é o primeiro cara que teve o insight de levar alguma coisa pra rua que se relacionasse com arte... Na época eu era garotão, tinha a pretensão de ser artista e fazer algum trabalho que fosse interessante e tal... Na rua tive contato com um cara que se chamava Maurício Villaça, que era um artista, na época muito louco, muito engraçado. Ele queria ir para a rua, tinha esse contato com a rua e isso me deixava muito intrigado... até então existia uma repressão muito forte, pelo governo, a gente tava na época da ditadura... Quando a gente começou essa coisa de rua era mais por provocação em relação ao sistema... A gente nunca pensou que ia chegar onde chegou.” (Ozi, Ozéias Duarte, em depoimento audiovisual a Vini Gouveia)

Outras características que distinguem essa segunda geração são o aumento do tamanho das imagens - que passam a ocupar áreas cada vez maiores – e o início do processo de detalhamento cuidadoso das imagens feitas com máscaras, no que Carlos Matuck e Waldemar Zaidler são pioneiros, produzindo suas matrizes com a disciplina e o rigor que caracterizam seus trabalhos atuais. Os grafites também ganham novas formas traçadas à mão livre com maior uso das cores, sem renunciar às máscaras e muitas vezes combinando-os, surgindo uma multiplicidade de experiências que misturam as tradições das artes plásticas com as artes gráficas, da cultura de massa com a “cultura da massa”.

O grupo Art Brut, formado por Maurício Villaça, Hudinilson Junior, Vado do Cachimbo e outros artistas é reunido em 1982, com a proposta de realizar experiências a partir das pesquisas de Jean Dubuffet. Vado do Cachimbo acredita que a proposta do grupo não tinha inspiração na Bienal de 1981, mas na necessidade pessoal de experimentar novas formas de produção, mais livres. A partir de 1984 o grupo passa a interagir com Alex Vallauri, encontrando nas ruas o suporte e o meio para novas experiências, agora com grafite. É nesse ano que Ozéias Duarte, o Ozi, é convidado por Villaça para levar suas experiências à Galeria Art Brut, que funcionava na casa de Villaça. O encontro com Villaça ocorre quando Ozi participa de uma intervenção na galeria subterrânea da Rua da Consolação, na esquina com a

Avenida Paulista. É na Art Brut que ele reencontrará o autor das botinhas e luvinhas que o intrigaram durante muito tempo, mas que já conhecia desde um tímido contato em 1981.

“Era Galeria Arte Brut. Ele trabalhava com uma vertente do Brut, era arte bruta em todas as instâncias que você possa imaginar, qualquer loucura servia. Bom, fui, ele cedeu um espaço, eu fiz uma instalação e foi nesse momento que conheci o Vallauri e ficamos amigos, ele foi ver, adorou o trabalho, fez umas intervenções nessa instalação, mas sem os grafites. Depois ele me perguntou: “Por que você está fazendo isso? Isso é uma bobagem, vamos pra rua, não tem ninguém lá e é a melhor maneira de expor trabalhos, onde está o público de fato” (risos), eu falei: “Ah! Legal, então vamos! Como é que faz?”, aí ele me explicou como fazia estêncil e aprendi assim. O Maurício também me ajudou e terminei aprendendo com eles a técnica e os truques e comecei sair pra rua fazendo algumas coisas que eram muito toscas. Eram imagens muito simples, muito pequenininhas. Fiquei nisso por um tempo, no final de 84 a 85, sem grandes pretensões, era por diversão.” (Ozéas Duarte, Ozi; transcrição de parte do depoimento a Bruno Siqueira, concedido em 18/05/2006; Publicado no website <http://www.desprojeto.net/site/entrevista5.html>. Acessado em 15/01/2011)

O local do encontro entre Ozi e Villaça fica a poucos metros de onde um grupo de artistas se reuniria poucos meses depois para iniciar um novo capítulo na história do grafite: o túnel de ligação das avenidas Consolação, Rebouças, Doutor Arnaldo e Paulista, conhecido como “o buraco da Paulista”. A atitude de se apossar do espaço público, à luz do dia, para realizar o que normalmente era feito à noite não era novidade, pois Vallauri, Matuck e Zaidler já o haviam feito em alguns lugares em Pinheiros, Perdizes e Bexiga; no entanto, era a primeira vez que isso acontecia de uma maneira tão desafiadora em um local de circulação intensa.

“Verão de 1987. Parque Ibirapuera. Prédio da Fundação Bienal de São Paulo. Passeio de bicicleta pelo pavilhão vazio. Vejo as copas das árvores pelas janelas que fazem papel de moldura, projetadas por Oscar Niemeyer.

Era a montagem de uma grande mostra de arte contemporânea brasileira, com o sugestivo nome de Trama do Gosto. Após a produção da nossa área na mostra, sob a curadoria de Alex Vallauri, os companheiros do grupo Tupynãodá (eu, Zé Carratu, Jaime Prades), John Howard, Waldemar Zaidler, Ozeas Duarte e Vado do Cachimbo, saímos da fundação, ainda com a luz do dia, em direção à avenida Paulista. Mais precisamente, o complexo viário Paulista-Rebouças, carinhosamente batizado de Buraco da Paulista. Começamos a ocupar aquele complexo viário gigantesco com a nossa arte. Íamos lá direto.

Primeiro, eu e o John Howard. O Carlos Delfino, que ainda não havia entrado para o Tupynãodá, também tinha um trabalho lá. Foi nesta época que nos conhecemos e o convidamos a integrar o grupo.

O Tupynãodá e o John Howard foram os precursores em pintura a mão livre nas ruas de São Paulo.

Antes só havia o pessoal do "stencil" (máscara). Usávamos spray e até mesmo látex. Fazíamos grandes grafites. Esta nova forma de pintar a cidade facilitou a ocupação de grandes espaços como o Buraco da Paulista e o Beco do Batman, na Vila Madalena. Foi esse pequeno grupo que deu origem a todo este movimento de arte de rua que ocupa São Paulo hoje, com grandes painéis feitos a mão livre. Pintávamos toda semana. Não havia um dia certo e isso ajudava a despistar a polícia. O volume de trabalho aumentava a olhos vistos; decidimos começar a pintar sistematicamente nos fim de semana e enfrentar a polícia.

De repente, começaram a aparecer outros artistas da Bienal e pessoas de todos os cantos da cidade. Me lembro do Araujo Santa, do ABC, Alberto Lima, Claudia Reis e do Arthur Lara, hoje professor da FAU-USP.

Muitos levavam até escadas para fazerem seus trabalhos. Tudo de forma ilegal, sem autorização.

Foi uma loucura! Lembro de um dia em especial, com muita gente pintando. Parecia um evento organizado, como estes que fazemos hoje em dia, mas era apenas um encontro de pessoas que tinham as mesmas ideias. Foi como se abrissemos a porta e todos entrassem. Muitos fotógrafos, jornalistas de grandes veículos, curiosos. A polícia não teve como deter tanta gente.

Foi um domingo inesquecível. Vivíamos sob o governo municipal conservador de Jânio Quadros, o primeiro prefeito eleito democraticamente pós-ditadura, em 1985. Chegamos a ter reuniões com secretários municipais para tratar do assunto, mas o diálogo era difícil.

A prefeitura queria que o espaço não tivesse pintura, que ficasse uma tela em branco. Tentamos ocupar outro túnel, embaixo da praça Roosevelt. Fomos todos presos e processados criminalmente pela prefeitura. Um advogado da Anistia Internacional nos defendeu. A prefeitura começou a apagar os desenhos do Buraco da Paulista. Eu e John Howard ficamos sabendo e voltamos ao local. Enquanto eles apagavam os nossos trabalhos, na mesma hora começávamos a fazer novos desenhos. A polícia apareceu e lá fomos nós de novo "tocar piano" na delegacia." (AMARAL, Rui. Arte no buraco. In: Ilustríssima, Folha de São Paulo, 08 de agosto de 2010. Acessado em 15/01/2011: <http://www.artbr.com.br/folhadesaopaulo/ilustrissima/index.htm>)

A ocupação desses espaços – buraco da Paulista, beco do Batman e Praça Roosevelt - ocorreu no passar dos meses. A exposição "A Trama do Gosto", a que se refere Amaral, ocorreu em janeiro de 1987, um ano antes da prisão dos dez artistas na Praça Roosevelt.

Segundo notícia do Jornal da Tarde, datada de 23 de janeiro de 1988, faziam parte do grupo: Maurício Villaça, Júlio Barreto, Jorge Tavares, Rui Amaral, John Howard e mais cinco artistas. *“Os grafiteiros foram detidos por determinação de assessores do prefeito Jânio Quadros, que passavam pelo local no momento em que era realizado o trabalho”*, dizia a notícia. Todos foram liberados após pagamento de fiança, segundo a notícia. Carlos Delfino e Ciro Cozzolino também fariam parte do Tupynãodá, posteriormente.

Essa é - com a ausência de alguns outros nomes – a turma e a geração que trouxe cor para a cidade de São Paulo na “década perdida”. Waldemar Zaidler e Carlos Matuck param de grafitar nas ruas em 1985, dedicando integralmente o tempo à pesquisa, ao desenvolvimento de técnicas e atendendo a demandas profissionais. Com a morte de Alex Vallauri, em 27 de março de 1987, as suas marcas vão desaparecendo da cidade, como é natural a uma modalidade de produção artística que aceita o desafio imposto pela efemeridade, mas ressurgindo algumas vezes pelas mãos de um dos seus amigos. Vado do Cachimbo, Maurício Villaça, Jaime Prates, Arthur Lara, Rui Amaral, e outros que seguiram os caminhos abertos por Vallauri, serão responsáveis pela transmissão do que aprenderam nas ruas para as novas gerações. Para isso, passam a utilizar os ateliês e as salas de aula.

Como se já não bastasse a posição autoritária da prefeitura na gestão de Jânio Quadros, segundo Vado do Cachimbo outro problema surgiu para os grafiteiros dessa geração: *“O cara estava pixando em cima dos nossos trabalhos; a gente falava ‘Vamos matar esse tal de Juneca!’ . Era sempre ele e um tal de Pessoainha⁴⁸.”* Além dos artistas, as autoridades também estavam procurando os pichadores mais famosos da cidade, especialmente o menino Juneca, que começou a brincar com as paredes da cidade por volta de 1980

De forma semelhante às especulações a respeito do Celacanto e Lerfá Mú cariocas, na década de 1970, a população, os meios de comunicação e a prefeitura de São Paulo especulavam a respeito de algumas pixações que se espalharam em todas as regiões da cidade. Juneca, Pessoainha, Bilão e Tchentcho estavam escritos em todas as avenidas de São Paulo, em praticamente todos os bairros, inclusive em monumentos. São eles os responsáveis pela história mais hilária relacionando o grafite e a pixação ao poder público.

⁴⁸ Depoimento de Vado do Cachimbo, por telefone, em 24/10/2011.

No suplemento do Diário Oficial do Município de São Paulo, publicado em 4 de outubro de 1988, toda a capa destacava a manchete: “**Juneca e Bilão vão pichar a cadeia**”. Ao lado, trecho do fac-símile do memorando do prefeito, que determinava ao Coronel Aristides Trevisan, Secretário Militar de Jânio:

- “ 1) *Identificar esses indivíduos que acodem pelos apelidos Juneca e Bilão. O primeiro chama-se Osvaldo Junior, e o segundo é um gráfico com o prenome Fernando, que pichou Campos do Jordão, a Câmara e o Senado em Brasília;*
 2) *Vejamos se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor.*” (Diário Oficial do Município de São Paulo, publicado em 4 de outubro de 1988)

Entrando nos 18 anos, Oswaldo Campos Junior passa a ser considerado o inimigo público número um de São Paulo. Há quem diga que Jânio também determinou: “Tragam-me Juneca, vivou ou morto!”. Quando o prefeito deu estas ordens, não imaginava que os adolescentes que seriam caçados pelo Coronel Aristides haviam sido seus cabos eleitorais. Conforme matéria da Folha de São Paulo⁴⁹, repercutindo a ordem de Jânio, àquela altura Juneca não estava mais pixando; estava há algum tempo praticando o grafite, inclusive com uma obra feita em parceria com Maurício Villaça, exposta então no MASP. Na matéria, Juneca, Bilão e Pessoinha, seriam não apenas cabos eleitorais, mas janistas que trabalharam colando cartazes de Jânio, em 1985. “*Meu pai colocou uma faixa do Jânio no restaurante dele.*”, afirmava Antonio Pessoa, o Pessoinha. A matéria é ilustrada com a foto dos pixadores junto ao grafite que Juneca fez com Villaça, em que se destacam a fachada do MASP e o casal Jânio Quadros e sua esposa Eloá, passeando. Em outra matéria, a revista Veja anotava:

“*Ele não se candidatou à Prefeitura de São Paulo, mas seu nome já apareceu em duas pesquisas de opinião pública – uma da TV Manchete, outra do SBT – como um dos candidatos apontados para o cargo. Ele não é ator, mas seu nome é visto na novela Bebê a Bordo, da Rede Globo, inscrito numa das paredes do cenário que reproduz o bairro de Santa Cecília, em São Paulo. Praticamente não há uma superfície sólida na cidade – muros, pontes, viadutos, postes, pedras, placas, barrancos – que tenha escapado de receber o seu enigmático autógrafa. Ele é o ‘Juneca’, um nome que os paulistanos se acostumaram a ver pichado em*

⁴⁹ Não foi possível apurar a data exata da publicação, nem a página, nem o autor. O material pesquisado é um recorte do jornal.

todos os bairros da cidade, e que nunca – desde 1980, quando apareceu pela primeira vez – foi identificado.” (Revista Veja, Veja SP, 23 de outubro de 1988; pág. 26).

Quatro anos depois, já com 22 anos, Juneca homenageia a prefeita Luiza Erundina com um grafite nos pilares do Elevado Costa e Silva, afirmando ter sido a primeira governante a dialogar com os “grafiteiros” buscando o entendimento. Quando foi entrevistado pela Folha de São Paulo, quatro anos antes, o jovem janista Bilão declarava admiração por Paulo Maluf: “*Gostamos do Maluf porque ele é um verdadeiro cara de pau.*” Mas Maluf, nem Juneca, foram eleitos.

Na gestão de Erundina, que sucede a Jânio, os grafiteiros puderam explorar novos territórios, levando sua arte para lugares econômica e ecologicamente deteriorados. Os pilares do Elevado Costa e Silva são o novo território anexado ao roteiro das artes de rua em São Paulo, formando com o Buraco da Paulista os pontos mais conhecidos do grafite em São Paulo.

Figura 169: grafite de John Howard, em homenagem a Vallauri. (Foto do acervo do artista; anos 80)

Figura 171: Vado do Cachimbo, Maurício Villaça e Alex Vallauri. (Foto: acervo de Brian Kaufman; anos 80)

Figura 170: obra de Vado do Cachimbo. (Foto do acervo do artista; anos 80)

Figura 172: releitura de Maurício Villça para "Dejeuner sur l'herbe", de Monet. (1988)

Figura 173: Waldemar Zaidler trabalhando em obra de grandes dimensões para a Bienal de 1985. Atualmente, esta obra faz parte do patrimônio do Metrô de São Paulo, exposta permanentemente na Estação Sé. (Foto do acervo do artista; 1985)

Figura 174: Vado do Cachimbo, Waldemar Zaidler, Ozéas Duarte (em pé); Jaime Prades, Zé Carratu, Alex Vallauri e Rui Amaral (sentados).

Figura 175: Tupynãodá no "Buraco da Paulista". (Foto: Pablo Di Giulio; 1984)

Figura 176: Júlio Barreto e Maurício Villaça. (Foto: Acervo de Ozéas Duarte, 1986)

Figura 177: Juneca (com Bilão, à direita, e "Jânio" às costas) realizando painel de grafite feito com máscaras desenvolvidas em parceria com Maurício Villaça. (Foto: acervo de Heron Chat; c. 1986)

Figura 178: pixação mais popular da década de 1980. (Foto: autoria desconhecida; c. 1986)

Figura 179: pixação de Juneca, já esmaecida, em foto registrada por "Urbanos Z/L".

3.6 Skate e Hip Hop: difusão

A década de 1990 será um período de grande difusão do grafite na cidade e em toda a região metropolitana, especialmente nos bairros humildes. São dois os principais vetores do espalhamento do grafite em São Paulo, sempre promovidos por jovens: a prática do *skate* e a cultura Hip Hop. Nesse processo, é fato importante a abertura de canais de diálogo com a população, por parte de algumas administrações municipais, em São Paulo e também em outras cidades da região metropolitana, como Diadema, Santo André e Barueri. Especialmente essas cidades, com gestões atentas às demandas sociais, criaram equipamentos, forneceram algumas condições e direcionaram projetos das suas Secretarias para o atendimento de parte das imensas carências educacionais, culturais e artísticas da população. Abriu-se, assim, a rara oportunidade em que alguns prefeitos ouviram as demandas da população e também as específicas dos jovens. A “*grafitagem*” dos muros da Avenida Tiradentes e a exposição “Graffiti no Belvedere da Nove de Julho”, ocorridas em 24 de outubro de 1992⁵⁰, com o apoio da prefeitura de São Paulo, são significativas para compreendermos um momento de exceção na atuação do poder público no atendimento das reivindicações dos jovens.

Historicamente, as comunidades “periféricas” sempre desenvolveram práticas culturais por iniciativa própria. Pequenos e grandes grupos, estruturados em torno de lideranças, foram capazes de organizar-se em associações de bairro, escolas públicas e particulares, comunidades religiosas, blocos e escolas de samba, agremiações esportivas e outras formas de reunião social em territórios socialmente fragmentados. Da parte do poder público, o atendimento das demandas dessas entidades e comunidades se condiciona, quase sem exceção, à capacidade desses grupos de oferecer retorno eleitoral ou visibilidade política aos seus “benfeitores”. Quanto mais distante do centro e menos densamente povoada, mais esquecida pelo poder público é a comunidade. Daí decorre ser menos equipada, menos prestigiada e mais marginalizada. No entanto, a arte teima em se manifestar nestes rincões, por iniciativa de seus próprios habitantes. Às vezes como resultado de uma atividade solitária, outras como ação solidária. São diversas as histórias de iniciativas culturais promovidas pelas próprias comunidades em bairros como Itaim Paulista, São Miguel, Butantã, Santo Amaro, Jabaquara e outros, que inspiraram os esforços de alguns gestores públicos em favorecer a

⁵⁰ PATARRA, Ivo. O governo Luiza Erundina: cronologia de quatro anos de administração do PT na cidade de São Paulo: 1989-1992. São Paulo: Geração Editorial, 1996. Pág. 545)

produção da cultura e das artes nesses bairros. São referências os esforços de Gianfrancesco Guarnieri, à frente da Secretaria de Cultura na gestão de Mário Covas (1983-1985), com o Projeto Cultura na Cidade, que deu origem ao Centro Cultural São Paulo, o Centro Cultural do Jabaquara e o Centro Cultural do Itaim Paulista; com Marilena Chauí à frente da Secretaria Municipal de Cultura, durante a gestão de Luiza Erundina, foram criadas quinze Casas de Cultura que hoje enfrentam dificuldades para cumprir o papel a que foram destinadas.

A atenção governamental a essas comunidades é marcada por raras gestões que atuam facilitando, fortalecendo e estimulando a participação popular, e gestões mais comuns que, quando não se ausentam, se apropriam dos meios e dos recursos para impor suas próprias políticas, tutelando e interferindo nos processos culturais, colocando acima das demandas populares a esterilizante política de visibilidade partidária e eleitoreira, que resulta na dispersão dos grupos, na anulação da cidadania e na apropriação dos recursos públicos para o estabelecimento de políticas autoritárias. À perda de autonomia dos grupos que se formam solidariamente, corresponde o esvaziamento dos espaços públicos, o aumento da violência resultante da desagregação social e a instituição de regimes paralelos, como o crime organizado e sua crescente influência no cotidiano de muitos bairros. Mas as classes hegemônicas, que se representam fortemente dominando a política, não se importam com a violência nos bairros pobres, nem com as condições desfavoráveis em que vivem os seus habitantes. Não será a classe média ou a elite que atuará para modificar o panorama da “periferia”; quem assume a tarefa de melhorar a vida nesses bairros são pessoas das próprias comunidades.

O movimento *Hip Hop*, que se espalhou mais vigorosamente por toda a metrópole na década de 1990, é um agente fundamental para a difusão de práticas culturais coletivas e organizadas, levando às comunidades empobrecidas reflexões profundas a respeito da sua condição na cidade e no mundo. Ao mesmo tempo em que se identificam com as diversas propostas exógenas que se manifestam neste movimento, os jovens também pensam a realidade imediata e a sua própria história. Tornam-se críticos; tornam-se cronistas de um tempo e de uma cidade que os agride, que os repele, que os dizima. Esse processo de perceber-se no mundo resultou em complexas e diversificadas experiências em que as artes

serviram como veículos de conscientização social e política, agregando antigas e novas reivindicações, contestações e “declarações de guerra”.

Além de ser um movimento com grande potencial de coesão social juvenil, com sua capacidade de agrupar seres humanos que estavam dispersos na metrópole em uma mesma “identidade”, o *Hip Hop* propiciou o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente antropofágica, experimentando novas possibilidades de expressão por meio da miscigenação de elementos, estilos, gêneros e formas culturais pré-existentes. Fez surgir novas experiências em dança, música, teatro, literatura, poesia e artes visuais. Mais uma vez em nossa história, da relação antropológica⁵¹ entre as classes populares e as classes hegemônicas, a resposta dos pobres se dá na forma de resistência e criatividade, como ocorreu com o maxixe, com o “choro” e com o samba entre as décadas de 1870 e 1910⁵². A Casa do Hip Hop de Diadema continua produzindo experiências importantes.

“A Casa do Hip Hop deu certo porque a gente privilegiou a experiência das pessoas da própria comunidade. Os instrutores e os professores são da comunidade, embora a gente também tenha as portas abertas para a experiência dos que vêm de fora. É extremamente importante o diálogo entre as comunidades e as nossas portas estão abertas para todas. A gente tem diversas oficinas, as danças, a música, o grafite, o teatro, uma biblioteca de cultura afro-brasileira, tem Luiz Gonzaga e as nossas raízes nordestinas, tem muita coisa... Essa experiência de Diadema nós exportamos para Barueri, que é outra cidade que valorizou o que nós fizemos... O problema é que sempre falta dinheiro para as coisas funcionarem com mais força. O poder público paga a luz, paga a água, mas não paga o que considera supérfluo. A viagem de quinze meninos para fazer intercâmbio cultural em Berlim, que a gente considera importante para mudar a realidade desses jovens, das famílias e da comunidade é uma coisa que eu consigo porque peço em meu nome às instituições de fora. Na minha opinião o intercâmbio é uma política que dá resultado, porque eu vejo o resultado na comunidade, mas tem gente que acha isso supérfluo. A gente não faz demagogia ou discurso contra as drogas, contra o crime, a gente faz cultura, a gente faz arte e os jovens que escolhem esse caminho da arte é porque sabem o que é melhor. Eu faço esse trabalho, mas nunca consegui aprovação de nenhum projeto em nenhum edital.”
(Depoimento de Nelson Triunfo, educador, fundador da Casa do Hip Hop de Diadema e um dos principais divulgadores do Hip Hop em São Paulo)

⁵¹ Claude Lèvy-Strauss propôs que o encontro entre culturas diferentes pode ser qualificado como antropofágico – quando há aproveitamento ou acomodação dos elementos de uma cultura pela outra -, ou antropológico – quando as duas culturas se repelem, se rejeitam, negam-se reciprocamente.

⁵² TINHORÃO, José Ramos. Música popular: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

Incorporado à filosofia do *Hip Hop*, o grafite teve ampliado o seu propósito principal que é o de utilizar os espaços públicos para manifestar-se, com ou sem a autorização alheia. Os grafiteiros – como os B-Boys e os rappers - atuarão na cidade com a consciência de que produzem uma arte desautorizada, marginalizada. Mais do que isso: o fazem com a percepção de que a sua atitude desafiadora retoma para a experiência social os espaços deteriorados e também aqueles transformados em propriedade privada, mesmo quando são espaços públicos. São referências históricas, para o *Hip Hop* paulista, o uso da estação de metrô São Bento para a prática da música e da dança em uma área que atualmente está ociosa, e a criação da Casa do Hip Hop em Diadema. O espaço da São Bento, por ser central, favoreceu a convergência de jovens de todas as regiões da metrópole para interagir, se solidarizar e também - algumas vezes - para se desentender. Era um espaço de liberdade policiada, onde os jovens desenvolviam a capacidade artística num clima de competição e camaradagem. A Casa do Hip Hop de Diadema, inaugurada em 1999, favoreceu a realização de atividades que seriam melhor desenvolvidas em locais fechados, como cursos livres, projeções, palestras e debates, destinados não apenas às linguagens artísticas agregadas ao movimento, mas também à difusão da cultura afro-brasileira e da cidadania, como consciência e direito. Quando há falta de espaços adequados e apoio, o movimento acontece e se fortalece nas ruas.

Alguns expoentes do grafite da geração dos anos 80 e 90, como Junecca, Celso Gitahy, Daniel Melin, se encarregarão de realizar oficinas, exposições e cursos nas Casas de Cultura, escolas, ONGs e espaços dedicados à cultura dos “M.C.s”⁵³, “rappers”⁵⁴ e “B-boys”⁵⁵. Desde então, constata-se transformações na paisagem dos bairros mais afastados do centro urbano. Muros e paredes com letras em “*bubble style*”, “*throw-up*”, “*wild-style*”, começam a aparecer, junto com as formas figurativas feitas predominantemente à mão livre. Inicia-se, assim, uma nova fase do grafite, com novas formas e novas cargas semânticas. O Hip Hop, sendo um movimento essencialmente libertário, sem fronteiras, agregador de linguagens que

⁵³ “M.C.”: denominação do virtuose que compõe trilhas sonoras a partir de fragmentos de músicas, ruídos e efeitos sonoros, utilizando processos como colagens sonoras, combinações rítmicas, etc., para compor novas obras musicais.

⁵⁴ Rapper: cantor do estilo Rythm and Poetry (RAP), capaz de criar por meio de improvisos ajustados à música dos M.C.

⁵⁵ Dançarinos de complexas formas derivadas da “Break Dance”, que se utilizam das expressões de diversas Artes do Corpo combinadas com as de modalidades esportivas e Artes Marciais.

se tornam densas e complexas, representa, para muitos adolescentes dessa geração, o início do exercício das artes em um ambiente aberto a todas as influências e fortemente politizado.

Embora parte conservadora da sociedade relacionasse o grafite, o rap e o break com marginalidade - o que contribuía para afastar os “jovens de família” do Hip Hop -, muitos adolescentes absorverão essa nova cultura com entusiasmo. A organização dos pequenos coletivos denominados “posses” nos bairros, e as atividades integradoras nos eventos que reuniam diversas posses, se configurarão num fenômeno importante para a formação de uma verdadeira rede socio-cultural metropolitana e até inter-estadual. A esses eventos, independente do bairro em que aconteciam, compareciam jovens de todas as regiões e de diversas cidades da área metropolitana, sistematicamente desqualificados pela polícia e pela “gente de bem”. Em relação ao grafite, à música e à dança, e recordando um pouco Hélio Oiticica, alguns “bandidos” dessa época se tornarão “heróis” na década seguinte. Jovens que tiveram seus *skates* tomados pela polícia, ou que foram presos pixando e grafitando, na década de 1990, se tornarão artistas plásticos reconhecidos, dando uma contribuição social mais importante do que quem os prendia, os processava e os desqualificava.

Figura 180: Celso Gitahy e Bete Nobrega com alunos da Casa do Hip Hop, em Diadema. (Foto: acervo do artista; 2009)

Figura 181: Nelson Triunfo entre Celso Gitahy e Bete Nobrega, na Casa do Hip Hop , em Diadema. (Foto: acervo do artista; 2009)

Figura 182: stêncil de Celso Gitahy. (Foto: acervo do artista; s/ data)

Figura 183: Parede de beco no Jardim Limpão, grafitado por Daniel Melim e alunos de oficina ministrada pelo artista. (Foto: acervo do autor; s/ data)

Figura 184: grafite da série Spray Poético, de Celso Gitahy com poema de Valéria Andrade. (Foto: Rose Sztibe; 2006)

Figura 185: grafite de Daniel Melim em bairro da periferia. (Acervo do artista; s/ data)

Figura 186: stêncil de Daniel Melim em sucata de automóvel. (Acervo do autor; s/ data)

O que diferencia, na década de 90, o grafite dos bairros humildes do que surgiu nas experiências das décadas anteriores é a visível ingenuidade técnica e artística inicial da maioria dos novos praticantes. Ainda hoje, nesses bairros, essa ingenuidade se apresenta na decoração das ruas em época de Copa do Mundo e em muitos murais. Uma característica do grafite vinculado ao movimento *Hip Hop* é a profusão de imagens com finalidade “afirmativa”, reivindicativa ou “protestante”⁵⁶. As imagens trazem algum teor político, mesmo quando não representam os mártires e os heróis da história do povo negro. A simples representação de uma pessoa negra já é, de fato, a apresentação de um ícone com a função de provocar qualquer tipo de reflexão. Quando a realidade ideal se manifesta nos muros, na forma de imagens de crianças ou famílias felizes, por exemplo, muitas vezes contrasta com a realidade vivida; ao mesmo tempo em que retrata o desejável, apresenta uma visão crítica da experiência do mundo. Os ícones representados nos muros, por diversos motivos, vão de Malcolm X a Luther King, de Mumia Abu-Jamal a Bob Marley ou Tupac Shakur. Curiosamente, Anastácia, Abdias do Nascimento, Milton Santos, Solano Trindade, João Cândido, Zumbi ou qualquer figura histórica importante relacionada à valorização da população negra e mestiça no Brasil não fazem parte dessa iconografia. Provavelmente esse fato seja reflexo da exclusão dos heróis e intelectuais negros na mídia e na formação educacional convencional, em São Paulo e em boa parte do país. A representação genérica de pessoas negras, no entanto, é comum. Às vezes realizada de forma caricatural, outras vezes tendendo ao naturalismo, com variados graus de competência técnica. A partir de meados da década seguinte, já no século XXI, o discurso afirmativo nestes termos praticamente desaparecerá dos grafites em São Paulo. Mesmo representações de Bob Marley, quando aparecem nos muros, seguem a tendência que se verifica nas estampas de camiseta e tatuagens, relacionando a figura do compositor jamaicano à maconha e dificilmente às questões políticas que permeiam a sua obra.

Não serão apenas os jovens vinculados ao *Hip Hop* que se interessarão pelo grafite, na década de 1990. Muitos, influenciados por outras correntes culturais, buscarão se expressar por meio de formas e cores, como autodidatas que têm como referências os grafites que vão encontrando pela cidade. No seu aprendizado, em algum momento, passam a conhecer e

⁵⁶ Protestante no sentido de protesto, não de religião.

interagir com os grafiteiros mais experientes. As ruas, nos centros e nos bairros, vão aos poucos se convertendo em verdadeiros laboratórios para uma infinidade de experiências caligráficas e pictóricas. Personagens que existem nos quadrinhos continuarão brotando nas ruas, como no tempo de Vallauri, mas agora surgem também novas imagens que parecem sair dos livros infantis para se apresentar nas avenidas. Seres que habitam os sonhos e as profundezas do inconsciente ganham vida nos tapumes de obras, nos pontos de ônibus, nos viadutos, nas rotas dos trens, dos metrô e dos automóveis, abrindo espaços onde predominam as pixações.

As gerações anteriores buscavam os muros já com bagagem construída por experiências técnicas, acadêmicas e com conhecimento da história da arte, o que lhes permitia um alto nível de elaboração sintática e semântica; uma parte desta nova geração começa projetando nos muros as suas limitações técnicas. Mas há casos excepcionais, em que a prática do desenho, iniciada na infância e desenvolvida na adolescência, favorecerá a qualidade das imagens nos muros, desde o princípio. É o que ocorre com Binho, Speto, Tinho, Vitché, Boleta, Crânio, Os Gêmeos, Eduardo Kobra, Onesto, Herbert, Chivitz, Zezão, Highraff, por exemplo. Alguns desses artistas começam a frequentar os muros no final da década de 1980, atravessam a década de 90 aprimorando a sua técnica e tem o seu talento reconhecido depois de 2000.

No caso de Vitché, o grafite surgiu como resultado de influências estéticas que combinam o universo do *Hip Hop* ao do *Rock'n Roll* dos anos 80, quando houve grande repercussão e popularidade de capas de discos e de revistas em quadrinhos para adultos, como a americana *Heavy Metal*. As características do seu trabalho, predominantemente figurativo, mas também com frequentes ocorrências de composições conceituais, se desenvolvem em representações originais, próprias. Fazendo uso dos muros e outros objetos – muitas vezes encontrados nas ruas – para compor esculturas e painéis, a geração de Vitché será responsável por ampliar e consolidar o trabalho das gerações anteriores, levando o grafite brasileiro a um patamar de excelência reconhecido em países de longa tradição nas artes plásticas, como Holanda, Inglaterra, França, Alemanha e EUA.

Hamilton Yokota, conhecido como Titi Freak, chegou às ruas em 1996, depois de trabalhar com ilustrações em empresas como Marvel, Maurício de Souza e Disney. Além de

trabalhar com projetos gráficos para impressão, produziu vinhetas para televisão. Segundo informação em seu site pessoal, a experiência das ruas foi determinante para “encontrar a sua imagem”, sua originalidade. Yokota fez mais ou menos o caminho inverso ao que é natural entre os grafiteiros; estes tendem a destacar-se primeiramente nas ruas para acessar o circuito das artes e do design gráfico.

Mas a rua não é território exclusivo dos artistas excepcionais, ela pertence também aos artistas menos dotados, que buscam aprimorar-se ou exprimir-se. Ao mesmo tempo em que as oficinas e cursos transmitiram as técnicas do grafite para as gerações mais recentes, o que é aprendido pelos participantes é compartilhado nas ruas. As experiências, aos poucos, começarão a dar resultados surpreendentes, mas ainda serão combatidas incansavelmente pelo poder público, que teima em dar à paisagem da cidade a banalidade cinzenta que agrada tanto aos conservadores que, na sua esterilidade habitual, se apropriam ideologicamente dos espaços públicos para impedir que a arte popular se manifeste neles.

Em 1998, durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, foi criado o Artigo 65 da Lei de Crimes Ambientais, número 9605/98, que passa a enquadrar o grafite, a pixação e a “conspuração” como crimes cuja punição inclui a pena de detenção. Segundo essa legislação, seria delituosa qualquer uma dessas três práticas, mesmo com a autorização do proprietário do imóvel, que também poderia ser processado. Além disso, o proprietário do imóvel residencial ou comercial que pintasse a sua propriedade de maneira “inadequada” ao “padrão” observado nos imóveis situados na mesma via pública poderia sofrer sanções jurídicas. Essa lei sofrerá alterações em 25 de maio de 2011 (Lei n. 12.408/11), para distinguir o que é grafite e o que é pixação.

“Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das

posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.”

Desde então, o grafite passa a ter condições de legalidade, enquanto a pixação e a conspurcação continuam a ser consideradas como delito criminoso, bem como a venda de tinta aerosol para menores de 18 anos. A validade e a aplicabilidade dessa lei, tanto na sua forma anterior quanto na atual, e da que enquadra essas práticas como crimes de dano, conforme o artigo 163 do Código Penal, na prática, funcionam como antídoto à liberdade de expressão garantida no artigo 5º da Constituição Federal (art. 5º, IX da CRFB/88). A polêmica legal a respeito dessas formas de manifestação tem como fundamento a definição do que é e do que não é arte. Reconhecendo o grafite como expressão artística e interditando a pixação, nossos legisladores não apenas se apropriam do direito de definir o que é arte como contrariam o princípio democrático de atender as demandas das minorias. Todo pixador entende a sua atividade como arte:

“A arte expressa um sentimento na pessoa quando vê, independente se é bom ou ruim... Você pode olhar para minha pichação é dizer que é feia. Mas eu posso olhar para um quadro que você acha bonito e achar feio, mas é arte também”. (Naldo, pixador da crew Os Bicho Vivo, em depoimento a Martina Cavalcanti. Matéria publicada em 2/11/2009: <http://www.band.com.br/noticias/brasil/noticia/?id=213838>. Acessado em 22/04/2011)

A década de 1990 foi, essencialmente, um período de difusão, de aprimoramento técnico e de gestação de experiências que a partir da década seguinte começariam a ganhar maior visibilidade e reconhecimento. Período de progressos, retrocessos e também da perda de Maurício Villaça. Falecido em 1993, Villaça foi um libertário que deixou como legado idéias sobre Art Brut e grafite, que contribuem para libertar a arte feita para a paisagem urbana dos preconceitos que teimam em se impor em nosso país. Sua contribuição no panorama das artes, em São Paulo e no Brasil, ainda aguardam uma atenção mais cuidadosa.

Por volta da virada do milênio, o grafite paulistano conquista a admiração de alguns críticos de arte estrangeiros especializados em Arte de Rua, como Tristan Manco, Nicholas Ganz e Caleb Neelon. Com esse reconhecimento, a relação do poder público com o grafite, em São Paulo, começa a mudar. A prefeitura passa a encomendar murais de grafite, comissionando generosamente um grupo que tem acesso ao circuito das galerias e dos

museus, e destinando migalhas para os projetos coletivos e individuais de grafiteiros menos célebres, por meio de projetos da Secretaria Municipal de Cultura como o VAI⁵⁷.

Figura 187: grafite realizado na fachada do Instituto Pombas Urbanas, Cidade Tiradentes, em 2007. (Foto: 05/11/2011)

Figura 188: grafite em mural de temática feminina nas proximidades da estação Barra Funda, do metrô. Autoria desconhecida. (Foto: 13/12/2010)

Figura 189: grafite na fachada de um dos prédios da Estação Juventude, em Cidade Tiradentes. (Foto: 22/07/2011)

Figura 190: personagem com características mestiças, da grafiteira e ilustradora Magrela. (Foto: acervo da artista; s/ data)

⁵⁷ Para o Programa de Valorização das Iniciativas Culturais (VAI), a Secretaria Municipal de Cultura destinou uma verba de R\$ 2.442.762,40 em 2011, com valor máximo de R\$ 21.694,45 para cada projeto. No mesmo ano a prefeitura cedeu mais de 500 milhões de reais em benefício de um clube de futebol.

Figura 191: grafite de Vitché e Jana. (Foto: Fernando Gomes; 2011)

Figura 192: grafite de Hamilton Yokota (Titi Freak). (Foto de Nathalia Bianchi, 2010)

3.7 O meio é a paisagem

Até aqui, procuramos compor uma história sucinta dessas duas formas de expressão, que são a pixação e o grafite, tentando mostrar que a sua existência no nosso meio não é nenhuma novidade. Pareceu-nos necessário demonstrar como as expressões caligráficas e figurativas nos acompanham na história do mundo. No primeiro momento, nossos sinais indicavam a nossa presença ou a nossa passagem, tornavam-nos visíveis. Num tempo posterior, tornados códigos, os sinais passaram a representar as coisas que habitam o mundo. Mais tarde passaram também a conter e transmitir os nossos pensamentos, nossos sentimentos, nosso imaginário e nossa realidade; nossas expressões. Para apresentar-se a si e ao mundo, o ser humano desenvolveu estratégias que resultaram na fantástica evolução dos meios e dos modos, utilizando o corpo, a paisagem, os suportes e os canais. De toda maneira, a comunicação humana se dá, tradicionalmente, de duas formas: uma pública e outra íntima. A forma pública compreende a comunicação aberta a qualquer receptor. A forma íntima é restrita a receptores definidos.

Pública ou íntima, a comunicação por meio de sinais gráficos (alfabetos, hieróglifos, ideogramas) é um instrumento fundamental para a conformação das sociedades modernas. Estas são crias da mistura de escrituras públicas e íntimas que inclui textos religiosos, filosóficos, mitológicos, históricos, legais, e outros. Mesmo os Estados modernos são criados no papel antes de vir à luz da história. Se eles preexistem no imaginário e no discurso coletivos, é no papel que ganham existência real. Não será imprudência dizer que a contribuição dos não-alfabetizados na invenção das nações é limitada. Às elites alfabetizadas coube o destino de elaborar as leis e administrá-las.

A alfabetização das populações proletárias nas sociedades industriais, como recorda Peter Sloterdijk, é um projeto humanista realizado pela classe letrada. Trata-se, nos séculos XIX e XX, de um programa com vistas à formação de uma sociedade literária ampliada, programa facilmente absorvido como instrumento político para a consolidação de ideais e identidades, sobretudo nacionais ou de classe.

“No início, os humanizados não são mais que a seita dos alfabetizados, e, como em muitas outras seitas, também nesta despontam projetos expansionistas e universalistas. Onde o alfabetismo tornou-se fantástico e imodesto, lá se produziu a mística gramatical ou literal, a cabala, que busca delirantemente obter um insight sobre

o modo de escrever do Criador do mundo. Onde, porém, o humanismo tornou-se pragmático e programático, como na ideologia ginasial dos Estados nacionais burgueses nos séculos XIX e XX, o padrão da sociedade literária ampliou-se para norma da sociedade política.” (SLOTERDIJK, Peter. Regras para o parque humano. São Paulo: Estação Liberdade, 2000 – pág. 11)

As habilidades de leitura e escritura, que na época do Império Romano estiveram ao alcance de escravos, mesmo com a urgência do projeto humanista demoraram em alcançar os contingentes humildes do século XX, especialmente nos países menos industrializados e com histórico colonial. A formação de leitores alfabetizados, mais do que atendimento a uma necessidade social, atendeu diretamente aos interesses econômicos de uma classe dominante, o que também dá margem a dúvidas a respeito do humanismo como projeto filosófico. Neste sentido, a alfabetização das “massas” corresponde à formação “*pragmática e programática*” de consumidores-leitores, capazes de ampliar os lucros das empresas editoras e, por extensão, desenvolver habilidades úteis e empregáveis ao trabalho na indústria, no comércio e na guerra. Ser ou não ser alfabetizado torna-se fator de distinção entre os seres humanos, separa a humanidade proletária em duas categorias, uma em oposição à outra. Os “humanizados”, ou seja, os civilizados, serão aqueles que farão parte do seleto grupo de escritores-leitores capazes de absorver o “conhecimento do mundo” e viver em concordância com as normas estabelecidas pelos pastores dos rebanhos humanos. Os analfabetos, mesmo fazendo parte de um rebanho, serão considerados incultos, selvagens, sub-humanos, coitados, desvalorizados.

Este humanismo, ou pseudo-humanismo, corresponde a um projeto de segregação; é um programa onde se realizam sincronica e confusamente os processos de humanização e desumanização. A humanização significará a absorção, a adaptação e a rendição dos homens ao programa civilizacional moderno; a desumanização resultará do descarte, do desinteresse ou da rebeldia a esse projeto. O ponto mais alto da desumanização será a consideração de que as sociedades ágrafas são selvagens e atrasadas.

Serão as sociedades alfabetizadoras, “humanistas” e cultas, já impérios coloniais, que operarão, contudo, os maiores genocídios da história, especialmente contra si mesmas e contra as sociedades consideradas “selvagens. O “humanismo”, suas afirmações e suas contradições, atravessarão o século XX abrindo campos de batalha filosóficos onde

fenomenologistas, existencialistas, estruturalistas e pós-estruturalistas reagirão ao fracasso do projeto humanista-iluminista, sendo muito significativa a resposta de Martin Heidegger⁵⁸ a Jean Beaufret a respeito da ausência de considerações ao humanismo em sua obra. A proposta do filósofo alemão, de deslocar a ética humanista baseada no eixo social para restituí-la no eixo do “Ser”, pode servir para compreendermos a complexidade da condição humana na Modernidade. Tanto o humanismo quanto o “Ser” heideggeriano, surgidos para indicar caminhos alternativos de superação de crises históricas e culturais, são paradigmas centrais de crises insuperáveis.

Um dos elementos essenciais na crise do humanismo – e também na do “Ser” – é a inatacável moral da dominação legal. O direito à propriedade existe desde que o homem habita o mundo e, assim como aponta Huizinga que as práticas lúdicas não são exclusivas da humanidade, afirmar o direito ao território e ao que nele está contido também não é característica exclusiva humana. O que é exclusivo da humanidade é a organização de exércitos, tanto para a guarda quanto para o saque, e a formulação de códigos legais e comerciais por meio dos quais torna-se possível apropriar-se das coisas do mundo e convertê-las em riqueza, ou dar-lhes valor de riqueza. O objetivo de apropriação e de acumulação de riquezas é a lógica que rege as sociedades humanistas modernas, toda a sua estrutura está direcionada para isso, sendo a quantificação monetária a medida do menor ou maior sucesso das instituições e dos indivíduos.

Nas sociedades “pré-humanizadas”, muitas vezes, o que determina o sucesso é a capacidade de compartilhar a riqueza. As sociedades tradicionais, nas Américas, na África e na Oceania, têm como prática a divisão dos recursos e a participação nas tarefas que garantem a sobrevivência e o bem-estar dos indivíduos e do grupo. Nelas há uma relação de pertencimento ao mundo por meio de uma ancestralidade, um território e uma cultura; nas sociedades modernas a relação de pertencimento social é definida pela propriedade privada e pela competência para a acumulação. Estas duas formas de “ser-no-mundo” determinam e distinguem as formas de agência política por parte do indivíduo: uma é inclusiva e a outra é excludente.

⁵⁸ HEIDEGGER, Martin. Carta sobre o humanismo. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Publicado na internet, em: <http://www.usma.ac.pa/web/DI/images/Eticos/Carta%20Sobre%20el%20Humanismo.pdf>. Acessado em 22/03/2011.

Sendo propriedades do poder político, mais do que da sociedade, as cidades contemporâneas são zonas de tensão cujo controle é exercido por meio da comunicação, das leis e do aparato policial. Desde Hamurabi as telecomunicações⁵⁹ têm um papel político fundamental na estruturação das sociedades, sendo sempre instrumentos de uma relação verticalizada, em que os poderosos atuam como emissores e os humildes como receptores e reagentes. Essa configuração persiste ainda nos dias atuais, sendo os poderosos os detentores da máquina monetária e dos meios de comunicação, os guardiões das normas sociais vigentes e os juízes das modas que buscam assentar-se na sociedade e na cultura. À inadequação aos critérios normatizados que norteiam o senso das classes poderosas, corresponde a condição de marginalidade aferrada a tudo e a todos que questionem por meio de atos e obras estes critérios, a sua validade e sua vitalidade. Em casos extremos, o uso da violência por parte do poder político pode ser considerado legítimo e necessário, mesmo quando o emprego da força não seja consensual, para “corrigir” uma situação de marginalidade. Fora do controle da sociedade, a política e o Estado, alvos fáceis dos usurpadores astutos, podem voltar-se contra a própria sociedade utilizando os instrumentos de violência que a própria sociedade criou para proteger-se, como já apontava o “conservador” confesso José Ortega y Gasset⁶⁰. Os jovens *Weisse Rose* tiveram poucos defensores antes de serem executados pela Gestapo; a dignidade do ato de Rosa Parks nunca sensibilizou parte considerável da sociedade “guardiã da democracia” no mundo; ainda hoje, em São Paulo, ecoam os aplausos dos “humanistas” que vibraram com a execução de 111 detentos; só para citar alguns exemplos.

Por fazerem parte do aparato político e policial da sociedade, os canais de comunicação podem, em uma sociedade democrática, desfrutar de liberdade de ação, embora geralmente regulados por legislação e pressões que, dependendo da sociedade, podem ser mais ou menos permissivas, mais ou menos “modernas”. O acesso do cidadão comum aos meios de comunicação de massa depende da intermediação de operadores especializados, que são os comunicadores, os editores e os proprietários desses canais, que podem ou não interferir na definição do conteúdo e da tendência ideológica da comunicação. A estrutura deste aparato e seu *modus operandi* foram expostos em obras importantes de Marshall McLuhann,

⁵⁹ Utilizamos a noção de que a comunicação não-presencial é uma forma de telecomunicação.

⁶⁰ ORTEGA Y GASSET, José. A rebelião das massas.

Jean Baudrillard, Guy Debord, William Gibson, Pierre Bourdieu, Pierre Lévy, Artur Matuck e muitos outros.

Como forma de combate à predominância da comunicação “oficial” massiva, o cidadão comum “precarizadamente humanizado”, buscou sempre alternativas, muitas vezes consideradas marginais. Na história brasileira não são raros os fanzines, tablóides, revistas, jornais, livros, rádios piratas, etc., considerados transgressores por não se adequarem aos critérios estabelecidos pelas classes governantes, especialmente durante o regime militar, mas também nas outras ditaduras e nos períodos de política democrática conservadora - se for possível a conciliação da democracia com o conservadorismo. A marginalidade – embora esse termo compreenda uma enorme diversidade de situações - é uma velha combatente dos autoritarismos, dos “bons costumes”, do conservadorismo, das ditaduras e da “propriedade”.

Quando as atividades marginais transmitem mensagens para a sociedade, contrariam a expectativa do controle dos fluxos de comunicação social por parte das classes dominantes. Os meios regulares de comunicação, no Brasil, sempre foram tratados como propriedades privadas de uma pequena parcela de privilegiados, mesmo quando são públicos. As regras de concessão e uso de radiodifusão, por exemplo, são de uma complexidade burocrática inalcançável para o cidadão comum, o trabalhador. Quase a totalidade das empresas de radiodifusão brasileiras pertence a políticos ou empresários que têm vínculos com políticos. São pessoas que têm recursos econômicos e influência para fazer tramitar a documentação nas instituições que avaliam as concessões. A compreensão desse processo é suficiente para entender que os canais de radiodifusão, que são os que permitem maior alcance social e permitem viabilizar-se economicamente, estão destinados a uma classe social específica, obviamente a hegemônica e seus capatazes. Se há uma grande quantidade de geradoras de televisão e rádio concedidas a políticos, e se o custo de implantação de um canal de radiodifusão é dispendioso, é visível que os meios de comunicação massiva brasileiros pertencem a uma classe pouco honesta. Não tendo as condições necessárias à concessão de um canal de radiodifusão, nem à produção massiva de impressos, o marginal alfabetizado tem que utilizar estratégias midiáticas alternativas. A forma mais subversiva de comunicação é a que se apropria, sem concessões, da paisagem urbana.

A requisição da paisagem pelos excluídos é uma operação considerada selvagem, uma “barbaridade”. Entre os civilizados adestrados para defender a interdição da paisagem aos poetas, pixadores e grafiteiros, há o consenso de que a cidade pode ser consagrada aos sonhos de consumo instigados pela publicidade comercial, aos monumentos e aos heróis mortos que essa sociedade homenageia, mas não à arte espontânea dos vivos e muito menos aos “signos sem sentido” dos pobres. Para os destituídos, os não-civilizados, os loucos e os degenerados que ousam projetar seus sonhos na concretude das cidades, contrariando a interdição, a paisagem será a última alternativa, o último meio de compartilhar a experiência da vida e de afirmar o mundo como território de integração do Ser consigo mesmo e com o coletivo que chamamos sociedade. Fora a alternativa libertária de expressar-se marginalmente, as outras implicam em render-se, submeter-se, às regras civilizadas que destituem das minorias críticas e massas acrílicas o direito a expressar-se sem filtros, sem avalistas e sem intermediários. Sem o aval dos diretores do “espetáculo”, o cidadão é mudo, sem voz. Sem direito à mediatização, o homem comum vê reduzir-se as possibilidades de agrupar os semelhantes em torno das demandas realmente sociais. A rendição submissa aos interesses econômicos, operadores da hipnose midiática, como aponta Debord, fragiliza a socialidade por meio do isolamento que transforma a maioria dos seres humanos em espectadores, que não são totalmente passivos, mas idealmente reagentes do discurso espetacular.

“O espetáculo é, assim, uma atividade especializada que fala pelo conjunto das outras. É a representação diplomática da sociedade hierárquica perante si própria, onde qualquer outra palavra é banida, onde o mais moderno é também o mais arcaico... Com a separação generalizada do trabalhador daquilo que ele produz perde-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, perde-se toda a comunicação pessoal direta entre os produtores. Na senda do progresso da acumulação dos produtos separados, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se atribuições exclusivas da direção do sistema. O êxito do sistema econômico da separação significa a proletarianização do mundo.” (DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. E-book publicado pelo Projeto Periferia, em 2003. Disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia/>. Págs. 21-23 e 24. Acessado em 12/02/2011)

A comunicação marginal é a alternativa daqueles que rejeitam a *representação diplomática* das classes dominantes. A mais marginal das formas de resistência a essa condição subalterna é a apropriação da paisagem para transformá-la em meio de difusão de

idéias, de identidades e de arte. Com a crescente disponibilidade dos recursos telemáticos, a difusão dessa rebelião se espalha pelo mundo. Silenciosamente, assistimos a uma revolução abrangente, eficiente e crescente, em escala planetária.

A notoriedade alcançada por Banksy, Sheppard Fairey, Space Invader, Os Gêmeos e outros “marginais” que se apropriaram primeiramente da paisagem, para depois invadirem o universo restrito do circuito mundial das artes pela porta da frente, pode ser entendida como qualidade da permeabilidade natural do sistema que regula do alto a sociedade, no entanto é necessário lembrar que a admissão desses artistas ocorreu a contragosto das classes controladoras do *espetáculo*. A utilização não autorizada do espaço público para a arte desautorizada continua sendo crime e nenhum dos artistas mencionados escaparia das sanções legais em seus países. As autoridades inglesas, até este momento, procuram identificar Banksy para levá-lo aos tribunais, ao mesmo tempo em que suas obras são negociadas a preços alcançados por poucos artistas “oficiais” contemporâneos. O norte-americano Sheppard Fairey tem uma longa ficha criminal, o que não o impediu de produzir o poster da campanha que elegeu Barack Obama. O francês Space Invader segue mais ou menos na mesma situação que Banksy. Os Gêmeos, com um pouco mais de sorte, são hoje reconhecidos como artistas no Brasil. O iraniano AlOne, um dos mais ativos em Teerã, parece correr riscos ainda mais sérios. Embora alguns grafiteiros, atualmente, possam se dar ao luxo de frequentar os ambientes que há poucos anos estavam interditados à sua arte, a grande maioria continua atuando na ilegalidade e, obviamente, em contrariedade e desafio às expectativas da “sociedade do espetáculo”. Sua mensagem é: o meio é a paisagem.

Figura 193: auto-retrato de Banksy fazendo referência a Keith Haring. (Foto: autoria desconhecida; s/ data).

Figura 194: trabalho de Banksy, feito com giz. (Foto: autoria desconhecida; s/ data).

Figura 195: lambe-lambe de Banksy, em Londres. (Foto: autoria desconhecida; s/ data).

Figura 196: Shepard Fairey e o polêmico poster, feito a partir de uma foto de propriedade da Associated Press, usado na campanha que elegeu Barack Obama. (Foto: L.A. Times; 2009)

Figura 198: Amy Winehouse, por Shepard Fairey.

Figura 197: parede em Cincinnati com os lambe-lambe de Shepard Fairey e um poster em homenagem à ativista Angela Davis. (Acervo do artista; 2010)

Figura 199: Groucho Marx, por Shepard Fairey.

3.8 “A periferia é o meu centro”⁶¹

No ano 2000, 94,7% dos habitantes da cidade de São Paulo viviam em áreas urbanas. São apenas quatro os distritos da capital que têm características rurais significativas: Tremembé (Zona Norte), Grajaú, Parelheiros e Marsilac (Zona Sul). Estes três distritos da Zona Sul apresentam taxas altas de evasão escolar, entre o ensino fundamental e médio. Em Grajaú, segundo dados do IBGE referentes a 1996, a taxa de alunos com 18 ou 19 anos que não concluíram o ensino médio chegava a pelo menos 45%. Em Parelheiros e Marsilac essa taxa era superior a 55%, como ocorre na Vila Andrade, comunidade localizada entre bairros com população de alto poder aquisitivo como o Morumbi, Itaim Bibi e Santo Amaro. Na Vila Andrade, 33,63% de jovens entre 15 e 17 anos não frequentavam a escola, enquanto 55,05% dos que tinham 18 ou 19 anos não haviam concluído o segundo grau. A taxa média para toda a cidade era de 38,1%, ou seja, o ensino médio não era completado por mais de um terço dos jovens de 18 a 19 anos.

Nas áreas limítrofes da Zona Leste e da Zona Norte, diversos distritos tinham taxas superiores a 45% de jovens que não concluíram o ensino médio. Em Cidade Tiradentes, que em 1996 tinha uma população estimada em 190 mil habitantes, 48,78% dos jovens com 18 ou 19 anos não tinham o segundo grau concluído. Nas comunidades “periféricas” a precocidade da atividade sexual, a criminalidade e a evasão escolar parecem se interrelacionar com a emancipação dos jovens, com o momento em que passam a ser “adultos”.

Em 1996, a capital registrou 4.682 homicídios dolosos⁶², chegando a 5.327 no ano 2000. Esses números caem vertiginosamente em 2005: 2.472 homicídios dolosos; e chegam a impressionantes 1.196 em 2010. Nos três primeiros trimestres de 2010, houve 929 homicídios dolosos na capital e, no mesmo período de 2011, chegamos a 737 homicídios do mesmo tipo. Mesmo que a totalidade desses homicídios e que o fantástico volume de ocorrências criminais não seja resultado das ações de jovens, em algum momento da vida o criminoso foi um jovem. Há, nas comunidades carentes, registros de crianças que cometem o primeiro homicídio intencional antes dos 12 anos de idade.

⁶¹ Afirmação de um grafiteiro da Cidade Tiradentes, durante debate no Instituto Pombas Urbanas.

⁶² Dados da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, publicados em: <http://www.ssp.sp.gov.br/estatistica/trimestrais.aspx#>. Acesso em 25/06/2011 e 12/11/2011.

Os dados de vulnerabilidade da juventude, não apenas em São Paulo, mas em todo o país, são categóricos em denunciar o nosso sub-desenvolvimento social e o sub-desenvolvimento moral das classes que têm o controle político, já que são elas que determinam como, quando e onde serão distribuídos e aplicados os recursos públicos. Os efeitos negativos da falta de investimentos públicos nos bairros que mais necessitam não se restringem às áreas pobres, eles transbordam para as ilhas de prosperidade. Silenciados, ignorados ou banalizados nos meios de comunicação, enquanto ocorrem nos bairros pobres, os atos violentos ganham imensa visibilidade quando invadem as fronteiras dos bairros ricos.

Da mesma forma que a criminalidade, a pobreza não está limitada aos bairros mais afastados do centro urbano de São Paulo. Na verdade, é no centro que a miséria se manifesta com mais vigor, com maior visibilidade. Os desocupados, os homens de rua, os drogados e os alcoólicos estão em todos os bairros, mas é no centro que eles se destacam da multidão. A mera comparação visual entre os transeuntes evidencia rapidamente quem se encontra em situação desfavorável, quem se droga, quem passa fome, quem não tem onde morar, quem tem problemas mentais e quem é simplesmente pobre. Nos bairros periféricos essas pessoas têm nomes, apelidos, parentes e, normalmente, guarida. No Centro, nada têm e nada são. Mesmo que nos bairros esteja difundida a noção de que “cada um vale pelo que tem”, quem nada tenha ainda pode ser reconhecido como alguém. O Centro também abriga muitos trabalhadores que habitam os bairros e as porções de bairros que desde o início do século XX abrigou o contingente operário. Distritos como Sé e Brás, centrais, têm indicadores de vulnerabilidade social semelhantes aos de bairros periféricos, onde a expectativa de vida chega a ser dez anos menor do que a de bairros habitados pelas classes com maior poder aquisitivo.

É nos bairros pobres que existe a maior possibilidade do “encontro entre estranhos” converter-se em uma relação de “conhecidos” ou mesmo de amigos. Os projetos urbanísticos que deram forma ao Centro privilegiaram a mobilidade para quem está de passagem e o desconforto para quem pretenda demorar-se. A crítica de Zygmunt Bauman ao urbanismo parisiense atual nos leva a perceber que também São Paulo tem seus espaços centrais dedicados à inospitalidade funcional. Os espaços propícios ao passeio, que eram uma preocupação nos projetos antigos de melhorias do Centro e dos bairros permanecem nas pranchetas e computadores dos urbanistas atuais, mas como produto oferecido nos pacotes de

benefícios exclusivos para os moradores dos condomínios fechados. Praças e parques cercados, com suas entradas vigiadas, são a maior prova de que a interdição do espaço público atende ao desejo de criar espaços socialmente “assépticos”, onde a desconfortável presença do pobre em desconforto é vigiada durante o tempo em que permanecer atemorizando os não-pobres. A aridez da alma das classes mais altas se reflete na aridez do Centro, inóspito, êmico, entretanto ocupado pelos tipos mais interessantes da cidade, os skatistas, os trecheiros, os desocupados, os pixadores e os grafiteiros. São eles que contrariam os “urbanistas”⁶³ e transformam os espaços devotados ao vazio em espaço de lazer, de repouso, de política e de contemplação. São eles os desbravadores dos territórios projetados para ninguém, dos espaços interditados. Esses rapazes e moças restauram a socialidade na paisagem. São eles os responsáveis por dar visibilidade a áreas da cidade que estavam absolutamente invisíveis.

O grafite é a arte de converter o que é “não-lugar” em “algum lugar”; de restaurar, ao que era imperceptível, a possibilidade de existência. Tanto no Centro quanto nos bairros, são abundantes os espaços que gritam por esse tipo de conversão. Mas não são apenas as transformações topográficas, topológicas, urbanísticas que os jovens grafiteiros promovem. Eles são os agentes de outras formas de conversão, como a de “não-lugar” em lugar de alguém, ou a de dar significância ao que não atingia os sentidos. É crescente, após essas conversões, o número de pessoas que vai se tornando sensível às ações e expressões inscritas na paisagem. O transeunte pode entregar-se à contemplação, diminuindo ou interrompendo a marcha acelerada de todos os dias. Outras pessoas que nunca se sentiram à vontade de por à prova suas qualidades artísticas ganham coragem quando vêem que o grafiteiro é um semelhante. De meros espectadores do espetáculo cotidiano, outros jovens e adultos juntam-se aos grafiteiros e transformam-se em cidadãos, artistas, ativistas, agentes.

A conversão do sentimento de exclusão em atividade intelectual, por meio das artes ou por meio do ativismo político, é também um dos fatores da redução da violência na cidade de São Paulo. Sabemos, qualitativamente, que o impacto das atividades culturais nas comunidades pobres tem sido imenso na melhoria das relações sociais entre jovens e adultos, em toda a região metropolitana, desde que o Hip Hop, com núcleos organizados, passou a

⁶³ Refiro-me aqui aos técnicos, aos políticos e à parcela da população que determinam como deve ser utilizado ou interditado o espaço público.

estimular as práticas esportivas e artísticas nas comunidades desassistidas pelo poder público. Somadas ao movimento Hip Hop, as atividades de diversas ONGs também têm papel fundamental nessas melhorias. O Instituto Pombas Urbanas é um exemplo de atuação bem sucedida na Cidade Tiradentes, onde desenvolve experiências com teatro, circo, radialismo, música, dança, audiovisual e grafite, entre outras linguagens, garantindo o protagonismo dessas atividades aos jovens da comunidade. O foco do trabalho desse e de muitos outros grupos que atuam nos bairros pobres é diferente da maioria das iniciativas promovidas diretamente pelo poder público: aos políticos interessa a visibilidade dos seus projetos, o impacto publicitário da sua benevolência; a muitas experiências que surgem da iniciativa popular, interessa a oportunidade de participar da construção de uma história social, cultural, cidadã.

Apesar da nítida influência dessas experiências na redução das estatísticas da criminalidade, será difícil encontrar nos relatórios da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo qualquer menção a ações culturais e populares como fator positivo da redução da violência. No discurso oficial, a atuação das polícias e a competência política dos gestores públicos explicam a queda vertiginosa da curva do crime, desde a década de 1990 até o presente. Nós, das periferias, sabemos que a verdade, em relação a isso, é muito diferente da versão oficial.

A um jovem nascido nessas comunidades humildes, dedicar-se às artes não é apenas uma forma de manter-se afastado das atividades criminosas. É uma forma de experimentar uma vida social que lhe tem sido negada. É um modo de afirmar o direito à dignidade. O nascimento e o florescimento da cultura do grafite, em São Paulo, é uma resposta da juventude a aqueles que têm interditado e restringido o acesso dos jovens das classes humildes aos ambientes da cultura como produtores. Em mínimo grau, há uma correspondência entre as condições em que os grafiteiros produzem e muitos artistas europeus do entreguerras e do pós-guerra produziram. Lá, a escassez dos recursos decorreu de conflitos violentíssimos entre nações; nos bairros pobres do mundo atual a escassez é decorrente de mecanismos políticos, econômicos e culturais que, embora não cheguem à equivalência das catástrofes marciais, se assemelham no efeito. Fazer arte nas periferias é um desafio e uma rebeldia. Nenhum jovem grafiteiro paulistano - isso é a pura verdade - se reconhecia como artista antes de ter contato

com as primeiras gerações de “pixadores”, como Vallauri, Matuck, Zaidler, Hudinilson, Villaça e os outros que foram se juntando no correr dos anos. Estes também passaram por fases difíceis para ter reconhecimento, alguns ainda passam. São diversas as possibilidades de relacionarmos o grafite atual com o expressionismo europeu do entreguerras, com o expressionismo embutido nas experiências da Art Brüt e nas propostas do Grupo CoBrA⁶⁴ ou do Internacional Situacionista⁶⁵. Os tempos diferem, mas as ações convergem em um ponto fundamental: resgatar a Arte para a esfera da produção popular.

⁶⁴ O Grupo CoBrA reuniu artistas entre 1948 e 1951 para produzir uma arte espontânea e livre, tendo como referência as ilustrações infantis, folclóricas, lúdicas. Tinha como proposta a retomada do expressionismo, àquela época considerado por muitos críticos como passado.

⁶⁵ Grupo de intelectuais europeus do qual fazia parte Guy Debord, cuja proposta era ao mesmo tempo política e artística, que tinha como premissa fundamental da arte o caráter revolucionário.

3.9 O megabairro do extremo

A Cidade Tiradentes é um bairro onde a produção artística era praticamente nula, até a primeira metade da década de 1990. A partir da segunda metade desta década, começam a surgir algumas manifestações, vinculadas ao movimento Hip Hop, ou por iniciativa de pequenos grupos familiares que organizam a Escola de Samba Príncipe Negro e algumas apresentações de Bumba-Meu-Boi. A escola de samba persiste, ainda precariamente, sem local adequado para os seus ensaios, que ocorrem numa praça. A família maranhense que organizava o Boi provavelmente não habita mais o bairro, porque este tipo de manifestação tradicional desapareceu antes mesmo do ano 2000. Os coletivos de Hip Hop floresceram e perderam a força, na deriva do humor oscilante do poder público municipal.

Concebidos como solução para os problemas de moradia de parte da população de baixa renda em São Paulo, os conjuntos habitacionais do tipo COHAB e INOCOOP promoveram o deslocamento massivo de centenas de milhares de famílias durante as décadas de 1980 e 1990. Estima-se que a população atual da COHAB Cidade Tiradentes é de 190 mil habitantes, mas essa população já foi calculada em mais de 400 mil pessoas, numa época em que considerava-se como um único bairro os conjuntos que até hoje permanecem geograficamente integrados, sem qualquer delimitação natural entre eles. As partes artificialmente desmembradas do megaconjunto ganharam outros nomes, como Setor G, Santa Etelvina, Sítio Conceição, Castro Alves, Inácio Monteiro, etc., mas estão todos sob a responsabilidade da sub-prefeitura de Cidade Tiradentes, totalizando 25 bairros. Desde a sua fundação até meados da década de 2000, nenhuma dessas comunidades dispunha de instrumentos culturais adequados à prática ou à fruição de qualquer linguagem artística.

Os gestores públicos que promoveram o êxodo desse grande contingente para o extremo leste da cidade simplesmente ignoraram, antes de liberar a habitação nos prédios e casas de meio-lote, o fato de que milhares de famílias passariam a ocupar um megabairro que não tinha serviços básicos como transporte, educação, saúde, segurança, áreas de lazer e equipamentos para a cultura. Não havia praças, bibliotecas, linhas de ônibus, posto de saúde, policiamento, etc. Parte do atendimento dessas demandas foi realizado durante a gestão de

Luiza Erundina, embora tenham perdurado problemas de extrema gravidade, como o sorteio de vagas nas escolas estaduais e municipais, até o fim da década de 1990.

Em certos aspectos, o bairro foi concebido com características que denunciam em seu projeto urbanístico a lógica de um campo de concentração. A concepção da estrutura viária do conjunto habitacional privilegia a contenção do fluxo de entrada e saída por uma única rua que dá acesso à avenida Ragueb Chohfi. Depois de mais de uma década utilizando essa única via de comunicação do conjunto com o mundo exterior, por rebeldia e necessidade, a própria população abriu uma outra entrada-saída para a Ragueb Chohfi, por onde trafegam automóveis e micro-ônibus. Ainda assim, apenas a rua prevista no projeto original comporta o trânsito de ônibus e caminhões. Alguns moradores concluem que esse detalhe do projeto da COHAB se devia à previsão de que a Cidade Tiradentes seria um território propício à violência e à criminalidade. A contenção do fluxo de cerca de 400 mil moradores em uma única via teria o objetivo de favorecer as *blitze* da Polícia Militar, encarregada de proteger os outros habitantes da cidade dos perigosos moradores do megabairro projetado para acomodar, em apartamentos de pé-direito e área útil inadequados, e em meios-lotes onde se construíram casas geminadas que violam qualquer possibilidade de intimidade familiar, o grande contingente das favelas, dos cortiços, os desempregados, os migrantes, os remediados e os vagabundos que viviam em pior situação em outros bairros da cidade.

Uma análise dos dados sobre vulnerabilidade juvenil na Cidade Tiradentes, permite deduzirmos a relação entre a violência e a precarização das condições socioculturais em uma comunidade urbana. Porém, os dados e as análises que obtivemos, que são resultado do trabalho do SEADE a partir de 1996, não refletem a realidade da Cidade Tiradentes durante os doze anos que antecederam as pesquisas. A realidade era muito mais violenta e a precariedade geral era imensa. Eram recorrentes os relatos de famílias que abandonavam o bairro por causa da ameaça de bandidos que cobravam “pedágio” dos trabalhadores na ida e na volta do trabalho. Os assassinatos, especialmente entre os jovens, eram tão frequentes quanto nos bairros de El Salvador dominados pelos *Mara 18* ou pelos *Mara Salvatrucha*⁶⁶.

⁶⁶ Mara 18 e Mara Salvatrucha (MS-13) são duas gangues formadas por exilados da guerra em El Salvador que foram sistematicamente reprimidos e agredidos por outras gangues em Los Angeles.

Durante muitos anos a Cidade Tiradentes e o Jardim Ângela disputaram o posto de comunidade mais violenta de São Paulo.

São muitas as semelhanças entre o que observamos nos bairros pobres de El Salvador e o que observamos, durante muitos anos, em bairros como Cidade Tiradentes e Jardim Ângela. As populações desses bairros, tanto no país da América Central quanto aqui, não são simplesmente formadas de excluídos, mas de destituídos. Nessas comunidades, como também nos bairros de classe média e classe média alta, as drogas ilícitas têm diversas funções. Nas classes médias, entre os usuários de entorpecentes, o que se busca, muitas vezes, é um lenitivo para suportar o cotidiano, ou uma forma de potencializar a alegria. Nos bairros pobres essas funções também existem, mas há outras que se tornam estruturais no funcionamento geral da comunidade.

No plano econômico, o comércio das drogas ocupa o espaço que não é preenchido pelas atividades legais, sendo uma alternativa ao desemprego e à baixa remuneração oferecida no mercado de trabalho. Adolescentes e adultos excluídos do mercado de trabalho têm essa alternativa como mais viável do que qualquer forma de empreendedorismo. O peso do preconceito contra trabalhadores autônomos como pipoqueiros, engraxates, camelôs, etc., combinado com o retorno financeiro supostamente pífio dessas atividades, também é um dos fatores que contribuem para que o tráfico seja uma atividade preferencial para uma parte dos jovens. No plano social, as drogas, ou o vício delas, produzem relações de amizade que preenchem o vazio surgido da deterioração das relações em família. O consumo de entorpecentes é, normalmente, uma atividade solidária e apenas raramente solitária. Entre estranhos que mal se conhecem, muitas vezes, surgem amizades que superam em muito a intensidade afetiva entre irmãos ou pais e filhos. No plano mais íntimo, são as drogas que promovem a sensação de alegria que o cotidiano lhes nega, além de lhes dar uma identidade e algum respeito, mesmo com o custo da perda da dignidade perante a família e os vizinhos.

Entre as gangues de El Salvador, que hoje estão espalhadas nas Américas Central e do Norte, estruturadas em *cliques*⁶⁷ de poucas dezenas de membros que controlam porções de territórios como bairros ou apenas quarteirões, produziu-se uma cultura e uma ética baseadas no vício, na violência, no assassinato e na defesa dos territórios. Esta cultura se expande com o crescimento das gangues. A *Mara 18*, segundo estimativas do Departamento de Justiça norte-americano para 2009, possui cerca de 65 mil membros espalhados em 44 cidades de 20 estados. Somando com os membros de El Salvador, e outros cujas atividades já foram detectadas no Canadá, em Honduras, México, Guatemala e Espanha, esse contingente aumenta consideravelmente. Esses seres humanos que o governo americano e o governo salvadoreño tratam como epidemia e fazem o possível para jogar sob o tapete das suas “democracias”, são, na verdade, vítimas da filosofia político-econômica idealizada por Milton Friedman e consumada no delírio infeliz que conhecemos como Consenso de Washington. É nessa aberração econômica e política que encontramos a lógica que promoveu a guerra de El Salvador e criou as condições sociais necessárias ao surgimento dos *Maras* e outras formas de organização criminosa ou paramilitar no continente americano desde a década de 1970.

Figura 200: gangsters da MS-13, com as características tatuagens cobrindo grandes áreas do corpo, sendo presos em El Salvador. (Foto: autoria desconhecida; c. 2007)

Figura 201: gangster da Mara Salvatrucha de Honduras no momento da sua prisão, em Toronto, Canadá. (Foto: National Post; 2008)

⁶⁷ Dá-se o nome de **cliques** às células da Mara 18 ou da Mara Salvatrucha. Estas células são formadas, normalmente, por poucas dezenas de membros que controlam pequenas áreas, realizando extorsão de comerciantes, trabalhadores e traficantes.

Figura 202: panorâmica de dois blocos de prédios em Cidade Tiradentes, um em primeiro plano e o outro mais recuado no fundo da imagem. (Foto: Projeto Empena; 2009)

Figura 203: panorâmica com um bloco de casas de meio-lote entre dois blocos de prédios em Cidade Tiradentes. (Foto: Projeto Empena; 2010)

Ao contrário da experiência salvadorenha, em que persiste uma política de Estado explícita de exclusão econômica e social, e de combate à violência com mais violência, a realidade das comunidades pobres de São Paulo teve o benefício de não passar por nenhum conflito tão traumático quanto uma guerra. E houve alguns períodos em que os gestores públicos se preocuparam em atender minimamente as demandas da população. É principalmente em decorrência desses períodos que percebemos a melhoria das condições de vida nessas comunidades. Um dos fatores que explicam a queda dos índices de violência em uma comunidade como a Cidade Tiradentes, no período entre 1984 e 1996, é a consolidação de pequenas comunidades formadas por vizinhos, pela formação dos times de futebol de fim de semana e pela convivência pacífica entre as crianças nas escolas. Somente quando essas primeiras formas de socialidade se fortaleceram é que os assaltantes desapareceram. Mas isso não foi suficiente para por fim ao clima de insegurança que afligia a população trabalhadora do bairro. Os conflitos motivados pelo uso de drogas, bebidas, jogos de azar e relações afetivas continuaram produzindo vítimas. Crimes por motivos fúteis ocorriam todos os dias. Em vinte anos de história, a partir de 1984, milhares de seres humanos perderam a vida em casos de homicídio, na Cidade Tiradentes. Muitos desses crimes jamais foram esclarecidos.

Neste território problemático e violento, por iniciativa de Franilson de Jesus Batista (Mestre Fran) e Cláudio José Assunção (Coquinho), jovens atuantes no movimento Hip Hop, surge a *posse*⁶⁸ Aliança Negra⁶⁹, em 1989. É essa posse que organizará as primeiras manifestações juvenis em torno das expressões que são denominadas “os elementos do Hip Hop”. Dezenas de D.J.s, M.C.s, rappers e grafiteiros da Cidade Tiradentes participam das oficinas promovidas pela Aliança Negra, que dá início, também, a atividades que reuniam grande número de jovens, como o concurso que elegeu os grupos de rappers que participariam da gravação de um CD. Com a passagem da prefeitura de São Paulo de Luiza Erundina para o seu sucessor, Paulo Maluf, a continuidade das atividades da Aliança Negra ficaram prejudicadas. A escola municipal que oferecia o espaço para as reuniões do grupo deixou de fazê-lo, cerrando as portas para seus alunos, ex-alunos e para a comunidade. Dezenas de

⁶⁸ **Posse** é como se denominam os grupos organizados de artistas e ativistas vinculados à filosofia do movimento Hip Hop.

⁶⁹ Aliança Negra Posse é a segunda formação organizada de jovens ativistas do movimento Hip Hop em São Paulo e a primeira instalada na periferia da cidade. Antes dela havia apenas a posse Sindicato Negro, cuja sede estava localizada na Praça Roosevelt.

jovens que buscavam desenvolver suas habilidades artísticas se dispersaram, buscando alternativas dentro e fora da comunidade. Politicamente, a Aliança Negra tem como principal bandeira o combate à discriminação racial e a conscientização da população sobre problemas que afetam duramente a comunidade. Não segue ideologia de esquerda nem de direita, se concentra nas questões que dizem respeito às comunidades pobres, especialmente as vinculadas à cultura, à educação, à violência e ao lazer.

Outra experiência ligada ao movimento Hip Hop que é fundamental para a promoção de transformações importantes na Cidade Tiradentes é a atuação do Núcleo Cultural Força Ativa. Consciente de que a cidadania só se exerce por meio da participação dos cidadãos nas decisões políticas que dinamizam a sociedade, o Força Ativa é responsável pela instalação da primeira biblioteca pública da Cidade Tiradentes. Este núcleo surgiu em 1989, no bairro de Santana, reunindo jovens de diversos bairros da Zona Norte, Centro e Zona Leste. Em 1995, com a dispersão de parte dos fundadores e quando Nando Comunista passa a residir em Cidade Tiradentes, o bairro passa a ser a base do Força Ativa. Além de dar sequência à cultura do Hip Hop, o núcleo continua desenvolvendo atividades de conscientização política baseadas nas questões da discriminação racial e econômica. É o primeiro coletivo da Cidade Tiradentes a formar um Grupo de Estudos com o objetivo de aprofundar a conscientização a respeito da condição humana em face da realidade social experimentada pela população das periferias, especialmente a da própria comunidade.

Fundado no Ceará, em 1989, e com maior experiência na condução de projetos sociais realizados em diversos Estados, o Movimento Hip Hop Organizado do Brasil (MH2O), também passaria a atuar na Cidade Tiradentes, reunindo algumas iniciativas que já se desenvolviam no bairro. Sua atuação vai privilegiar a busca de mecanismos e meios que possibilitem a atividade econômica dentro da comunidade, oferecendo cursos na área do vestuário, um estúdio para a produção musical dos grupos de rap, equipamentos para a produção audiovisual, etc. Durante o tempo em que dispôs dos recursos e incentivos necessários, promoveu atividades produtivas e culturais que não existiam ou que precisavam de recursos, especialmente após o ano 2000. Atualmente, por falta de recursos, continua funcionando minimamente e em condições precaríssimas.

O Centro Cultural Arte em Construção, conhecido como Pombas Urbanas, idealizado e fundado pelo ator e dramaturgo peruano Lino Rojas é um grande polo difusor da arte na comunidade. O espaço em que está instalado o Pombas Urbanas surgiu das ruínas de um mercado falido, que foi revitalizado pelo grupo de Rojas a partir de 2004, exatamente vinte anos após a fundação do bairro. Assassinado no ano seguinte, Lino Rojas deixou como legado um Centro Cultural que é, sem dúvida, a prova definitiva de que com um mínimo de recursos é possível realizar grandes transformações sociais por meio das artes. Isso se deve, evidentemente, à postura ética e afetiva que o grupo de jovens atores formados por Rojas mantêm na sua maneira de gerir o espaço e as atividades que desenvolvem, absolutamente abertos à comunidade, com a qual têm um diálogo franco e responsável. Os jovens que frequentam o Pombas Urbanas desenvolvem experiências com teatro, música, circo, dança, fotografia, informática, audiovisual e grafite. É de uma oficina realizada em 2007, ministrada pelo grafiteiro Antonio Duque de Souza Neto, o Tota, que surgiu o coletivo de grafite mais ativo na Cidade Tiradentes, o **5 Zonas de Grafite**.

Além de outras iniciativas menos expressivas na área cultural, são essas as que, junto com os movimentos em prol da saúde, da segurança, do transporte e da educação, promoveram as transformações importantes que reduziram significativamente as condições tristemente adversas que os antigos moradores encontraram na Cidade Tiradentes. Permanece a criminalidade, hoje contida por determinação do poder paralelo que atua nos presídios e nas ruas. Mas a cultura é uma alternativa atraente para muitos jovens que trazem a memória de um tempo em que amigos, parentes e vizinhos se perderam com as drogas, com as bebidas, com as atividades criminosas e com o desânimo resultante da precária condição da educação pública. Para os desempregados e seus filhos a Cidade Tiradentes é, de fato, um campo de concentração. A falta de condições econômicas para usufruir de atividades esportivas e artísticas dentro e fora da comunidade, de se inserir na dinâmica cultural da cidade como espectador, aprendiz ou produtor, aumenta o sentimento de exclusão de muitos moradores. Além dos blocos de prédios e casas de meio-lote, o conjunto tem, atualmente, pelo menos 16 favelas.

3.10 Cinco Zonas de Grafite

O coletivo **5 Zonas de Grafite** foi formado a partir de uma oficina ministrada pelo grafiteiro Tota, em 2007, no Centro Cultural Arte em Construção. Morador do bairro Centre Ville, em Santo André, Tota iniciou-se no grafite em 1990, sendo um dos mais renomados grafiteiros da região. Além de ministrar aulas de grafite na Casa do Hip Hop de Diadema, tem um ateliê em Centre Ville, onde ministra aulas gratuitas de grafite e artes plásticas para crianças, adolescentes e adultos. Em seu bairro, promove mensalmente o evento denominado “Se Essa Rua Fosse Minha Eu Mandava Grafitar”, com apoio da prefeitura, fomento do Programa de Ação Cultural da Secretaria Estadual da Cultura e colaboração da comunidade local. Neste evento, que tem duração de um dia, os alunos das suas aulas e oficinas se juntam a grafiteiros experientes de outros bairros e cidades para pintar muros e paredes autorizados pelos moradores do bairro, que se converteu em uma grande galeria de arte a céu aberto.

“É uma festa de rua onde a gente tenta colocar os quatro elementos da cultura Hip Hop agregados com pintura artística facial [para as crianças]. Essa festa foi fomentada pelo governo, pelo prêmio que ganhamos, o PROAC, e acontece sempre em Centre Ville, para ampliarmos a galeria. A gente pinta no último domingo de cada mês e as pinturas estão relacionadas com a história do bairro. Por exemplo, amanhã faremos um desenho que fala da rua, que é uma rua que tem uma história legal. Lá tinha a história de uma gangue, que eu mesmo criei. Essa gangue já causou muitos problemas na sociedade, para a comunidade, principalmente. Hoje, depois da minha conversão, da minha ligação com Deus, estou voltando para influenciar outras pessoas de outra forma. Até então eu influenciava para o lado negativo. Nunca usei drogas, mas gostava de violência. Hoje o que eu gosto é de arte e de influenciar as pessoas a fazer coisas boas. A gente não é ingênuo a ponto de achar que todo mundo vai gostar, mas a gente sabe que alguém vai gostar... Quando acontece a festa, moradores que não conversavam passam a se relacionar. Tem moradores que nunca se sentam para chupar uma mexerica na calçada, mas quando tem a festa eles sentam. É um bairro de periferia, é um bairro pobre. Não é humilde, é pobre, mesmo. O que estamos oferecendo, é uma opção. Para os jovens do bairro, todos os dias, o que há é a droga, mas nestes domingos procuramos oferecer esta opção da arte.” (Depoimento de Tota ao projeto Documento Patrimônio Cultural, colhido em Barueri, em 27/03/2010. Acessado em 27/07/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=2JkCCK8rN34>)

Em Cidade Tiradentes, quando ministrou a oficina a convite do Pombas Urbanas, Tota encontrou uma comunidade com problemas semelhantes aos que afetam o bairro em que

reside. Com os novos alunos formou o **5 Zonas de Grafite**, um coletivo que desenvolve projetos de grandes murais dentro e fora da comunidade, a partir de temas relacionados às demandas das comunidades pobres. Esses murais têm finalidade educativa, buscando conscientizar a população dos seus direitos a partir de imagens que provoquem a reflexão a respeito da história, da identidade e dos anseios, tanto dos indivíduos quanto da comunidade. Formado com Eve 14, Sow, Hope e Cadu, o 5 Zonas não se limitou à linguagem do grafite e passou a publicar uma revista que relaciona o grafite com a poesia.

“A gente começou a fazer reuniões periódicas, no Centro Cultural Arte em Construção, e aí estávamos eu, o Credo, o Sow, o Hope, o Patrick, o Tota, tinha o End também daqui da Tiradentes, era um grupo de sete ou oito pessoas que estavam participando dessas reuniões. Com o tempo a gente foi escrevendo os projetos e sem motivo específico a gente se distanciou, por outras atividades, enfim. O Pombas Urbanas acabou encontrando uma brecha e escreveu um projeto, que foi o primeiro projeto que a gente realizou juntos, que foi o Cinco Zonas de Graffiti. Dentro desse projeto tinha uma parte que era de formação, então tinha curso para a gente de elaboração de projeto, tinha curso de prestação de contas, era um projeto pra formar a gente como produtores culturais. A gente realizou esse projeto em 2007. A formação do Cinco Zonas foi entre 2006 e 2007, com o intuito de escrever projetos e fazer trabalhos coletivamente, de forma digna e com verbas que a gente identificou que seriam destinadas ao grafite... O nosso primeiro projeto, depois desse com o Pombas Urbanas, foi o Graffiti Poético. Escrevemos esse projeto para um edital da Secretaria de Cultura. Não passamos, não fomos contemplados. Um ano depois abriu um outro edital em outra secretaria, a gente mandou e ele passou. A gente realizou alguns murais ilustrando poesias. As poesias são de alunos do CEU Jambeiro. A gente fez uma parceria com a professora Janice, ela coletou essas poesias com os alunos dela e a gente ilustrou essas poesias em graffiti. No ano seguinte a gente queria dar continuidade pra esse projeto, mas não queria só pintar murais. A gente queria alcançar um público maior, que a nossa idéia chegasse em lugares diferentes, lugares que nem a gente mesmo chega. Foi então que surgiu a idéia da revista. A gente ampliou o projeto, para ele ser uma revista e mandamos. Fomos contemplados de novo e a gente conseguiu lançar a primeira revista, no final de 2009. O nome da revista é Graffiti Poético, a gente aborda o grafite e a poesia juntos, seja o cara fazendo uma poesia a partir de um grafite pronto, ou seja um cara fazendo um grafite a partir de uma poesia pronta. A idéia é mesclar esses trabalhos e assim conseguir fazer com que ambos artistas entendam que trabalhando coletivamente, unindo linguagens, a gente consegue atingir outros públicos ou talvez atingir mais públicos. Hoje a gente está montando a edição número sete. Da números dois à número seis a gente trabalhou de forma independente e temos agora um patrocínio para a edição número sete.”

(Depoimento de Everaldo Matias, o Eve 14, colhido em Cidade Tiradentes em 22/07/2011)

Assim como Eve 14, os outros componentes do 5 Zonas já tinham uma história com o grafite e com a pixação. Desde que se apropriaram dos primeiros muros até a realização dos murais, da revista e dos projetos mais recentes, como os workshops e a exposição itinerante denominada “Os Cem”, a trajetória de cada artista do 5 Zonas é mais ou menos idêntica às de milhares de grafiteiros na região metropolitana de São Paulo.

“Sou do Ceará, fui criado aqui em São Paulo. Passei um tempo no Parque Dom Pedro, depois fui morar ali no Carrão, depois vim para a Tiradentes, em 2000... Um tio colecionava histórias em quadrinhos de faroeste, Pato Donald. Eu assistia muito desenho e comecei a gostar de quadrinhos, mangás, isso inspirou os traços do que eu faço hoje... Em 2002 eu conheci o Cadu, a gente fazia grafite mas não se conhecia, nos conhecemos na rua aí a gente começou a formar um grupo de artistas de grafite. Começamos a trocar informação e dessas idéias que a gente trocava todo dia formamos o coletivo Cinco Zonas... Quando eu vim pra cá eu achei que o meu trabalho ia acabar, porque onde eu morava o pessoal tinha mais informação, mas o meu trabalho cresceu mais quando eu vim para a Cidade Tiradentes, que é um bairro pobre, que necessita de arte. Então meu trabalho cresceu mais aqui do que onde eu morava... Agora o número de escritores cresceu mais porque os pixadores começaram a ver os trabalhos de grafite. E quem não fazia grafite nem pixação começou porque via o que a gente fazia nas ruas. Então isso influenciou muita gente e mudou a visão do bairro. Antes as pessoas achavam que a gente ia fazer pixação, sujar o muro, hoje está mais acessível. A gente fala de grafite e as pessoas já acolhem, está mais valorizado o nosso trabalho.” (Depoimento de Eder, o Sow, colhido em Cidade Tiradentes, em 22/07/2011)

Como em outros bairros da metrópole, e como nos “*tenements*” novaiorquinos, o grafite surge na Cidade Tiradentes espontaneamente, como brincadeira de crianças. No final da década de 1980, é importante lembrar, os jovens não tinham acesso a instrumentos culturais ou de lazer. Fora os campos de futebol e as atividades esportivas nas escolas, pouco havia para ocupar os jovens a não ser conviver e buscar formas interessantes de lazer. Por esta época, já aparecem as primeiras pixações e os primeiros grafites feitos com máscaras.

Segundo Chalalá, um dos mais antigos pixadores do bairro, em 1989, quando começou a pixar havia poucos pixadores e muitos “pés-de-pato”⁷⁰.

“Quando comecei era uma atividade solitária, eu andava sozinho. Só depois é que fui conhecer outros caras que também estavam começando a pixar... Eu era pequeno e minha mãe me privava de sair. Quando comecei a ir para o Centro, por volta de 92, minha mãe só permitia se eu fosse com alguém mais velho. Tinha que sair com alguém conhecido. Foi nessa época que conheci o Chefe, o Tchentcho, o Gil, uma pá de caras... Aqui não tinha porra nenhuma. Não tinha ocupação nenhuma. Culturalmente não havia nada... A Tiradentes sempre teve má fama, especialmente nessa época, 92 e 93. Todo mundo que saía daqui era considerado bandido. Indo para uma festa, uma vez, fomos abordados por quatro rapazes de moto, armados. Eles disseram: ‘Quem é da Tiradentes pode passar pro lado de cá e os demais para o lado de lá’. O cara colocou o revólver na minha cabeça e ficou pedindo para a gente entregar os revólveres, porque ele achava que a gente era bandido, que a gente tava armado, que a gente era da Tiradentes. Jogaram nossas tintas fora. Foi uma situação feia.” (Depoimento de Renato, o Chalalá, colhido em Cidade Tiradentes, em 24/07/2011)

Na mesma época, um grupo de amigos de ginásio, Rogério, Chapolim e Maurício grafitavam os muros e paredes das escolas e os locais mais isolados do conjunto habitacional.

“A gente grafitava imagens tiradas de histórias em quadrinhos. A máscara que eu mais usava era uma imagem do Coringa, o personagem do Batman do Asilo Arkham, aquela que ele está com as mãos na cabeça. Grafitei alguns locais com essa máscara e até hoje tenho uma imagem guardada em casa. A gente fazia as máscaras com cartolina. A gente montava as folhas, desenhava, recortava e conseguia fazer imagens grandes. Durante um tempo, de 1989 a 1991, eu, o Chapolim e o Maurício fizemos isso, depois paramos.” (Rogério Ramos, depoimento colhido em 14/08/2011)

A pixação e o grafite são manifestações do desejo de melhores condições de vida na comunidade. São expressão da vontade de melhorar a paisagem do bairro que, naqueles tempos e em diversos locais, tinham o aspecto de ruínas, com as casas começando a ser modificadas para dar mais conforto aos seus moradores. A época era de total ausência, mas a precariedade em relação aos instrumentos culturais na comunidade perdura até os dias atuais. A construção dos CEUs Água Azul e Inácio Monteiro, durante a gestão da prefeita Martha

⁷⁰ Dá-se o nome de “pé-de-pato” a seguranças que trabalham armados para a proteção de estabelecimentos comerciais na periferia. Comumente, essa função é exercida por policiais à paisana em dia de folga, matadores que servem à polícia como informantes ou desempregados dispostos aos riscos do ofício.

Suplicy veio suprir uma parte das demandas por instalações educacionais e culturais de melhor qualidade. Esse benefício apresenta resultados importantes, já que mantém as portas abertas para a comunidade inclusive nos finais de semana, oferecendo cursos livres e oficinas, além de atividades esportivas nas quais podem participar os jovens e adultos que não estudam nessas instituições. Trata-se de um avanço importante, se considerarmos que durante mais de 20 anos a população do bairro, exceto nas iniciativas que reuniam pequenos grupos de moradores, não teve espaço nem equipamentos para a promoção da socialidade. Ainda que sejam verificados esses avanços, muitas atividades, mesmo nos CEUs, padecem da falta de participação dos moradores da comunidade por falta de recursos e instrumentos eficientes de comunicação. A eleição do Conselho Tutelar do bairro, em 2011, por exemplo, que foi mal divulgada, contou com uma participação muito pequena de eleitores. Muitos são os moradores que sequer sabem da existência de um Conselho Tutelar e de muitos outros órgãos autônomos que atuam na comunidade. Entre os fatores que prejudicam a comunicação na comunidade, estão o tempo perdido diariamente no trajeto casa-trabalho-casa, que pode chegar a cerca de quatro horas se o morador se desloca até o centro da cidade, a indisponibilidade de espaço nos ônibus para veicular notícias da comunidade, a falta de um veículo de comunicação produzido e direcionado para a comunidade e a falta de interesse ou apoio para esse tipo de iniciativa. Os poucos jornais produzidos por moradores são produtos particulares destinados à veiculação de anúncios publicitários do comércio e dos prestadores de serviços da região. A iniciativa de instalação de uma TV comunitária, transformada em 2005 em projeto de WebTV, que hoje é um Ponto de Cultura reconhecido pelo Ministério da Cultura, enfrenta dificuldades imensas para cumprir o papel de veicular conteúdo audiovisual para a população do bairro. Isso se deve à restrição de recursos financeiros que custeiem as ações e o trabalho dos colaboradores e ao fato de que a imensa maioria dos moradores não tem internet ou computador no domicílio. A falta de interesse dos que têm computador e ponto de internet de banda larga é outro impedimento, porque também a vida no interior da comunidade sempre foi muito menos atrativa do que em outros bairros da cidade. Para parte dos moradores que têm melhor poder aquisitivo, o lazer e o consumo de bens como roupas, acessórios, veículos, educação, etc., são realizados em outros bairros como Tatuapé, Aricanduva e no Centro, especialmente em Shoppings. Em Cidade Tiradentes não há, até 2011, nenhuma agência bancária. Em pequenas

oficinas familiares, no entanto, ocorre a produção de bens que são vendidos em lojas da região do Brás, José Paulino e Jardins.

Parte do esforço dos rapazes do 5 Zonas de Grafite, é dedicar-se a romper as fronteiras do conjunto habitacional e levar a sua arte para as galerias especializadas nos novos artistas que surgem com a prática do grafite. Há, entretanto, um cuidado em relação a essa disposição e vontade de entrar no circuito das galerias.

“A originalidade do grafite está na rua. A gente vê as pessoas expondo os seus trabalhos nas galerias, nos museus e isso é ótimo, é positivo, mas não é tudo. É legal a gente explorar esses ambientes inusitados, mas não podemos esquecer que a origem, a raiz, é a rua, foi ela que deu base para todas essas conquistas, o trampolim foi a rua... Eu gosto de dialogar com as comunidades, acredito que a arte do grafite pode comunicar, dizer algo para alguém. Não pode ser um aprendizado só pra mim, tenho que socializar com as pessoas. Eu tenho uma personagem que é uma mulher nordestina, com um lenço na cabeça, carregando livros na cabeça. A idéia da nordestina é para falar da minha terra natal, sou baiano, e lá acompanhei muitas pessoas carregando latas de água na cabeça, as senhoras. Hoje, com esse desenho, quero dizer que devemos trocar a lata d'água por livros, ou seja, carregar conhecimento, carregar atitude, carregar iniciativa. Um grande motivo da falta de água no nordeste é a falta de atitude do povo, também. O governo só se mexe se o povo faz a pressão. Se não tem pressão, não tem água, tem humilhação.” (Depoimento de Tota ao projeto Documento Patrimônio Cultural, colhido em Barueri, em 27/03/2010. Acessado em 27/07/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=2JkCCK8rN34>)

Figura 204: Antonio Duque, o Tota, no evento realizado em maio de 2011, no bairro Centre Ville. No fundo, o muro sendo pintado pelas crianças do bairro que participam do curso de grafite. (Santo André, 29/05/2011)

Figura 205: participantes do projeto "Se Essa Rua Fosse Minha Eu Mandava Grafitar", no bairro Centre Ville, em Santo André, organizado por Tota, com a participação do coletivo 5 Zonas de Grafite, de Cidade Tiradentes, e grafiteiros de outras cidades do ABC. (Foto: 29/05/2011)

Figura 206: painel em prédio da Cidade Tiradentes realizado pelo coletivo 5 Zonas. (02/06/2011)

Figura 207: Eve 14 (primeiro plano) e Sow, integrantes do coletivo 5 Zonas de Grafite.

Figura 208: convite para o lançamento da sexta edição da revista Graffiti Poético na sede da ONG Ação Educativa.

Figura 209: mural produzido por Cadu e Sow na avenida de maior movimento em Cidade Tiradentes. (Foto: Fernando Moraes; 2008)

Figura 210: capa da sexta edição da revista Graffiti Poético, editada pelo coletivo 5 Zonas e lançada no Dia do Grafite de 2011. Na capa, arte de Rui Amaral.

Figura 211: página 18 da revista com arte de Ozi (Ozéias Duarte), para ilustrar um poema de GBOX.

Figura 212: jovens participam do lançamento da exposição "Os Cem", do Coletivo 5 Zonas, na Estação Juventude. (Cidade Tiradentes; 22/07/2011)

Figura 213: lançamento da exposição "Os Cem", do Coletivo 5 Zonas, na Estação Juventude. (Cidade Tiradentes; 22/07/2011)

Figura 214: obra de um dos artistas convidados pelo 5 Zonas para o projeto "Os Cem", na exposição realizada na Estação Juventude. (Cidade Tiradentes; 22/07/2011)

Figura 215: outra obra para o projeto "Os Cem", na exposição realizada na Estação Juventude. (Cidade Tiradentes; 22/07/2011)

A admissão dos artistas de grafite nas galerias especializadas na arte nascida nas ruas só ocorre quando o artista tem um histórico e apresenta um nível técnico e estético apurado. Na galeria Choque Cultural, que é atualmente a referência mais importante em São Paulo para esse tipo de produção, ao lado de trabalhos feitos usando as técnicas do grafite, podemos ver pinturas que utilizam métodos tradicionais, gravuras feitas a partir de diversas técnicas, impressões resultantes de procedimentos utilizados pela indústria gráfica, livros e resíduos sólidos que são reciclados como objetos artísticos. Embora muitos artistas com formação acadêmica estejam praticando o grafite, inclusive nas ruas, o que percebemos é que grafiteiros que não têm formação acadêmica estão se apropriando e se aprimorando com técnicas tradicionais. Sem deixar de lado o aprendizado das ruas.

No processo de aprendizado das novas técnicas são fundamentais os intercâmbios e as "trocas" entre os grafiteiros. O fluxo de informações ocorre pela observação das obras de outros grafiteiros, quando se pode deduzir como se consegue um efeito, um traço, e também nos inúmeros encontros em que se reúnem vários grafiteiros para "fazer" um muro. Os muros

da Cidade Tiradentes sempre estiveram abertos para esses encontros e intercâmbios, especialmente nas iniciativas do 5 Zonas. Eduardo Marinho, o Cadu, é um dos mais ativos promotores das aproximações entre os grafiteiros da Cidade Tiradentes e os de outros bairros. Como arte-educador, na Estação Juventude, instalada no bairro pelo ex-sub-prefeito Renato Barreiros, Cadu foi responsável pela formação de dezenas de jovens nas técnicas do grafite e da serigrafia. É de iniciativa sua a instalação de um ateliê de serigrafia para a produção de estampas de camisetas feitas pelos alunos. Após a sua saída da Estação Juventude o ateliê de serigrafia permaneceu fechado por alguns meses, sendo agora retomada a experiência das estampas por parte do educador Yuri, que o substituiu. Mesmo com franca disposição, Yuri enfrenta dificuldades para realizar a prática da serigrafia, porque faltam recursos e, algumas vezes, apoio da direção da instituição.

Eve 14, Cadu e Sow desenvolvem experiências tanto com formas figurativas quanto com as formas caligráficas do grafite, que vêm aprimorando no decorrer dos anos. Tota e Hope trabalham especificamente as formas figurativas, cada um buscando seu estilo próprio, suas características particulares, suas mensagens. Individualmente, entre os integrantes do 5 Zonas, Hope é o que tem conseguido desbravar melhor o circuito das galerias especializadas em “Street Art”. Seus trabalhos são comercializados em galerias situadas na Vila Madalena e em lojas virtuais. Sua trajetória também começa com a pixação, mas a prática do desenho começa na infância, em casa.

“Tem 18 anos que eu faço grafite, mas o interesse maior foi quando eu cheguei aqui. Antes disso, aos seis anos de idade, o meu pai me incentivava nos desenhos. Até lembro os desenhos que ele me dizia para copiar, que eram umas baleias. Ele era santista. Eu copiava e quando saía errado ele sentava o chinelo mesmo. Eu percebo que quando você insiste, é perseverante, você acaba alcançando o objetivo. Foi assim em relação ao meu pai. Minha mãe, não que ela não me desse apoio, porque o dia-a-dia da mulher é corrido, cuidar dos filhos... Meu pai já tinha esse dom de desenhar, tocar, cantar... Quando vim para a Tiradentes, cheguei aqui com treze anos, me envolvi com a pixação. Eu achava legal, eu ficava olhando as letras e achava diferente e me perguntava: como esses caras fazem isso? Antes da pixação eu me reunia com os amigos que moram num prédio, acima, a gente sempre se reunia de sexta e sábado, na casa de um amigo. Ali a gente pegava os gibis da Comics, os X-Men, a Marvel, a gente abria numa determinada página, via uns desenhos legais e “vamos copiar esse aqui, o que fizer melhor é o aprovado”. E a gente ficava lá, ralando uma, duas, três

horas, pra fazer um desenho. Éramos em cinco e dos cinco sempre tinha um piorzinho, sempre tinha um ruinzinho. Eu e o Mauro a gente sempre tôte-a-tôte, um do lado do outro. Ele fazia uns detalhes legais e eu não queria ficar para trás. Havia um clima amistoso, mas ninguém queria ficar para trás. Eles pararam e eu fui para a pixação... Olhando a pixação e curtindo as letras, como os caras que usavam o spray, eu quis tentar. Com quinze anos, pixação. Pixava, pixava... não sou nenhum pixador conhecido, mas se você perguntar quem é da ONU⁷¹, “você conhece a ONU?”, nós éramos em três ou quatro, da ONU. ONU significa Os Nada Umilde. Olha só a fita! Umilde tinha que ser com “H”! No metrô, eu e o Beazinho, você deve conhecer, ele era da Vila Verde, nós nos encontrávamos na Barra Funda para virmos sentados, eu era office-boy e ele também. A gente ficava da Barra Funda até Itaquera desenhando, mostrando os desenhos, inventando nome de crew.” (Depoimento de Anderson Hope, colhido em Cidade Tiradentes, em 21/05/2011)

Anderson Hope sobrevive do grafite. A realização dos projetos com os parceiros do 5 Zonas, os trabalhos individuais e a comercialização de suas obras nas galerias é o que garante, humildemente, o sustento da família. Com o reconhecimento que vem adquirindo, especialmente por meio dos trabalhos realizados nos muros, algumas portas importantes estão se abrindo para a sua arte. No segundo semestre de 2011 foi convidado por Onesto e Binho para participar de um evento no Equador. No processo de desenvolvimento da sua arte, Onesto tem sido o principal incentivador.

“Chegou um tempo da minha vida que eu tive que usar capim amarrado com pregador pra fazer os desenhos na parede. As pessoas nem têm noção. Cheguei a usar barro com cola, pra fazer um desenho. Cheguei a usar farinha de trigo com barro pra fazer uma pele mais clara, uma pele mais escura. A primeira lata de spray que eu tive era uma azul mackenzie, da Colorgin. Ela durou quatro meses, na minha mão. Era uma cor desejada por todos, porque era um roxo escuro muito bonito, e a primeira vez que eu peguei a lata eu falei: não acredito! Hoje, já fiz uns trabalhos para a Penalty, para algumas galerias, mas isso não faz com que eu me engrandeça. Faz com que eu trabalhe mais... Vivo exclusivamente do grafite. Mantenho a minha família com grafite. Eu não tenho nenhum outro meio de renda. É fácil? Não é fácil, porque você tem que conquistar, você tem que ter caráter, tem que ter um bom trabalho, você tem que estar na rua... Eu vejo gente reclamar que está difícil, porque tem um filho e blá-blá-blá. Eu tenho seis. Comprei meu carro com grafite, visto meus filhos com grafite. A partir do momento que você tem coragem, que você é perseverante e você tem palavra e caráter... Eu não sou um cara conhecido. Eu gosto de fazer amizades e nunca deixar

⁷¹ ONU: Os Nada Umilde.

as portas fechadas, isso tem me ajudado bastante. Já passei dificuldades, mas há tempo para tudo.” (Depoimento de Anderson Hope, colhido em Cidade Tiradentes, em 21/05/2011)

Com toda dificuldade por que tem passado, Hope é a principal referência do grafite em Cidade Tiradentes. Apesar de estar num patamar de qualidade técnica e estética próximo da maestria de grafiteiros mais renomados, como Binho, Speto, Chivitz, Onesto, Nunca e tantos outros, permanece com a mesma humildade do dia em que começou timidamente a grafitar letras num trailer abandonado. Continua grafitando nas ruas com outros grafiteiros mais experientes e menos experientes, aprendendo e ensinando, compartilhando. A maior parte dos seus trabalhos comercializados em galerias é realizada em papel. Nesses trabalhos usa técnicas e instrumentos variados para conseguir efeitos surpreendentes, explorando a plasticidade de formas figurativas, especialmente a de pássaros, abelhas e outros animais que brotam no papel como planos irregulares que se combinam com linhas e pontos. O processo de produção dessas imagens é uma combinação de ato pensado e casualidade, resultando em obras únicas que, em certa medida, têm um que de sumi-e, uma espécie de “impressionismo” ou “zenismo” à Koetsu ou Sotatsu⁷². Antes de desenvolver seu trabalho no papel, não sabia da existência dos mestres japoneses da Escola de Rimpa. A principal fonte de inspiração para os seus trabalhos nos muros resulta da convivência com os filhos. São eles que fazem despertar na imaginação as personagens que Hope projeta nos muros e nas paredes. Diferentemente dos trabalhos feitos para as galerias, as personagens dos muros têm as características das ilustrações que encontramos em livros infantis.

“Quando eu recebi o convite do Onesto, pra trabalhar com ele, esse foi o meu retorno para o papel. Porque uma meta que nós temos é desenhar, desenhar e desenhar. Isso é, estudo, desenho de observação. Eu tenho cobrado ele e ele cobra de mim. Eu tenho um ânimo muito grande de desenhar no papel. Quando eu faço no papel já quero ir para a parede. Eu acredito que todos os artistas fazem isso. Eu já vi matérias de artistas que desenharam no guardanapo. Eu tenho um sketch book onde eu faço todos os meus trabalhos... Eu observo os meus filhos; às vezes uma atitude deles serve de inspiração e eu já passo para o papel... A Tiradentes, hoje, pra mim, é uma inspiração tão grande. Aqui tem muros pra caramba, tem uns picos pra pintar que todos os caras que eu trouxe aqui pra pintar eles querem voltar. Eles dizem: “Hope, aqui dá pra fazer

⁷² Honami Koetsu e Tawaraya Sotatsu são artistas japoneses do século XVII, fundadores da Escola de Rimpa.

um livro, tranquilo”. Eu valorizo muito o bairro onde moro... E acredito no que estou fazendo.” (Depoimento de Anderson Hope, colhido em Cidade Tiradentes, em 21/05/2011)

A experiência dos componentes do 5 Zonas de Grafite, tanto em seus projetos coletivos quanto nos trabalhos individuais, tem inspirado muitos outros jovens da Cidade Tiradentes a experimentar a produção artística. Por falta de maturidade e por falta de incentivos muitos desistem. Outros se afastam quando conseguem algum emprego ou forma de sustento que os ocupe. Mesmo com a saída de Cadu do Centro da Juventude, não são raras as ocasiões em que Hope, Sow e Eve 14 interagem com os adolescentes que fazem o curso de grafite sob o comando de Yuri. Na conclusão do projeto “Os Cem”, em que foram realizados workshops com artistas que desenvolvem experiências diversas vinculadas à Arte de Rua, como grafite, stickers, lambe-lambe e stêncil, o 5 Zonas organizou uma exposição com as obras que foram produzidas durante o projeto e ofereceu um coquetel para os jovens alunos de Yuri e para a comunidade.

Assumindo o posto de arte-educador no Centro da Juventude, Yuri se dedica a realizar mais do que o ensino do grafite. Sendo morador de um bairro com características idênticas, inclusive por ser outro conjunto habitacional da COHAB, sua percepção da realidade é apurada, o que ajuda a diagnosticar certas carências que muitas vezes os alunos não manifestam, não compartilham.

“Sou formado em publicidade e aqui sou arte-educador. Dou aulas para jovens que vivem na margem da sociedade, gente carente, na periferia sem estrutura, onde a educação é de má qualidade. Com a arte eu tento mostrar uma visão de cidadania. Eles não precisam ser grafiteiros, precisam ser seres humanos, respeitar a família, porque o que a gente tem de berço muitas vezes a gente não dá valor. Na periferia a maior referência é o crime, os caras que têm dinheiro, que estão com status. A gente tenta ocupar os meninos com arte, com dança, com uma perspectiva de vida diferente da que eles teriam ficando nos becos, usando drogas... É um trabalho de longo prazo. Tenho alunos que estão aqui como pena alternativa. Eles vêm da Fundação Casa para cumprir a pena tendo uma atividade cultural. Além de ocupar o espaço dele, a gente tem esse bate-papo de coisas do dia-a-dia... Tem gente que sabe desenhar mas só foi descobrir isso depois que teve acesso a um lápis de cor, com quinze anos.” (Depoimento de Yuri, colhido em Cidade Tiradentes, em 22/07/2011)

Figura 216: Anderson Hope diante de um dos seus grafites no bairro Centre Ville. (Santo André; 29/05/2011)

Figura 217: grafite de Hope em Cidade Tiradentes. (Foto: Anderson Hope, 2005)

Figura 218: grafite de Hope em São José do Rio Preto. (Foto: acervo do artista; 2005)

Figura 219: personagens de Hope em muro da Cidade Tiradentes. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 220: grafite de Hope em Quito, Equador. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 221: imagem de peixe, produzida com uma técnica desenvolvida por Hope cujo resultado se assemelha a *sumi-e*. (Foto: acervo do artista; 2010)

Figura 222: Hope usa também o papel como suporte para desenvolver experiências com técnicas inusitadas. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 223: obra de Hope comercializada em galeria da Vila Madalena. (Foto: acervo do artista; 2011)

Figura 224: outra obra de Hope comercializada em galeria da Vila Madalena. (Foto: acervo do artista; 2011)

4 Conclusão

O presente trabalho se orientou no conceito da arte como instrumento de comunicação social e de exercício da liberdade, no entendimento de que o contexto social é determinante para as configurações que a arte assume. Ela tem exercido um papel fundamental na formação das civilizações, como fator importante de concepção, percepção e expressão do mundo. Da pré-história à contemporaneidade, suas expressões guardam narrativas dos modos de viver, dos seres e dos eventos, reais ou imaginários, que se projetam no tempo e nos espaços como saber. É continente que abriga mitologias, invenções e realidades.

Em 1942, o crítico de arte Sérgio Milliet, concordando com o sociólogo Ernest Grosse, dizia que o fato artístico “*é uma como que linguagem, um instrumento de contacto não só entre membros de um mesmo grupo mas ainda de grupos diversos, de sociedades distintas*”⁷³. No entender de Milliet e de estudiosos como Grosse, “*existe um intuito utilitário de comunicação*”⁷⁴ na origem da arte. “*Todo o segredo do fato social artístico está nesse conceito de comunicação*”, afirma Milliet. O crítico de arte Roger Fry acrescenta também uma essência imaginativa para a arte. O fato social artístico é, portanto, e necessariamente, também estético e técnico.

Ao mesmo tempo em que podem ser compreendidos como expressões reflexivas de um contexto social, histórico ou cultural, a pixação e o grafite trazem ao mundo imagens que têm a qualidade das coisas que existem não apenas como representação, mas como apresentação autônoma de si. Cada grafite e cada pixação, sem depender da maior ou menor qualidade técnica na sua feitura, é um objeto autônomo posto na paisagem do mundo. Afirma Merleau-Ponty que a arte, como a filosofia, é a realização de uma verdade⁷⁵. Essa verdade da arte não é, então, apenas o mero reflexo do mundo; é pensamento e experiência estética que se apresentam e passam a existir, a habitar a realidade junto com os homens e as demais coisas da realidade empírica ou imaginária.

Artistas como Klee, Brassaï, Baselitz, Dubuffet, De Kooning, Tàpies, Constant Nieuwenhuys, Karel Appel e muitos outros, ofereceram caminhos alternativos à racionalidade que dominou o pensamento moderno. Suas reflexões transcendem o domínio das artes e ampliam a realidade do século XX, para nela incluir aqueles que não estavam suficientemente representados no espetáculo do mundo: os “primitivos”, os loucos, as crianças, os delirantes,

⁷³ MILLIET, Sérgio. Marginalidade da Pintura Moderna. Coleção “Departamento de Cultura”: São Paulo, 1942. Pág. 6

⁷⁴ Idem. Grosse, citado por Milliet. Pág. 6

⁷⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Pág. 19

os marginais, etc. São esses artistas pensadores que propõem o resgate da espontaneidade como elemento fundamental no ato criativo.

“A cultura atual, individualista, substituiu a criação pela produção artística, que só produziu os signos de uma impotência trágica, os gritos de desespero do indivíduo acorrentado pelas interdições estéticas.” (NIEUWENHUYS, Constant. Nosso desejo é que faz revolução. In: CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pág. 613)⁷⁶

Jurgen Habermas, mencionando Weber, Durkheim e G. H. Mead⁷⁷, lembra que, para os “clássicos da teoria social”, a perda da “espontaneidade natural” é um dos paradigmas que caracterizam “o mundo da vida racionalizado”, moderno. Os modelos contemporâneos de sociedade teriam surgido, segundo esse pensamento, da substituição da espontaneidade pela técnica. Isso equivaleria a dizer que a espontaneidade é característica de um tempo ingênuo, ou selvagem, tanto dos indivíduos quanto das sociedades, enquanto a técnica seria característica da civilização da maturidade e do progresso. Desde que Gauguin receitou aos artistas buscarem um caminho para as artes longe da Europa, o resgate das qualidades selvagens e realmente humanas faz parte do processo de libertação das artes da dominância técnico-acadêmica de uma cultura referenciada pelos parâmetros de “uma burguesia exausta, atrasada”⁷⁸. Mais do que a produção de verdades subjetivas, são esses artistas que explorarão o potencial das artes em questionar o mundo duplamente interditado dos manicômios, dos presídios, das culturas desconhecidas, “selvagens”, “não civilizadas”, e do anonimato, extraíndo desse exercício algumas verdades gerais das contradições do século XX civilizado. Aproximando-se dos excluídos e dos “exóticos”, a arte moderna se expande para incluir formas diversificadas de percepção e experimentação da realidade que estavam reprimidas na cultura de muitos séculos.

“Essa aproximação não é só técnica, mas sobretudo de ordem espiritual, sendo ele [Gauguin] talvez o primeiro grande europeu para quem a arte dos povos exóticos, primários, não é mera curiosidade, mas tão criadora quanto a dele, regida por uma

⁷⁶ Constant Nieuwenhuys é um dos fundadores do grupo CoBrA, com Karel Appel, Christian Dotremont, Asger Oluf Jorn, Joseph Noiret e Corneille Guillaume Beverloo.

⁷⁷ HABERMAS, Jurgen. O discurso filosófico da modernidade. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Pág. 4.

⁷⁸ Em entrevista à revista Versus, número 17, concedida a Omar L. de Barros Filho e Júlio Tavares, em dezembro de 1977, o crítico pernambucano utiliza esses adjetivos, ao explicar a propriedade do termo “vanguarda” nos tempos em que os artistas precisaram se posicionar contra o academicismo, contra a tradição e contra a “burguesia exausta, atrasada na Europa”.

necessidade plástica e espiritual tão autêntica e alta quanto a ocidental. Aliás, diga-se de passagem que Gauguin revela nessa atitude uma das características mais profundas e permanentes da sua e, nesse sentido, igualmente de nossa época: o contato espiritual direto, pela primeira vez na história humana, de todas as culturas, passadas e presentes, pré-históricas ou contemporâneas, no tempo e no espaço. As consequências dessa interpenetração de culturas ainda não acabaram de revelar-se em todo o seu desenvolvimento. Não se pode, entretanto, compreender a arte moderna sem ter o fato bem presente no espírito.” (PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000. Pág. 146.)⁷⁹

A arte do século XX foi, muitas vezes, uma arte de combate, um instrumento contra a predominância de ideologias reacionárias que buscam preservar um modelo de sociedade e de cultura interessantes às classes que dominam a política e a economia. Arnold Gehlen, citado por Habermas, diagnostica a Modernidade como o tempo em que perseveram ativos os efeitos do Iluminismo. Se a condição para o acesso à pós-modernidade é a superação de alguns desses efeitos, ou o desmantelamento da racionalidade iluminista enquanto instrumento de poder, será necessário fazermos-nos sensíveis às artes que brotam nas paisagens do mundo, enquanto cruzamos a ponte para a pós-modernidade, porque elas denunciam a permanência da modernidade nos dias atuais. A nossa época é ainda a moderna, porque não superamos a mentalidade moderna na prática do viver. A pós-modernidade se faz presente na filosofia, na ciência, na tecnologia, no comportamento das classes que dinamizam a economia da superabundância como consumidoras, mas não no cotidiano das populações humildes, pobres e miseráveis. No nosso tempo, especialmente nas grandes metrópoles do planeta, há artes que surgem da necessidade de combater os efeitos das assimetrias que se tornaram instrumentos das interdições impostas às classes trabalhadoras. Essas interdições são, claramente, anti-democráticas e segregacionistas. São artes de resistência e de contestação. Sua combatividade não é planejada, programada, racionalizada; é tão espontânea quanto sintomática. Se realmente estamos em plena pós-modernidade, como se difunde no meio acadêmico, é muito clara, para muitos jovens das periferias econômicas do mundo, a percepção de que foram deixados para trás, pois lidam, ainda, com os problemas, com as contradições, com os efeitos da modernização e da modernidade.

⁷⁹ Extraído do texto *Panorama da Pintura Moderna*, publicado em 1951 e republicado na obra citada.

A permanência em nosso tempo dessas duas formas de manifestação por meio de signos visuais desautorizados inscritos diretamente na paisagem, é uma complexa demonstração de força, de desobediência e de afirmação do indivíduo; são seu *cógito* e o anúncio da sua existência: *pixo, logo existo*. O grafite, a pixação e a tatuagem, entre os jovens da América Central, ao mesmo tempo em que têm servido como modo de demarcar os territórios, dos quais se apossam, e homenagear os seus mortos, têm servido como práticas de resistência política, de construção de socialidade e de construção de uma identidade contra a opressão do anonimato. As tatuagens e pixações dos Maras salvadorenhos são, em certo sentido, manifestação de uma “religiosidade” recriada, em que a construção de uma nova identidade se volta para referências de ancestralidade, para as suas origens ameríndias, e, ao mesmo tempo, para o presente miserável de interdições reguladas pelo poder público. Os bairros em que habitam não passam de campos de concentração com uma vigilância policial frouxa. Suas pixações são escrituras da violência de uma época e de um lugar.

Em São Paulo, enquanto nos queixamos que a pixação e o grafite violentam as nossas propriedades, particulares ou públicas, não refletimos sobre a nossa realidade em comparação com outras. Ora, nossos pixadores e grafiteiros não estão participando de nenhuma guerrilha armada, não chantageiam comerciantes e trabalhadores, não transformam bairros e quarteirões em feudos criminosos e campos de batalha, não ameaçam a vida alheia. Nossos “conspurcadores” simplesmente rabiscam, pintam, fazem arte. Eles escalam paredes, se apropriam de muros e fachadas, resgatam a caligrafia, esta arte que praticamente desapareceu no Ocidente; embelezam a paisagem com o mesmo esmero que o milionário decora a parede da sua sala. Nisso têm até mais autenticidade e propriedade, porque não compram a arte empacotada numa loja ou numa galeria, produzem-na. Mais além, promovem o embaralhamento dos signos urbanos, pelo excesso, atenuando ou anulando as mensagens publicitárias, disputando com estas a disponibilidade sensorial do cidadão. A pixação e o graffite, assim como as outras artes praticadas pela “gente diferenciada”, são formas sutis de apresentar a realidade, de devolvê-la de forma nua, crua e ao mesmo tempo poética à nossa apreciação. Agrade-nos ou não; interesse-nos ou não lhes demos qualquer valor.

São imensos os esforços no sentido de diminuir a força da cultura popular em nosso país. A afirmação do gosto das classes mais altas permanece determinante para a produção,

para a fruição e para a aquisição de obras artísticas. Afinal, quem tem recursos para a aquisição de arte não apenas participa da definição dos valores estéticos característicos das obras que serão bem-vindas ao mercado, define também os valores em termos econômicos. Só em casos excepcionais alguns artistas das classes pobres são reconhecidos pelo *métier* das Artes. Sem um apadrinhamento, contando apenas com o seu talento, muitos artistas permanecem excluídos, dependendo de outras ocupações para a obtenção dos recursos necessários à sobrevivência. Testemunhei o trabalho de alguns grafiteiros experimentando novas possibilidades de criação em condições muito humildes, sem dinheiro, sem material e sem espaço adequado para fazer arte. Uma condição de pós-guerra – pensei; mais tarde me corrigi: é uma situação de guerra. E até nisso há poesia, porque é uma arte motivada pela necessidade íntima do artista e pela necessidade íntima da sociedade à qual pertence. Alguém dirá que a pixação não é uma demanda íntima da sociedade, porque ninguém quer sua propriedade pixada. Sutilmente, no entanto, a pixação atende à necessidade da sociedade ser informada a respeito de que algumas coisas não vão bem na condução da sua estrutura. É óbvio que as coisas não estão muito bem para os adolescentes que habitam bairros em que o poder público pouco oferece em termos de educação, lazer e práticas culturais. A pixação convida o cidadão à reflexão profunda a respeito de si e das práticas da sociedade, especialmente as políticas. O grafite, considerado muitas vezes uma agressão, pela gente reacionária, resguarda a essência poética que, segundo Jürgen Habermas (2002, p.129-134), filósofos como Schelling, Schlegel e Nietzsche celebravam quase utopicamente: o rompimento da arte moderna com a razão da modernidade e a sua aproximação com o mito, ou seja, conectar a contemporaneidade espiritualmente com as culturas passadas e presentes, como o fez radicalmente Gauguin, ensina Mário Pedrosa. A pixação e o grafite são a nossa cota de paleolítico, são a superação radical de uma ambição nietzschiana: no lugar da referência mitológica grega, os grafiteiros e pixadores se conectam a um tempo pré-mitológico, primitivo, primevo, lúdico.

Durante as últimas décadas os nossos adolescentes se acostumaram e passaram a valorizar essa palavra: radical. Até em propaganda de achocolatado se exacerbou o termo “radical”. O que pode ser mais radical para uma criança do que tornar-se adulta antes dos quinze anos de idade? O poeta Maiakovski foi preso pela primeira vez aos 13, colando

cartazes em favor da Revolução. É mais ou menos nessa mesma idade que nossos jovens, quase cem anos depois do encarceramento do poeta russo, começam a pixar e a grafitar, a atualizar segundo seus próprios termos uma “agitprop” no século XXI. Começam a resgatar a espontaneidade que lhes é tirada quando passam a frequentar as nossas escolas, onde são vítimas do sistema educacional racional que privilegia a formação de braços para o mercado de trabalho e desconsidera a importância das atividades lúdicas, dos jogos, das artes, da imaginação livre e da criatividade. A pixação e o grafite são duas alternativas que não lhes oferecemos. Aos 13 anos as crianças dos bairros humildes já aprenderam que são pobres, já assimilaram o conceito de pobreza que se difundiu na nossa cultura. Como Maiakovski, descobrem cedo o que é ser adulto. Muitos passam da infância à vida adulta sem ter conhecido a adolescência. As nossas instituições destinadas ao atendimento dos jovens têm, todas, a característica de discipliná-los, mantê-los “na linha”. Isso é o que fazem nossas instituições correcionais, nossas escolas, nossos exércitos, nossas empresas: produzir à força seres humanos previsíveis, programáveis, programados. É contrariando essa expectativa da sociedade que surgem os artistas e os marginais. E quantos artistas têm sido marginais!

Certamente serão poucos os artistas surgidos da pixação e do grafite que se tornarão artistas reconhecidos. Ainda assim, essas atividades despertam, nos jovens das periferias, um interesse vivo pelas artes, pelo design e pelas novas tecnologias. Se essas atividades derem surgimento a uma indústria criativa capaz de absorver as inteligências e potencialidades desses jovens para a produção e a circulação de riquezas, será um passo a caminho de transformar os bolsões de pobreza em territórios prósperos e a metrópole num território menos hostil. Se as artes populares virão a ter reconhecimento e valor econômico como as obras que atraem colecionadores, marchands e museus, não é o que mais importa; o que importa é que essa arte melhore as condições em que vive o “povão”, integre a socialidade entre aquele que produz nas comunidades humildes a aquele que a adquire e, reconhecendo o seu valor, favorece a sua circulação, independente da sua condição financeira. A dimensão social da arte, perdida quando ela passou a ser particular e restrita a uma camada privilegiada, se apresenta hoje como possibilidade de rearticulação e restauração da sociedade. Ao mesmo tempo, há a possibilidade de revitalização da própria arte, que tantas vezes, no nosso tempo, tem-se absterido de um fundamento central: o diálogo.

Bibliografia:

- BARTHES**, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madri: Siglo Veintiuno Editores, 1993.
- BAUMAN**, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BURKE**, Peter. *A revolução francesa da historiografia: a escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1992.
- DEBORD**, Guy. *A sociedade do espetáculo*. E-book publicado pelo Projeto Periferia, em 2003. Disponível em: <http://www.reocities.com/projetoperiferia/>. Acessado em 12/02/2011.
- DELPORT**, Henri. *Les Aurignaciens, premiers hommes modernes*. Collection "Histoire de la France préhistorique". Paris : La Maison des Roches, 1998.
- DILTHEY**, Wilhelm. *Teoria das concepções do mundo*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- DUPAS**, Gilberto. *Economia global e exclusão social: pobreza, emprego, Estado e o futuro do capitalismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- FONSECA**, Eduardo Giannetti da. *Liberalismo versus pobreza: a liberdade vencendo a miséria*. São Paulo: Inconfidentes, 1989.
- FOUCAULT**, Michel. *A história da loucura: na idade clássica*. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- FUNARI**, Pedro Paulo A. *Origens do Ensino*. In: BAKOS, Margaret Marchiori; CASTRO, Ieda Bandeira & PIRES, Letícia de Andrade (orgs). *Algumas contribuições da Arqueologia para o conhecimento da instrução no mundo romano*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000, 129-138.
- GANZ**, Nicholas. *Graffiti world: street art from five continents*. London: Thames & Hudson, 2004.
- HABERMAS**, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HALÁSZ**, Gyula. *Da parede das cavernas à parede das fábricas*. In: Graffiti: Brassai. Madri: Circulo de Bellas Artes, 2008.
- HAUSER**, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEIDEGGER**, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HENLON**, Pamela. *Manhattan's Turtle Bay: Story of a Midtown Neighborhood*. Chicago: Arcadia Publishing, 2008.
- HENSHILWOOD**, Christopher S. **D'ERRICO**, Francesco. **MAREAN**, Curtis W. **MILO**, Richard G. **YATES**, Royden. *An early bone tool industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: implications for the origins of modern human behaviour, symbolism and language*. Journal of Human Evolution, Volume 41, Issue 6, December 2001.
- HUIZINGA**, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- JENKINS**, Sasha. *In a war zone wide-awake*. In: NAAR, Jon. *The birth of graffiti*. London: Prestel Verlag.
- MACHADO**, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MAILER**, Norman. **NAAR**, Jon. *The faith of graffiti*. New York: It Books, 2009.

MARX, Karl. *Do capital*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

MCLUHAN, Marshall; **POWERS**, Bruce R. *The global village : transformations in world life and media in the 21st century*. New York: Oxford University Press; 1989.

MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da Pintura Moderna*. Coleção “Departamento de Cultura”: São Paulo, 1942.

MUNANGA, Kabengele. *A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional*. In: AJZENBERG, Elza (Org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, 2004.

NAAR, Jon. *The birth of graffiti*. London: Prestel Verlag, 2007.

NIJEUWENHUYIS, Constant. *Nosso desejo é que faz revolução*. In: CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PATARRA, Ivo. *O governo Luiza Erundina: cronologia de quatro anos de administração do PT na cidade de São Paulo: 1989-1992*. São Paulo: Geração Editorial, 1996

PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

SILVESTRE, Neomísia. *Esumbaú, Pombas Urbanas!* São Paulo: Instituto Pombas Urbanas, 2009.

SLOTTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

SLOTTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000

TÀPIES, Antoni. *Comunicación sobre el muro*. In: Brassai, Graffiti. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

VASSÃO, Maria Olimpia. **PONTES**, Maria Adelaide. *Catálogo da exposição Setenta e oito, setenta e nove: precursores do graffiti em São Paulo*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WACHTEL, Edward. *The first picture show: cinematic aspects of cave art*. Leonardo, n. 2, San Francisco n. 2, 1993, v.26.

ZANINI, Walter. *A bienal e os artistas incomuns*. In: XVI Bienal de São Paulo: Catálogo de Arte Incomum, Vol. III. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981

Arquivos audiovisuais:

Asas do Desejo: Wim Wenders, Argos Films, 127 min., Alemanha/França, 1987.

Atlântico negro: na rota dos orixás, O: Renato Barbieri, Itaú Cultural / Videografia, 54 min., Brasil, 1998.

Bomb It: John Reiss, 93 min., EUA, 2007.

Documento Especial: TV Manchete, 1990 – 1991, acessado em 20/03/2010 e publicado em <http://www.youtube.com/watch?v=eOInMb-Irl0>.

Garotos da Arte Noturna: Artur Matuck e Christina Janstein, 18 min., Brasil: 2006.

Jornal de Vanguarda: Fernando Barbosa Lima, Rede Bandeirantes, Brasil, 1988.

Manos e Minas: TV Cultura, PGM 30, em 27/11/2008, acessado em 20/03/2010 e publicado em <http://www.youtube-nocookie.com/watch?v=ZRrkWQJLIWA>.

Pixo: João Wainer e Roberto Oliveira, Sindicato Paralelo Filmes, 61 min., Brasil, 2010.

Revistas

BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer ou a insurreição pelos signos*. Cine Olho, nº 5/6 jun/jul/ago 1979. Trad.: Fernando Mesquita. Original em: *L'échange symbolique et la Mort*. Paris: Éditions Gallimard; Bibliothèque des Sciences Humaines, 1976.

Cão Fila KM 26. Revista Veja, Edição 461. São Paulo: Editora Abril, p. 104-105, 6 de jul. 1977.

Revista Veja, Veja SP. São Paulo: Editora Abril 23 de outubro de 1988; pág. 26

TIBURI, Marcia. *Pensamento Pixação*. Revista Cult, Ed. 135: publicado em 30 de março de 2010: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/pensamento-pixacao/>.

VASSÃO, Maria Olympia de M. e **PONTES**, Maria Adelaide do N. *Alex Vallauri: trajetória passo a passo*. In: Revista D'Art, Nº2. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1998.

WAINER, João. *Pichação é arte*. In: Revista Super Interessante. São Paulo: Editora Abril, Maio de 2005. <http://super.abril.com.br/cultura/pichacao-arte-445685.shtml>, acessado em 21/05/2010.

WILLER, Claudio. *A rebelião dos muros*. Singular e Plural, nº 4, março, 1979.

Jornais

AMARAL, Rui. *Arte no buraco*. Folha de São Paulo, Ilustríssima. São Paulo, p. 7, 08 de ago. 2010. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2010/08/08/72>. Acessado em 15/01/2011.

CASTRO, Ruy. *Em horas mortas*. Folha de São Paulo. São Paulo, p. A2, 7 mai. 2010. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/2010/05/07/2>. Acessado em 14/12/2010.

QUADROS, Jânio. *Juneca e Bilão vão "pixar a cadeia"*. Suplemento do Diário Oficial do Município de São Paulo, Ano 1, nº 105, 4 de out. 1988. Disponível em: <http://www.docidadesp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipId=A7RTV8CRUEAPAE9ST1R6EUB2I0S>. Acessado em: 12/06/2011.

Sites de internet

Administrative tablet with cylinder seal impression of a male figure, hunting dogs, and boars.

Metropolitan Art Museum. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/30008828>. Acessado em: 19/09/2010.

AHEARN. Frank M. . *The pioneer os style´s*. Disponível em:

<http://subwayoutlaws.com/Burners/BURNERS%2014.htm>. Acessado em: 5/04/2010.

ARAUJO, Luciana. *Lendas urbanas: o teaser graffiti - A verdade sobre LERFÁ MÚ x CELACANTO*.

Disponível em: <http://imagnetix.blogspot.com/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html>, acessado em 26/07/2011.

BERTOLOTTO, Rodrigo. *Pichação busca reconhecimento e é discutida por acadêmico*. Disponível em:

<http://tvuol.uol.com.br/#view/id=pichao-busca-reconhecimento-e--discutida-por-acadmico-04023068CCA95326/mediaId=155340/date=2009-01-19&list/type=all/edFilter=all/sort=mostRecent/time=week/>. Acessado em: 15/04/2010.

CAVALCANTI, Martina. *Projeto de Lei que diferencia pichação de grafite levanta debate*. Disponível em:

<http://www.band.com.br/noticias/brasil/noticia/?id=213838>. Acessado em 22/04/2011.

CHATI, Heron. *Lendas da Pixação – Juneca e Bilão*. Disponível em: <http://besidecolors.com/?p=2044>.

Acessado em: 12/06/2011.

Constellationdefiant. “*Man at the Crossroads*” by Diego Rivera. Disponível em:

<http://constellationdefiant.wordpress.com/2010/01/03/man-at-the-crossroads-by-diego-rivera/>. Acessado em 22/05/2010.

DUNN. Jimmy. *Horus Djer (Itit)*. Disponível em: <http://www.touregypt.net/featurestories/djer.htm>.

Acessado em: 19/09/2010.

Documento Patrimônio Cultural. *Depoimento do Sr. Antônio Duque de Souza Neto (TOTA) - Artista Plástico*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2JkCCK8rN34>. Acessado em: 27/07/2010.

EILERS, Kent. *Reactions: the graffito of Alexamenos*. Disponível em:

<http://theologyforum.wordpress.com/2009/02/05/reactions-%C2%BB-the-graffito-of-alexamenos/>. Acessado em: 19/09/2010.

FARO FINO (repórter). *João Nerval – Profissão: ladrão e cara de pau*. Rede TV Rondônia Disponível em:

www.youtube.com/watch?v=nuB4IM6iBDM. Acessado em 22/01/2011.

HALÁSZ, Gyula. *Brassai: Conversations with Picasso*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Excerto disponível em: <http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/071480.html>; acessado em 20/07/2011.

K. Cris. *Celacanto Provoca Maremoto*. Disponível em: <http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm>.

Acessado em 22/05/2010.

LUCCA, Gus de. *Pichação volta à Bienal pela porta da frente*.

Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/pichacao-volta-a-bienal-pela-porta-da-frente/n1237666372888.html>. Acessado em 25/01/2011.

MARQUES, Diogo. *Quem tem Q. I. vai: Leminski e o grafite*. Disponível em:

<http://urbanogramas.wordpress.com/tag/poeticas-urbanas-2/>. Acessado em: 16/08/2011.

MARTIN, Gabriela. *A arte rupestre da região do Seridó, no Rio Grande do Norte e na Paraíba*. Disponível em: http://www.fumdam.org.br/fumdhamentos5/gabriela_martin.asp. Acessado em: 18/09/2010.

MYERS, Marc. *Manhattan's Grand Entrances*. Disponível em: <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703720504575377613468716030.html>. Acessado em: 22/05/2010.

PATROCÍNIO, Carol. *Grafite em exposição*. Disponível em: http://jovem.ig.com.br/street/noticias/2008/08/15/grafite_em_exposicao_1568484.html. Acessado em: 12/06/2011.

Phoenician Alphabet. Disponível em: http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/images/alphabet/phoenician01.gif. Acessado em: 19/09/2010.

PRADES, Jaime. *A legitimidade das ruas: a história que ainda não foi contada sobre o grafite de São Paulo*. Publicado em: <http://jaimeprades.art.br/?area=5&sec=1&item=65>; acessado em: 12/06/2011.

PRADO. Maiá. *Entrevistas históricas: Carlos Matuck*. Disponível em: http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_01.htm. Acessado em 12/06/2011.

PRADO. Maiá. *Entrevistas históricas: Waldemar Zaidler*. http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_02.htm. Acessado em 12/06/2011.

Programa Arqueológico do Cariri Pernambucano. Laboratório de Arqueologia Brasileira. Disponível em: http://www.ndihr.ufpb.br/arqueologia/arqueocariri_relatorio.html. Acessado em: 12/01/2010.

Relatório anual de atividades. Vol. I e II. Fundação do Homem Americano, 2009. Disponível em: <http://www.fumdam.org.br/>. Acessado em: 14/07/2010.

Relatório anual de atividades. Fundação do Homem Americano, 2008. Disponível em: <http://www.fumdam.org.br/>. Acessado em: 14/07/2010.

Remote graffiti for a cause. Urbanizr. Disponível em: <http://www.urbanizr.org/blog/2009/03/26/remote-graffiti-for-a-cause/>. Acessado em 22/05/2010.

Rosetta Stone. British Museum. Disponível em: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=an16456b.jpg&retpage=15633. Acessado em: 19/09/2010.

Secretaria de Segurança Pública. *Estatísticas Trimestrais*. Disponível em: <http://www.ssp.sp.gov.br/estatistica/trimestrais.aspx#>. Acesso em 25/06/2011 e 12/11/2011.

SIQUEIRA, Bruno. *Ozéas Duarte (OZI)*. Disponível em: <http://www.desprojeto.net/site/entrevista5.html>. Acessado em 25/01/2011.

Sumerian. Ancient Scripts. Disponível em: <http://www.ancientscripts.com/sumerian.html>. Acessado em: 19/09/2010.

XLR8TION. *HSGCAMURAL*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:HSGCAMURAL.JPG>. Acessado em: 22/05/2010.

Músicas

GEREBA. **CAPENGA**. **PATINHAS**. *Celacanto e Lerfa-Mu*. In: Bendegó, EPIC/CBS, 1979

RIBEIRO, Bi; **BARONE**, João; **VIANNA**, Herbert. *Selvagem*. In: Selvagem, EMI, 1986.