

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**



Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de Mestre
em Ciências da Comunicação.

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto
Alves**

Orientando: Arthur Hunold Lara

São Paulo-1996

**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

GRAFITE

ARTE URBANA EM MOVIMENTO

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Roberto
Alves**

Orientando: Arthur Hunold Lara

São Paulo-1996

*"Pintamos como bárbaros em tempos de
barbárie"*

(Grupo

Cobra)

Assinaturas da Comissão Julgadora

AGRADECIMENTOS

Para um artista plástico, fazer uma dissertação é tarefa bastante difícil. Como traduzir para a linguagem escrita experiências que são essencialmente visuais? Para quem está acostumado a trabalhar com arte urbana, nas ruas e praças da cidade, fazer uma dissertação também não é tarefa fácil. Como traduzir movimento e irreverência para o universo acadêmico? Ao longo destes anos do curso de mestrado muitos amigos, antigos e novos, me acompanharam. Quero agradecer a todos, principalmente aos meus alunos das oficinas de grafite, aos meus companheiros do grupo “Rastronautas”, Ciro Cozzolino e Carlos Delfino, aos pichadores Psico, The End, aos ex-pichadores Junecca, Binho, aos grafiteiros Zé Carratu, Carlos Matuck, Jaime Prades, Maurício Vilaça, Rui Amaral, Daniel Rodrigues, Júlio Barreto, Ivan Taba, Os Gêmeos, Speto! & Binho, Job Leocádio e John Howard. A estes artistas mencionados aqui e a todos os outros que participaram das Mostras Paulistas de Grafite; aos artistas plásticos Luiz Paulo Baravelli, José Roberto Aguilar, Guto Lacaz, Celestino Bourroul Neto; aos artistas performáticos Otávio Donacci, Vera Abud e Regiane Cannini; aos críticos de arte Olney Krüse, Antônio Santoro Júnior e Marcelo Kahns; aos arquitetos Naia e Darcon da 2d Programação Visual; aos fotógrafos Paulo Lara, Fabiana Marchesi, Sidney Haddad, Marcos Muzi, Luigi Stavale, e Leonardo Hanselma além do

agradecimento sincero só posso dizer que nada teria acontecido sem a colaboração e o apoio que deles recebi. Trabalharam, literalmente, pelo amor à arte.

Agradeço também ao meu orientador, pela paciência e dedicação ao longo destes anos, à Capes, que apoiou a pesquisa com uma bolsa de estudos, ao pessoal do LSI da Poli-USP, Rodrigo Siqueira e Alexandre Dupont e ao corpo técnico do Museu da Imagem e do Som e aos patrocinadores das Mostras Paulistas de Grafite. À minha família, em especial a meus pais e minha irmã Silvia, que sempre me apoiaram de todos os modos possíveis, digo também muito obrigado, embora sabendo que isto ainda é pouco.

RESUMO

RESUMO

No final dos anos 70, uma nova forma de manifestação artística surgiu nos grandes centros urbanos, trazendo novos ares para o panorama artístico internacional. Com raízes na Europa e Estados Unidos, o grafite se fez presente nas grandes cidades e passou a influenciar novas gerações, extrapolando as fronteiras nacionais e continentais. Esta dissertação investiga as origens deste movimento, as características e a diversidade dos estilos do grafite na cidade de São Paulo, focalizando especialmente o período de 1990 a 1995. Além da coleta de dados e da pesquisa bibliográfica, este trabalho procurou discutir e interferir na arte urbana, utilizando-se do espaço do Museu da Imagem e do Som de São Paulo para realizar três *Mostras Paulistas de Grafite*, nos anos de 1992, 1993 e 1994, que permitiram ao autor um amplo contato com grafiteiros e pichadores e uma ativa participação no movimento grafite.

Nesse espaço de pesquisa, interação e participação, estabeleceu-se um diálogo entre as diversas gerações de grafiteiros que permitiu aprofundar a análise desta forma de comunicação urbana, registrando sua história, seus estilos e formas de manifestação, bem como analisar as questões relativas aos conflitos e à aproximação do grafite com a pichação. Ao acompanhar as tendências, a trajetória das várias gerações de artistas e as novas direções estéticas e os novos suportes dessa arte de vanguarda, esta dissertação aborda o grafite como um processo comunicacional característico dos grandes centros urbanos que deve ser contextualizada no interior de um quadro mais amplo do desenvolvimento dos meios de comunicação e da produção cultural nas grandes cidades.

SUMMARY

At the end of the 1970's a new form of artistic manifestation arose in the great urban centers, bringing new ideas to the international artistic community. With roots in Europe and the United States, graffiti appeared in the large cities and influenced new generations extending beyond national and continental frontiers. This dissertation investigates the origins of the movement, the characteristics and diversity of graffiti styles in the city of São Paulo, focusing on the period 1990 to 1995. Besides the data collection, this work attempts to discuss and make inferences about urban art, utilising the Museum of Image and Sound of São Paulo to mount three exhibitions of São Paulo's Graffiti during the years of 1992, 1993 and 1994. This allowed the author the ample contact with graffiti artist and wall painters actively involved in the graffiti movement.

In this piece of research, with interaction and participation, a dialogue was established among various generations of graffiti artists allowing a deepening of this form of urban communication. Its history, styles and forms of manifestation, as well as the analysis of questions relative to the conflicts and approximation of the graffiti with wall marking were registered. In the course of following the tendencies and supports of this vanguard art, this dissertation approaches graffiti as a communication process characteristic of the great urban centers which must be seen within the context of a more ample picture of the development of means of communication and cultural production in the great cities.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS

RESUMO

Resumo em inglês (abstract)

INTRODUÇÃO

1

SONHOS TROCADOS

2

UMA PESQUISA EM MOVIMENTO

2

CAPÍTULO I HISTÓRIA E SIGNIFICAÇÃO

	44
	1
1. INSCRIÇÕES: MAGIA, TÉCNICA E VELOCIDADE	2
2. O MOVIMENTO GRAFITE	8
3. GRAFITE COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO URBANA	7
CAPÍTULO II A LINGUAGEM DAS INSCRIÇÕES	6
URBANAS	
1. ASPECTOS DA COMUNICAÇÃO URBANA EM SÃO PAULO	7
2. AS INSCRIÇÕES URBANAS	2
3. GRAFITAGEM E PICHÃO: TENSÕES E ACOMODAÇÕES	0
4. TERRITÓRIOS	1

CAPÍTULO III O GRAFITE EM SÃO PAULO

9

1. HISTÓRIAS, EVENTOS, VERTENTES

00

2. AS TÉCNICAS DO GRAFITE NOS ANOS 70 A 90

17

3. GRAFITE E PICHANÇA: INTERAÇÕES VIRTUAIS

26

CONSIDERAÇÕES FINAIS

41

FONTES E BIBLIOGRAFIA

47

ANEXOS

53

I-CATÁLOGOS DAS *MOSTRAS PAULISTAS DE GRAFITES*

II-*HOME PAGES* “ARTE URBANA”

<http://www.artgaragem.com.br/grafite/paginas/textos-teses.htm>

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

SONHOS TROCADOS

A Europa dos anos 80 transpirava contra-cultura. Os jovens se reuniam em *squatts*¹ e achavam um jeito alternativo de viver com mais liberdade em uma sociedade cheia de regras e imposições, na qual o mercado governava tudo e todos e a comercialização se fazia em escala global. Nesses centros ocupados, a vida era comunitária e podia-se viver, sem gastar muito, uma vez que não se pagavam impostos e muito menos aluguel. Tudo ali respirava arte e vários ateliês foram construídos em fábricas abandonadas e tiveram uma grande influência no estilo de vida da baixa classe média européia. Era possível encontrar mímicos, músicos, artistas e artesãos em ateliês desse tipo, oferecendo produtos e serviços os mais diversos com preços bem menores que nos locais institucionalizados. Novas bandas de música e grupos de artistas plásticos começaram a apresentar seus trabalhos nos *pubs*, fazendo sucesso também em Amsterdã e Paris. Selos alternativos surgiram, apoiando nomes como Nina Hagen e Sex Pistols, entre outros.

A proposta pacifista, multicultural e anarquista se fazia presente nessas pequenas comunidades vestidas de preto, ornamentadas com objetos pontudos ou alfinetes e ostentando cabelos coloridos. A descartabilidade era presente no dia a dia: os móveis eram improvisados com objetos achados no lixo ou peças recuperadas. Convivia-se com a possibilidade da expulsão por parte da polícia, que aparecia de vez em quando para recuperar os imóveis para seus antigos proprietários. Os estrangeiros

¹ *Squatt* era a denominação dada para as moradias ocupadas, e seus ocupantes eram, por decorrência, chamados *squatters*. Embora a palavra seja de origem inglesa, ela passou a ser utilizada em vários países da Europa e também nos EUA para designar um movimento específico dos invasores de edifícios abandonados, que possuía as características descritas aqui.

eram aceitos e atividades culturais (exposições, shows, etc.) serviam para demonstrar a utilização pública dos espaços invadidos. Amsterdã, Londres, Berlim e Paris foram o centro dessa contra-cultura, que acabou por influenciar as artes e a música em todo o mundo e passou a ser cada vez mais identificada com a cultura *punk*².

Assim, um enorme circuito alternativo se desenvolvia, competindo com a arte oficial e patrocinada. A rua era uma enorme fonte de inspiração, e palco destas atividades. Ela se transformava, no processo alternativo de recuperação e revitalização dos espaços urbanos abandonados; também era o lugar onde formas descartáveis e improvisadas da performance apareciam e onde o grafite se tornava um meio de comunicação e uma marca identificadora deste movimento cultural. A música das rádios livres, os bares dos *squatters* e suas exposições transformaram o panorama das artes européias.

Muitos grafiteiros viveram e trabalharam abrigados nesses espaços e só depois começaram a internacionalizar e institucionalizar suas carreiras. Viver numa casa abandonada, invadida por uma dezena de *punks* que faziam reuniões periódicas e discutiam idéias anarquistas, passou a ser uma rotina para várias pessoas que, depois, se tornaram grandes nomes do grafite. Nestes espaços alternativos, deixar uma marca e imprimir um estilo próprio nas fachadas para sinalizar a ocupação, o espírito do movimento e demonstrar de forma visível sua força eram práticas constantes e necessárias³. Foi assim que o grafite foi amplamente utilizado e se desenvolveu em territórios urbanos, criando uma nova identidade visual nas grandes cidades.

² Para um breve panorama sobre o movimento *punk*, vide Antônio Bivar - **O Que é Punk**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

³ Um bom exemplo deste processo pode ser acompanhado através do artigo de Alexandre Thoele - 'O fim do lixo 'cult' ' revista **Domingo**, 972, **Jornal do Brasil**, 18 de dezembro de 1994. A reportagem descreve os *squatts*, seus moradores e o tipo de vida que levavam em Berlim na época da derrubada do muro e da unificação das duas Alemanhas. Nessa reportagem é possível ver alguns grafites utilizados nas fachadas dos edificios ocupados, bem como algumas pichações.

Com o movimento dos *squatters* a rua passou a ter um papel significativo, sendo não apenas o lugar de manifestação de muitas vertentes alternativas mas, também, o símbolo de uma nova ordem que desafiava e obrigava a cidade a repensar seus espaços vazios. Ao mesmo tempo, verdadeiras batalhas foram travadas pela disputa e legalização dos *squatters*. Enquanto muitos inquilinos inadimplentes ou “invasores” procuravam advogados para defender seus direitos, novas leis foram elaboradas tentando impedir a continuidade deste movimento. No contexto de uma nova perspectiva européia que preparava a unificação econômica e com surgimento de movimentos nacionalistas e neo-nazistas, os *squatters* foram perdendo sua força nas cidades, mas não sua influência nas artes. Forçado de certo modo a algum tipo de institucionalização, o movimento procurou novos espaços políticos nas Organizações Não Governamentais, na busca de atuações mais especializadas e diversificadas, muitas das quais com características internacionais. Isto contribuiu para a difusão do movimento dentro e fora da Europa, fortalecendo e sobretudo popularizando a arte do grafite e seus artistas.

Ao longo desse tortuoso caminho, gerações distantes passaram a ter seus sonhos trocados: a geração jovem brasileira sonhava com a Europa e os jovens europeus buscavam a aventura nos trópicos. Apesar das diferenças, a geração dos anos 80 tinha a rua e o espaço urbano como lugares privilegiados para expressão de suas idéias e deles recebiam toda a influência. Mas é preciso considerar também que, no Brasil, a influência se deu através da repercussão que este movimento artístico obteve em espaços mais institucionalizados. As revistas internacionais de arte que eram lidas no Brasil⁴ mostravam a efervescência das novas tendências da arte européia. Em São Paulo, durante a XVII Bienal, houve manifestações contra certas tradições e artistas

⁴ Como, por exemplo, as nova-iorquinas **Art in America**, publicada por Elizabeth C. Baker, e **Flash Art**, editada por Helena Kontova e Giancarlo Politi, entre outras.

como Keith Haring e Kenny Scharf, que haviam iniciado suas carreiras nas ruas de New York, foram recebidos (a sua revelia) com certa cerimônia.⁵

No final dos anos 80, o movimento grafite estava em alta e ganhava as galerias de arte. Nas ruas havia muita agitação e brigas por territórios. Em São Paulo, o bairro de Vila Madalena abrigava a maioria dos grafiteiros e começava a ter seus muros transformados em verdadeiros murais urbanos. Os espaços eram disputados; havia muitos grupos e grande diversidade de estilos. O grafite conquistava rapidamente os jornais, as galerias e ganhava espaço também na programação das secretarias estaduais e municipais de cultura. Num momento de crise econômica, a rua e o grafite passaram também a constituir um espaço de sobrevivência para uma grande parte dos jovens das cidades.

Foi neste contexto que o autor dessa dissertação retornou ao Brasil, depois de três anos em Amsterdã. Do contato com o movimento grafite paulista surgiram várias constatações e muitas idéias. A primeira delas foi verificar como um movimento, que havia surgido como alternativo, estava cada vez mais se institucionalizando. A efervescência do grafite na cidade pedia um estudo e, ao mesmo tempo, uma intervenção prática. Havia uma brasilidade na interpretação dos princípios e idéias originais que haviam inspirado o movimento europeu e norte-americano. Mas, aqui, a relação ambígua entre marginalidade e institucionalização se desenvolvia num momento de abertura política e de crise econômica: o grafite significava uma alternativa para o jovens deixarem as páginas policiais dos jornais e configurava-se como um meio de expressão cultural e artística com grandes potencialidades. Havia também muitos problemas. As investigações acadêmicas a respeito dos movimentos artísticos tendiam muitas vezes a privilegiar uma abordagem teórica (através da semiologia, da psicologia *gestalt*, etc.), adotando modelos importados de interpretação.

⁵ Durante a XVII Bienal, em 1983 houve grande valorização do grafite figurativo na mídia. A repercussão também foi grande com a participação de grafiteiros brasileiros como Zaidler, Matuck e Vallauri na XVIII Bienal em 1985.

Além disso, havia pouco interesse em aspectos mais “práticos”. O movimento grafite paulista possuía características que o diferenciavam positivamente do movimento europeu mas também possuía muitos conflitos internos; o contato entre as várias gerações e um diálogo entre o grafite e outras formas de comunicação urbana eram bastante restritos. Diante disso, uma atitude ao mesmo tempo analítica e participativa, sobretudo por parte de alguém que havia muito tempo se dedicava às artes plásticas, parecia o caminho mais interessante a ser adotado.

A primeira possibilidade surgiu com a participação em um curso de especialização em arte, comunicação e educação, ministrado pelo Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP⁶. Este curso forneceu um panorama das teorias e conceitos básicos na área da comunicação, instrumentalizando a elaboração de um projeto de trabalho, ativo e reflexivo, voltado para o movimento dos grafiteiros e pichadores em São Paulo. Este trabalho foi adensado e ampliado através do contato com outros projetos institucionais que também lidavam com o mesmo tema e a mesma questão.

O “Projeto Grafite-se” foi o primeiro deles. Elaborado pela Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, visava levar o grafite para o interior do Estado⁷ e contava com a participação de grafiteiros⁸ que concebiam o grafite como algo próximo à arte mural, enfatizando seu aspecto plástico. A aceitação do projeto foi um tanto tumultuada e alguns episódios revelam algumas de suas contradições. Numa grafiteagem realizada na cidade de Mococa em 1989, por exemplo, o contato entre os grafiteiros envolvidos no projeto e os jovens da cidade foi bastante restrito. Um dos grafites, em um muro de uma escola local, retratava uma mulher nua. Os organizadores do evento

⁶ Trata-se do curso “Ação Educacional em Comunicação Social”, ministrado em 1987 pelo Prof. Dr. Ismar de Oliveira Soares, oferecido pelo CCA da ECA-USP como especialização na área de “Arte e Educação”.

⁷ Em especial para as grandes cidades do interior, como Ribeirão Preto, Mococa e Piracicaba.

⁸ Entre eles, os artistas Jaime Prades, Júlio Barreto, Zé Carratu, Carlos Delfino e Carlos Matuck.

na cidade delicadamente reprovaram a idéia e pediram que o grafite fosse modificado, alegando que a escola era freqüentada por crianças pequenas. No dia seguinte, os grafiteiros colocaram um avental de professora na figura, contornando o problema mas eliminando a intenção provocativa e irreverente do grafite. A grafitagem contava com o apoio da prefeitura local, havendo fartura de tintas e locais planejados para a atividade. No entanto, a parte mais interessante do trabalho acontecia quando os grafiteiros resolviam improvisar. Em Mococa, para continuar com o mesmo exemplo, os grafiteiros resolveram pintar as pontes da cidade com motivos do campo. Como elas ficavam próximas a alguns bares e eram ponto de muita circulação, o esperado contato com a população finalmente aconteceu, mostrando que a improvisação e o descontrole podiam resultar numa experiência significativa.

Estes dois episódios mostram como o grafite, mesmo dentro do permitido e passando a conviver com projetos e iniciativas institucionais, podia acarretar experiências inéditas no panorama das artes em São Paulo. Ao mesmo tempo, indicam como a interferência e a participação direta e prática no movimento podiam resultar em espaços revitalizados e em atitudes que tinham muito em comum com o grafite internacional.

Em 1991 houve uma segunda experiência importante. O “Projeto Passagem da Consolação”, empreendido em São Paulo pelo governo municipal através da Administração Regional da Sé, atravessava dificuldades. Por falta de verbas, a coordenadora do projeto pintou o mural existente naquela passagem subterrânea de amarelo, esperando com isso provocar alguma reação nas pessoas. Em resposta, grafiteiros e músicos se reuniram e, através de performances realizadas no local, fizeram uma leitura sonora e visual do imaginário da cidade. A reação do público foi intensa: todos queriam pintar e tocar. Como não havia nenhum esquema de produção, foi difícil controlar a situação. A banda formada produzia sons primitivos e gritos sob muita improvisação; as partituras eram histórias em quadrinhos. Isto colocou os

grafiteiros muito próximos ao imaginário urbano e resultou em uma fusão público-banda-grafite⁹.

O contraste entre as atividades deste projeto e as do anterior é gritante. O público urbano, sobretudo metropolitano, é mais solitário e carente que o do interior e participou mais ativamente do nosso trabalho. Por outro lado, tínhamos a sensação de estarmos sendo compreendidos e que nossa linguagem se exprimia em uma estética apropriada: o grafite.

Mas havia ainda a diferença entre grafiteiros e pichadores. A oportunidade de entrar em contato com este grupo, tão marginalizado pelas instituições e pela política urbana oficial, surgiu com a iniciativa do autor desta dissertação de realizar um trabalho, em caráter experimental, junto à Administração da Regional do Butantã, também em São Paulo¹⁰. Assim surgiram as “Oficinas de Out-Door”, que reuniam grafiteiros e pichadores num trabalho experimental conjunto. Este projeto encontrou respaldo na Prefeitura pois funcionava como a possibilidade de abrir um canal de comunicação com a população do bairro, especialmente com a sua parte mais jovem, e de “resolver” o problema dos gastos com a caiação dos muros pichados.

As “Oficina de Out-Door”¹¹ iniciaram suas atividades utilizando um out-door no qual simplesmente se escreveu: "Admite-se pichadores. Telefone: 842-6936". A idéia era chamar os pichadores do bairro para participarem das oficinas, que acabaram contando também com artistas plásticos, como Celestino Bourroul Neto, e

⁹ Este trabalho foi realizado durante várias semanas. Logo depois outros grafiteiros, como Jaime Prades, Rui Amaral e Celso Gitahy, também realizaram grafitegens na Passagem da Consolação. Isto ajudou o Projeto a ganhar força novamente, chegando inclusive a obter prêmios no exterior e a publicar um catálogo com os artistas participantes.

¹⁰ A proposta de trabalhar diretamente com pichadores resultava também das discussões e debates realizados durante o evento "Cidade-Cidadão-Cidadania", promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 1989.

¹¹ As “Oficinas de Out-Door” foram realizadas entre 1990 e 1991 na Casa de Cultura do Butantã. Elas resultaram em mais de cinco painéis colocados na ponte da Av. Euzébio Matoso, em São Paulo.

ex-pichadores, como Junecca. Este chegou a ressaltar a necessidade de mudar da pichação para algo diferente: "já faz tempo que estamos nessas letrinhas e nada de novo acontece". As tentativas de associar técnicas plásticas ao *spray* foram bem sucedidas e o trabalho desenvolvido logo chegou aos meios de comunicação de massa¹².

Estas três frentes de trabalho resultaram em um contato intenso com a sociedade urbana que evidenciou, mais uma vez, o quanto ela é classista e capaz de segregar culturalmente um grupo - o dos pichadores e grafiteiros. Estes projetos, desenvolvidos em um momento de certa abertura democrática, puderam mostrar que estas pessoas eram trabalhadores cheios de energia e tinham capacidade para achar meios adequados para se exprimirem. A sociedade apenas os reprimia, tratando-os como marginais e vagabundos. A polícia os espancava, obrigando-os a trabalhos forçados, a pintar viadutos e pontes, sob a mira de armas pesadas. Isto só incentivava o segregamento, tornando cada vez mais difícil penetrar nesta nova forma de arte urbana e entender seu conteúdo.

Foi a partir destas questões que surgiu o projeto de pesquisa, em nível de mestrado na área de cultura e comunicação, que deu origem a esta dissertação. Seu objetivo mais amplo foi o de tentar, através da atitude reflexiva e da ação direcionada, registrar, resgatar e modificar o panorama da arte urbana que se desenvolvia nas ruas de São Paulo.

UMA PESQUISA EM MOVIMENTO

Sem investimentos na educação e com o agravamento da situação ambiental, do trânsito, da saúde e da moradia, além do acúmulo de obras viárias voltadas para o transporte individual, a cidade de São Paulo não tem convivido com

¹² Este trabalho tem sido noticiado tanto por jornais de bairro como de grande circulação, merecendo ainda reportagens especiais na TV Bandeirantes.

projetos culturais de grande porte. Eventos esporádicos, como o teatro de rua, o projeto Arte/Cidade13, a corrida de São Silvestre ou a Maratona de São Paulo, não são capazes de proporcionar à cidade um nível de qualidade de vida comparável ao de outras cidades com população semelhante. Quase não há participação da comunidade na organização desses eventos e fica evidente o paternalismo na direção e condução da arte e das manifestações urbanas. Os museus, com exceção do Museu de Arte Contemporânea e do Museu de Arte Moderna, têm uma visão conservadora da arte e são profundamente elitistas diante de uma população cada vez mais diversificada e numerosa.

Ao se propor a aprofundar o estudo sobre o grafite na cidade de São Paulo, o projeto de mestrado enfrentou o desafio de empreender uma ação direta e prática que fosse capaz de interferir e documentar as experiências desta arte urbana. Foi assim que surgiu a idéia das *Mostras Paulistas de Grafites*, que aproveitaram as experiências acumuladas nos anos anteriores (durante a participação do autor no “Projeto Grafite-se”, no “Projeto Passagem da Consolação” e na “Oficinas de Out-Door”).

Estas Mostras realizaram-se no Museu da Imagem e do Som de São Paulo nos anos de 1992, 1993 e 1994 (vide catálogos no Anexo I). Concebidas pelo autor desta dissertação, que coordenava todos os trabalhos de curadoria, organização e produção, as Mostras envolviam também os grafiteiros da cidade. A equipe de produção era formada ainda por estagiários da ECA-USP e técnicos do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.14. A *I Mostra Paulista de Grafite*, realizada de 12 a

¹³ Em 1994 este projeto instalou e revitalizou a área central da cidade, convidando artistas e arquitetos para interferir no espaço da cidade. No ano seguinte atuou diretamente sobre os trens urbanos, recuperando sua memória e sua capacidade transformadora.

¹⁴ A produção desses eventos enfrentou grandes dificuldades pois, além de sucessivos planos econômicos e suas respectivas recessões, havia o problema básico de financiamento da produção de um evento de grandes proporções, que ocupava todo um andar do Museu e envolvia grande número de artistas e pessoas. Para tanto, conseguiu captar recursos na iniciativa privada para custear a exposição e a

31 de maio de 1992, contou com a participação de artistas da primeira e da segunda gerações do grafite paulista, bem como de principiantes que tiveram seus trabalhos selecionados pela curadoria da exposição, num total de 18 artistas¹⁵. Além da exposição das obras, houve vários eventos paralelos envolvendo grupos de teatro de rua, conversas com radioamadores, execução de grafites de super-heróis em vários pontos da cidade, em especial nas colunas da Estação do Metrô de Santana, e uma homenagem a Wilson Limongelli¹⁶.

Há, no entanto, um fato que merece atenção. A *I Mostra* coincidia com outras exposições coletivas realizadas no Museu, cujos artistas recusaram-se a expor seus trabalhos juntamente com o "pessoal do grafite". Vários preconceitos serviram de base para justificar esta atitude e, na incompatibilidade do trabalho conjunto, acabamos por ocupar o primeiro andar inteiro, já que os outros artistas transferiram ou cancelaram suas exposições. Esse fato contribuiu para o sucesso do primeiro evento e garantiu a agenda para a *II Mostra*. A *I Mostra* não teve um processo de seleção e os grafiteiros convidados a participar do evento viram com bons olhos a presença de outros grafiteiros principiantes, com exceção dos mais velhos, que ameaçaram sair se outros nomes com menor expressão viessem a expor seus trabalhos na mesma sala que eles. Para resolver o impasse, ficou acertado que a ala mais velha do grafite ficaria em uma sala especial. Com esses pequenos acertos, a exposição prosseguiu com êxito e sem nenhuma desistência. Este fato evidencia o quanto a proposta de intervenção no

impressão dos catálogos, utilizando-se não apenas do plano de mídia do próprio Museu mas também do auxílio de alguns alunos da área de marketing da ECA-USP, que realizaram um estágio junto a este Projeto. Para os estagiários foi uma oportunidade de participarem da produção de um evento de grande porte, efetivando uma ponte entre a universidade e a realidade cotidiana desta profissão.

¹⁵ Alex Vallauri (in memoriam), Arthur Lara, Carlos Delfino, Carlos Matuck, Celso Gitahy, Daniel Rodrigues, Ivan Taba, Jaime Prades, Júlio Barreto, Juneca, Lucila Maia, Moacir Vasquez, Rui Amaral, Speto! & Binho, Tina Vieira, Waldemar Zaidler e Zé Carratu. Para maiores informações sobre estes artistas, vide respectivo catálogo, no Anexo I.

¹⁶ Wilson Limongelli grafitava os muros do bairro de Pinheiros nas décadas de 40 e 50, desenhando super-heróis com carvão.

movimento e de promover o diálogo entre seus participantes, que estava na base de nosso projeto de pesquisa, mostrava-se oportuna e necessária.

A partir da *I Mostra*, houve necessidade de fazer uma seleção prévia mais rigorosa, pois o Museu da Imagem e do Som de São Paulo não comportava um número maior de participantes. Assim, a *II Mostra* foi precedida por atividades preparatórias, que envolviam o processo de divulgação e de seleção dos artistas interessados em participar dela. Usando a experiência da *I Mostra*, trabalhou-se no sentido de produzir um evento de grafiteagem no muro da Estação Jaguaré da FEPASA, de modo a selecionar os 30 concorrentes. Essas áreas no Jaguaré e também as de Santana (utilizadas na *I Mostra*) foram as primeiras (e únicas) a abrigarem uma experiência de recuperação e revitalização de regiões degradadas da cidade inteiramente comandada por artistas urbanos. A crise econômica e as dificuldades de organização foram superadas pela força e a grande participação de grafiteiros nos eventos, que possibilitaram essa experiência singular na cidade.

Este trabalho coletivo também esteve presente na preparação da *III Mostra*, quando foram realizadas oficinas de grafite que colocaram em contato a primeira e a terceira gerações do movimento em São Paulo¹⁷. Neste processo, as *Mostras Paulistas de Grafite* ofereceram um panorama dos estilos do movimento grafite desde seu início até suas manifestações mais recentes e contaram ainda com debates, palestras, vídeos e performances¹⁸. Através destes eventos, o grafite pôde

¹⁷ Vide catálogos no Anexo I

¹⁸ A *II Mostra Paulista de Grafite* contou com a participação dos seguintes artistas: grupo Xavantes, Gustavo Lima, gêmeos & Speto!, Neto e Mona, Job Leocádio, Jorge Tavares, Silvio Vieira Lima, Achilles, Lore, Os Gêmeos e Edinho. Além disso, promoveu a apresentação de vídeos gráficos cedidos pela MTV, Globograph e TV Cultura, performances realizadas por Tina Vieira, exibição de vídeos, implantação de instalações, confecção de out-doors em vários pontos da cidade, debates com especialistas em técnicas projetivas gráficas, e uma exposição paralela de fotografia no Espaço Banco Nacional “O grafite em Nova Iorque”. A *III Mostra Paulista de Grafite* contou com a participação de Alexandre da Silva, Arnaldo Vuolo, Arthur Lara, Binho, Carlos Delfino, Carlos Matuck, Chico Américo, Edinho, Fabiana Marchesi, German, Gilberto R. M. Filho, Herbert Baglione, Job Leocádio, Jorge Tavares, Júlio Dojcsar, Júlio Barreto, Juneca, Luigi Stavale, Marcelo

brincar com a idéia de entrar no museu, atingir um público diferenciado, inclusive viajando por outras cidades. Esta idéia possibilitou ainda que várias outras coletivas fossem organizadas, mostrando a vitalidade deste movimento.

Por outro lado, já na *II Mostra* iniciava-se a experimentação com a arte eletrônica, que começava a se desenvolver rapidamente no Brasil. A experiência de reunir os grafiteiros com as *Mostras Paulistas de Grafite* foi gratificante, pois eles souberam aproveitar a oportunidade e um público diferenciado passou a freqüentar o museu pela primeira vez. Esse público era bastante jovem e caracterizava-se por consumir com fascínio novas tecnologias (sua habilidade com as máquinas de vídeo-games e computadores é bem superior ao de pessoas pertencentes a gerações anteriores). Por isso, o casamento dos grafites com as máquinas eletrônicas era um passo a ser dado, um desafio a ser enfrentado. A *II Mostra Paulista de Grafite* empreendeu algumas experiências neste sentido, mas teve dificuldades em encontrar patrocinadores. A *III Mostra* continuou a investir nesta direção e, em 1995, deu-se finalmente início à passagem do grafite para o meio virtual. Este meio, mais especificamente a rede *Internet*, surgia então como alternativa válida para ultrapassar limites geográficos e as barreiras políticas: um novo espaço de atuação que permitia a democratização e a popularização da arte e que já possuía várias galerias e revistas virtuais¹⁹. As *Mostras Paulistas de Grafite*, que levaram a arte urbana das ruas para o interior dos museus, começam agora a freqüentar estes novos caminhos.

Bassarani, Marcos Muzi, Sebastião Alexandre, Sidney Haddad, Tinho, Ulisses Marcelus, Zé Carratu e dos grupos Bill & Fábio, Bride, Brisola & Kobra, Os Gêmeos e Rice & Beans - que participaram de trabalhos coletivos -, bem como de artistas especialmente convidados para expor suas obras individualmente, como Ivan Taba, Jaime Prades, John Howard e Rui Amaral. A *III Mostra* expôs ainda trabalhos inéditos de Maurício Vilaça.

¹⁹ Na década de 90 a ilustração e os efeitos de computador influenciaram os estilos e aproximaram o grafite do suporte digital. Em 1994 a *internet*, através da galeria virtual “Art Crimes”, mostrava obras do grafiteiro John Howard, como veremos mais adiante. Esta galeria se transformou, em pouco tempo, na maior coleção virtual do movimento grafite, com imagens de várias cidades de diferentes países. Já no final de 1995 a galeria virtual “Art Crimes” passou a incluir obras dos grafiteiros de São Paulo, por da iniciativa desta pesquisa, que contou com o auxílio do Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

Elaborar as *Mostras*, desenvolver a pesquisa, registrar os estilos de grafite e atuar no movimento tentando valorizá-lo foram trabalhos árduos que se estenderam durante os cinco anos do curso de mestrado. Durante esse tempo, o grafite passou por diversas fases, transferindo-se para a legalidade. A pichação, no entanto, continuou marginalizada, encontrando uma forma de se legitimar perante a sociedade ao se transformar na letra grafitada ou no chamado estilo *hip hop*. Além da pesquisa, que se consubstanciou na realização das *Mostras Paulistas de Grafite*, a elaboração desta dissertação também envolveu percorrer diversos caminhos teóricos para fundamentar uma análise do grafite e da pichação em São Paulo. Não é demais repetir, porém, que, mais que um percurso teórico, esta pesquisa nasceu de uma atividade prática e experimental que, além de sua própria produção e de seu caráter documental, pretendeu avançar no sentido de uma análise crítica envolvendo arte, comunicação e educação. Deste ponto de vista, este texto preocupa-se menos com a construção de uma análise teórica e explicativa do grafite, e mais com o confronto entre as diversas interpretações possíveis e a experimentação e registro dos desdobramentos do movimento grafite em São Paulo, especialmente quanto às conexões entre grafite e arte urbana.

Adotando por metodologia a experimentação e o acompanhamento direto do processo de desenvolvimento do grafite em São Paulo, pretendeu-se registrar sua história, seus estilos, suas apropriações e suas novas formas, bem como apontar as questões relativas à aproximação do grafite com a pichação, no sentido de colocá-los no interior de um quadro mais amplo do desenvolvimento dos meios de comunicação e da produção cultural nas grandes cidades. Neste sentido, a ênfase deste trabalho está em analisar e relacionar as diferentes linguagens presentes no grafite, não só do ponto de vista de seus aspectos teóricos mas, sobretudo, a partir do processo mesmo da sua produção e experimentação. Assim, a pesquisa realizada possuiu dois aspectos integrados: um é o estudo mais teórico destas questões e outro, talvez o mais

importante, é justamente a experimentação, a participação e a interferência no movimento de arte urbana²⁰.

Ao mesmo tempo, esta participação e interferência direta nas manifestações da arte urbana em São Paulo, ao utilizar espaços institucionalizados como os museus de arte para a produção de exposições, promoveu um diálogo entre o "velho" e o "novo" e buscou novos espaços que permitissem uma reflexão mais aprofundada sobre o imaginário da cidade. Por isso, a pesquisa envolveu também um trabalho comunitário que, confrontado sistematicamente com leituras e investigações teóricas, chega agora a uma dissertação de mestrado que pretende oferecer uma reflexão crítica sobre a história do grafite em São Paulo e apontar alternativas possíveis para futuros desdobramentos da arte urbana, tirando-a do estigma da marginalidade e da violência.

Com este objetivo, o texto foi dividido em três capítulos, ao longo dos quais o grafite é tratado como um dos agentes propulsores da arte urbana, que adquiriu diferentes suportes e significados através das sucessivas gerações de grafiteiros na cidade de São Paulo.

Assim, o primeiro capítulo discute as relações entre a arte das antigas inscrições e o impacto da velocidade e da tecnologia nas grandes cidades contemporâneas, mostrando como, ao longo do tempo, os movimentos da arte urbana se estabeleceram como um fenômeno de interferência, de manifestação artística e comunicacional.

A linguagem das inscrições urbanas, seus aspectos comunicativos e as tensões e conflitos entre a grafitagem e a pichação são analisados no segundo capítulo.

²⁰ Trabalhar com experimentação em arte urbana requer um amplo contato com a rua, o bairro, as pessoas. No caso do grafite e da pichação, este trabalho envolve um contato direto com a marginalidade e a violência. Em geral os pichadores são marginalizados e acusados de "sujarem" a cidade. O grafite, porém, tem tido uma aceitação parcial por parte do grande público.

Nestes dois primeiros momentos, o texto se situa num plano mais geral, procurando realizar um diálogo entre a escassa bibliografia sobre o tema e os elementos coletados durante a pesquisa. O capítulo III dedica-se a analisar a história do grafite em São Paulo e suas diversas gerações, aprofundando a discussão de suas formas e estilos, empreendendo uma classificação do grafite produzido nos anos 70 e 80 a partir de seus elementos plásticos. Finalmente, as considerações finais indicam caminhos e possibilidades para essa arte do grafite que, com o passar dos anos, se popularizou nos grandes centros urbanos. Uma arte urbana que ainda é um tanto mal compreendida e sofre sob o estigma da marginalidade, mas que possui o vigor e a alegria de estar sempre em movimento.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I

HISTÓRIA E SIGNIFICAÇÃO

1. INSCRIÇÕES: MAGIA, TÉCNICA E VELOCIDADE

O ato da inscrição anônima é tão antigo quanto a descoberta do fogo. No entanto, o significado que estas incisões, sinais e desenhos assumem muda com a própria evolução do homem. No paleolítico, as inscrições nas paredes profundas de uma caverna possuíam um caráter mágico; acreditava-se que, ao se construir a imagem de um animal na pedra, um outro animal estaria se materializando no mundo real²¹. O homem estava sujeito às leis da natureza, um raio ou uma chuva eram manifestações de deuses poderosos e tudo era mistificado. Os territórios eram sinalizados com essas pinturas e o homem primitivo, durante toda a pré história, desenvolveu sua capacidade de fixar imagens em diferentes superfícies, conseguindo materializar externamente sua comunicação. De modos diversos, conforme os meios e as culturas, o imaginário se desenvolveu juntamente com as habilidades de desenhar, pintar e comunicar. As

²¹ "Nos recessos profundos das cavernas de calcário, (...) os artistas-mágicos pintavam ou gravavam os rinocerontes, mamutes, bisões e renas que lhes serviam de alimento. Com a mesma segurança com que um bisão era reproduzido na parede da caverna pelos golpes hábeis do artista, apareceria sem dúvida um bisão real para que seus companheiros matassem e comessem" Cf. V. Gordon Childe - **O Que Aconteceu na História**. (trad.) 3. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1973, p. 43.

inscrições evoluíram diferenciadamente, criando técnicas e estilos. Talvez o ato de inscrever, sinalizar e indicar tenha antecedido à própria fala, ou a fala tenha sido originalmente composta de sinais, marcas ou inscrições que se assemelhassem ao mundo exterior ou ao imaginado. Algumas inscrições rupestres no Brasil, por exemplo, se assemelham a uma escrita, embora não se consiga saber o real objetivos dessas pinturas realizadas pelos povos nômades do nordeste. Para Gabriela Martin,

*“não é preciso ser especialista em línguas mortas para perceber que os petróglifos do Ingá não são uma escrita e que os sinais, caprichosamente dispostos, não guardam entre si ordem, simetria ou relação de tamanho, de vez que muito poucos estão repetidos”.*²²

A arte de representar, de formar uma imagem, resultava num poder que dava ao artista um lugar especial em todas as sociedades. Se a fala necessita da presença simultânea do emissor e do receptor para que o processo comunicacional aconteça; já com as inscrições, imagens desenhadas ou sinais grafados tal não acontece. O emissor, ao fixar uma imagem com um traço sobre uma superfície, amplia seu poder de comunicação. Ele pode estar ausente e, mesmo assim, atingir um grande número de receptores. Por outro lado, a imagem fixada pelas inscrições também pode adquirir vida própria, multiplicando e desenvolvendo significados, conforme a diversidade dos receptores.

²² Gabriela Martin, apud: José Rolin Valença - **Herança. A expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu**. São Paulo, Empresas Dow, 1984, p. 37.

As primeiras formas da escrita eram compostas de sinais e desenhos em relevo, assemelhando-se às inscrições e pinturas rupestres. Durante toda a Antigüidade, as pessoas que dominavam o código escrito tinham também o poder para estabelecer as leis, as normas de conduta ou as regras religiosas. A associação entre a religião, o poder e a arte se desenvolveu tanto quanto o código escrito e falado. Podendo ser entendido e obedecido, foi também instrumento de contestação, de expressão de opiniões contrárias ou dissidentes. Um bom exemplo pode ser encontrado na cidade de Pompéia nos anos 70 da era cristã. Muitas inscrições, geralmente anônimas e feitas nas paredes e colunas de áreas públicas, quebravam os meios de comunicação das elites, comentando com ironia as campanhas eleitorais ou os personagens da política²³.

A arte de comunicar, sobretudo aquela que envolvia a comunicação pública, desenvolveu-se numa estreita relação com os mecanismos de dominação. Durante a Idade Média, os artistas trabalhavam para a igreja e para os reis. Acreditava-se que a inspiração era um sopro divino: as obras não podiam ser assinadas e os mestres e seus ajudantes trabalhavam juntos numa mesma obra. Colocar-se acima de Deus seria uma injúria e poderia espantar a inspiração. Diretamente associada ao poder, a arte medieval era sobretudo religiosa, assim como as igrejas e mosteiros eram os guardiões da escrita. Neles não penetravam as obras profanas, que ficavam restritas às ruas e tavernas.

²³ Vide, a este respeito, a interessante análise de Pedro Paulo Funari a respeito dos grafites em Pompéia antiga. Cf. Pedro Paulo Funari - **Cultura Popular na Antigüidade Clássica**. São Paulo, Contexto, 1989, especialmente pp. 20-42.

A igreja era o principal centro produtor e consumidor: nela e para ela treinavam-se artistas e copistas, nela os pintores se esforçavam para envolver cada vez mais seus espectadores. Essa relação permitiu o desenvolvimento das técnicas de representação, o aprimoramento da perspectiva e da maneira de representar a figura humana. As obras começaram a se diferenciar, assumindo estilos pessoais, mas a assinatura das obras só passou a aparecer quando o homem já se colocava como o centro de referência. Essa atitude era ousada e extremamente perigosa, como o eram também as primeiras teorias e postulados que questionavam a forma da Terra ou a órbita dos astros. A arte se desenvolvia com as descobertas de novos materiais, acompanhando as descobertas científicas que entravam em confronto com os dogmas religiosos.

O domínio da técnica e o conhecimento científico começavam a divergir dos postulados religiosos e passaram a crescer fora do domínio da igreja. Uma nova classe social começava a se desenvolver e a aplicar essas técnicas na produção, no comércio e nas artes. Com o Renascimento, a igreja e a Corte tiveram que enfrentar um novo poder, advindo dessa classe que detinha o comércio e a técnica. A descoberta de novas terras além mar, bem como o desenvolvimento industrial posterior contribuíram para transferência do poder político para essa nova classe, que detinha o poder econômico, da produção à ciência.

A arte passou a servir ao individualismo burguês, com sede de poder e gosto extravagante. O artista assumiu a postura de um decorador e, com o mecenato,

surgiram as coleções individuais e o reconhecimento da obra individual e única. O homem e a ciência passaram a ser o centro de referência, o centro do universo.

O desenvolvimento técnico também permitiu a fabricação de máquinas que poderiam reproduzir, aumentar e acumular. Se antes a arte necessitava de um certo tempo para sua execução, agora ela podia acompanhar as mudanças técnicas, transformando-se para atender às novas solicitações impostas pela revolução industrial. O tempo na produção de um objeto de arte foi reduzido, e ele pôde ser copiado. A arte tradicional se viu ameaçada pois temia-se que a produção em grande escala pudesse distanciar o homem da natureza. Ao se destruir caráter único da obra de arte, pensava-se que esta poderia desaparecer, pois tudo poderia ser copiado, reproduzido milhares de vezes²⁴. A reprodução e a repetição, no entanto, penetraram de diversos modos na arte contemporânea e vários artistas passaram a usar cada vez mais estes recursos técnicos, como a produção de estampas com motivos florais ou adornos que lembravam ramos silvestres: a arte passou a invadir outros lugares, mais cotidianos e corriqueiros.

Enquanto isso, as cidades aumentavam de tamanho e de população, tornado-se poluídas e ameaçadoras. O homem já não acreditava ser o centro do universo e começava a temer a perda de controle sobre as coisas que inventava, principalmente por sua capacidade de autodestruição. Comentando como o cinema, a velocidade da máquina e a multidão condicionaram a sensibilidade, impondo um novo

²⁴ Vide, a este respeito, Walter Benjamim - “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” Walter Benjamin - **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** (trad.) São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 165-196.

ritmo, com movimentos inacessíveis ao olhar comum e gestos que não mais podiam ser reproduzidos pelo corpo humano, Brissac Peixoto afirma que:

*"A técnica está na origem da experiência moderna da desregulação. A multidão, as avenidas e os espetáculos enlevam. A percepção moderna é a da dispersão, do olhar fugaz, da diversão. (...) A renovação permanente, o anúncio e a vitrina criam o que é moderno. (...) Na época clássica, do desenvolvimento mercantil-capitalista, tudo encontrava sua identidade e lugar num mundo plenamente ordenado. (...) A modernidade iria bloquear e explodir este sistema. As primeiras décadas do século articularam um campo da reflexão e da arte, da produção e da vida cotidiana, assentado sobre a iminência da crise e da dissolução. (...) Da ruptura da representação, da dissolução e perda das identidades constituídas por seu mecanismo de expressão, nascem a experiência e o pensamento modernos."*²⁵

A escrita, o livro, o disco, o cinema acompanharam a velocidade e multiplicaram o imaginário do homem: este perdia o controle e já temia os efeitos de suas descobertas. Sua identidade dissolveu-se na massa de consumidores urbanos. A velocidade da máquina, do carro, tiveram um efeito devastador sobre as artes. As novas formas de comunicação eram mais rápidas e mais populares que a representação da pintura. O quadro teria que envolver mais o espectador. Os dadaístas começaram a fazer performances em seus agitados cafés, misturando teatro, música e máquinas

²⁵ Cf. Nelson Brissac Peixoto - **A Sedução da Barbárie**. São Paulo, Brasiliense, 1982, pp. 9-10.

barulhentas com um pouco de loucura. A velocidade e a cinestesia estavam presentes na ordem do dia:

*"A iconoclastia do dadaísmo, que trabalha com detritos, é aqui complementar à angústia do colecionador de arte ante a ruína da cultura. Isto fez com que o caos fosse assimilado ao comportamento cotidiano, que se introduzisse o não-sentido e o absurdo, a fragmentação e o brilho ofuscante no próprio modo de pensar e expressar das pessoas. O surrealismo é a arte deste período. Nos seus filmes aparecem objetos cintilantes e espirais girando, fogos de espelhos e engrenagens mecânicas em funcionamento. Paisagens urbanas de multidões e automóveis são justapostos para multiplicar o movimento. A velocidade das cenas é intensa."*²⁶

Aos poucos, a propaganda descobriu o artista e esse passou a servi-la, na arte de iludir e atingir o homem em suas carências, impelindo-o a comprar mais e mais. A arte passou a questionar seu papel na sociedade de massas. Vários artistas trabalharam no sentido de inverter os rumos da arte oficial dos museus e galerias: rótulos de produtos viraram obras de arte nas mãos de artistas que ironizavam a abstração, a banalização e a popularização desenfreada. Primeiro as indústrias e, depois, os governos, em suas disputas por mercados consumidores, ocuparam o lugar de deuses e promoveram guerras devastadoras nas quais o número de mortos assustou a sociedade. Um grupo de artistas, impressionados com a barbárie, passou a pintar (como

²⁶ Nelson Brissac Peixoto - **op. cit.**, p. 135. A respeito dos dadaístas veja também Walter Benjamin - **op. cit.**, pp. 190-192.

se fossem) garatujas de crianças: "*Pintamos como bárbaros em tempos de barbárie*"²⁷. Acreditavam que a pureza, a ingenuidade, a esperança estavam nas mãos das futuras gerações. A bomba nuclear, além da destruição em grande escala, havia dado a sensação de perda de controle e o passado passou a ser revisitado na tentativa de recuperar o indivíduo. Se o carro e a máquina haviam transformado a arte, a partir de então, os meios de comunicação, as televisões e rádios (e logo depois os computadores) acabaram por constituir novas fronteiras, diminuindo as distâncias físicas entre as sociedades e foram, aos poucos sendo usados na tentativa de recuperação do indivíduo massificado²⁸.

Os meios de comunicação, que por um lado ajudaram a massificar sociedades distantes, abriram também a possibilidade da interação, da interferência do indivíduo; esta participação se tornou cada vez mais veloz e rápida. Da arte feita para multidões foram surgindo formas de produção artística que passaram a envolver um número crescente de pessoas. A participação no resultado final da obra tornou-se aberta, feita por telefone, pelo computador pessoal. Pelo mesmo caminho, hoje é possível decidir o enredo da novela, jogar vídeo-game por televisão, consultar a própria conta bancária ou ir a uma biblioteca pública. Cada vez mais, o cotidiano das pessoas está envolvido com lugares bem distantes e diferentes. Um mundo paralelo ao real foi e

²⁷ Este era o lema do grupo Cobra composto de artistas de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã (Corneille, de Copenhague, Alechinski, de Bruxelas, e Karel Appel, de Amsterdã); o grupo foi formado logo após a segunda guerra mundial.

²⁸ Para uma breve revisão das relações entre a arte e a indústria cultural, vide Renato Ortiz - **A Moderna Tradição Brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1988, especialmente pp. 144-148.

está sendo erguido. Ao mesmo tempo, para mostrar a fragilidade desse mundo, uma série de interferências foram e são construídas sob a forma de intervenções que estabelecem ruídos na interação das partes em comunicação. Assim, vírus, grafites e outras interferências anônimas passaram a fazer parte do dia-a-dia dos usuários dessa nova sociedade automatizada²⁹. Perdido em meio a essa pulverização, à segmentação e dispersão propiciada pela sociedade de massas, o homem começa, até mesmo, a duvidar de sua própria existência. Entediado e isolado, ele se retrai no passado ou agarra qualquer modismo como se fosse a solução de todos os problemas.

A arte foi obviamente influenciada por esta dinâmica e a velocidade das imagens passou a formar uma linguagem específica. Um novo código de sinais teve que ser padronizado para regulamentar a vida diante da máquina: placas, símbolos, marcas, leis de trânsito padronizaram a sobrevivência no mundo da velocidade e precisavam ser aprendidos e compreendidos rapidamente³⁰. As pessoas passaram a conviver num mundo de códigos e sinais, de signos cada vez mais sintéticos e dirigidos. Os conteúdos, gostos e os costumes tornaram-se segmentados. As imagens aceleradas dos vídeo-clipes e dos vídeo-games foram incorporadas em vídeos experimentais de artistas

²⁹ Estas interferências podem, às vezes, assumir um papel de mídia paralela ou, até mesmo, criar situações constrangedoras. A invasão de centros de memória de grandes computadores ou a divulgação de listas de telefones secretos através da *internet* são bons exemplos, que já se tornaram temas de filmes e aparecem com frequência nas páginas dos jornais. Em 1995, a polícia norte-americana começou a prender e a processar várias pessoas por crimes virtuais cometidos na liberação de informações na *internet* e as autoridades daquele país se preparam para regulamentar e controlar a pornografia na rede e seu livre acesso.

³⁰ Uma análise bastante interessante da importância dos símbolos na sociedade massificada é desenvolvida por Serge Tchakhotine - **A Mistificação das Massas pela Propaganda Política**. (trad.) Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

de vanguarda, principalmente na Alemanha. Ali, a televisão e o cinema se desenvolveram juntos, criando uma nova geração de cineastas que iniciaram suas carreiras na televisão, passando depois para o cinema. Ao mesmo tempo, essa linguagem acabou por influenciar toda uma nova geração, com sua difusão massificada através dos vídeo-games e dos vídeo-clipes. Um canal de televisão que rapidamente se tornou internacional, a MTV, dedicou-se inteiramente a esta linguagem. Através dele, o "jovem" passou a ser associado à rapidez na sequência das imagens, ritmada pela música, como uma nova maneira de editar e transmitir conceitos e comportamentos. Com as transmissões por cabo, satélite e por assinaturas, a segmentação da televisão alastrou-se, atingindo um número cada vez maior de pessoas, através do processo de globalização.

Nesse mundo segmentado, a propaganda passou a ter uma importância enorme. Os espaços públicos foram sendo vendidos e preenchidos, destinados à comercialização de produtos. Se, no passado, as inscrições haviam ajudado o homem primitivo a se estruturar, sobreviver e a materializar seu imaginário, agora elas ganhavam uma nova forma e ajudavam a produzir e materializar desejos que surgiam de fora para dentro. Na era da comunicação de massa e da velocidade, um mundo virtual passou a ser sobreposto ao mundo real. Do ponto de vista político, as fronteiras foram se tornando cada vez mais difusas e grandes blocos continentais formaram mercados comuns protegendo grandes interesses. O antigo conceito de nação parece definhar cada vez mais, perante a internacionalização do mercado, do gosto, do consumo.

Mas um movimento de resistência foi se formando, a partir de grupos organizados que inicialmente agiam de forma marginal e, depois, de maneira alternativa. Frente às complicadas questões da internacionalização do capital neoliberal, os movimentos alternativos passaram a agir dentro do sistema. No passado, a ação de resistência se fazia na clandestinidade, de maneira mais contestatória que propriamente ativa. Esse fato se deveu principalmente à articulação dos movimentos e partidos de oposição que, ao se legitimarem na sociedade democrática, abriram a possibilidade para que movimentos de minorias e ativistas se organizassem rapidamente. Um leque enorme de possibilidades se abriu e muitos modelos de atuação foram copiados do esquema italiano, francês e holandês. A cultura foi se transformando em contra-cultura e uma série enorme de entidades e grupos passou a se utilizar das inscrições para divulgar suas idéias, marcar seu território e garantir sua sobrevivência.³¹

Neste contexto, os espaços ociosos no meio urbano, como muros, portas e marquises, passaram a ser disputados, ganhando um poder semelhante ao da propaganda. Primeiro, com inscrições políticas, que tornaram-se uma bandeira utilizada em quase todos os movimentos, na tentativa de romper com os modelos de comportamento sociais³². Depois, as inscrições reapareceram sob a forma de grafite,

³¹ As relações entre o movimento *hippie*, *punk*, a contra-cultura e o grafite são enfatizados por John Bushnell em sua análise sobre os grafites moscovitas. Sua análise é bastante interessante pois recupera as tradições soviéticas do grafite devocional e do grafite infantil, mostrando suas semelhanças e diferenças em relação ao grafite feito pelos jovens soviéticos na atualidade. Vide John Bushnell - **Moscow Graffiti. Language and subculture**. Winchester, Unwin Hyman, 1990.

³² Este aspecto mereceu atenção especial de Tchakhotine. Vide S. Tchakhotine - **op. cit.**, especialmente capítulos VII a XIX.

agora com elementos poéticos e reivindicando uma nova maneira de pensar e agir, como no movimento francês de maio de 1968. Mais tarde, determinados artistas se aventuraram pelo grafite, trazendo elementos do cotidiano, do humor das histórias em quadrinhos e seus heróis com poderes extraterrenos. As imagens eram coloridas e fortes, aproximando-se das artes gráficas e circenses, na tentativa de recuperar a alegria e o riso da praça pública. A irreverência quase medieval contrastava com a violência e o cinza da poluída cidade moderna.

Nos países europeus, os grupos ecológicos já se organizavam em organizações não governamentais, e seu peso político acabou por influenciar decisões de governos em nível internacional, principalmente depois de ações direcionadas do *Greenpeace*³³. Esse clima acabou por se difundir por toda a geração dos anos 80 e teve uma participação importante nas vanguardas artísticas, valorizando elementos da contra-cultura com um tempero *punk*, elaborada nos *squatters*³⁴ londrinos, o centro gerador desse movimento. Cultura, arte e política reuniam-se e utilizava-se essa força para substituir a família e as formas tradicionais de comportamento. Novos códigos eram criados e reinventados, nem sempre destinados à comunicação. Sinais e inscrições

³³ Partido ecológico de nível internacional que se popularizou por ações arriscadas no mar, com seus militantes abordando navios baleeiros ou com cargas perigosas em pleno oceano. Essas ações eram acompanhadas pela mídia televisiva e tiveram um forte impacto, expondo governos e companhias a situações delicadas e constrangedoras.

³⁴ Como vimos na introdução, jovens da classe média européia obtinham dinheiro do seguro desemprego e invadiam fábricas e lojas abandonadas, vivendo paralelamente à sociedade. Este meio de vida facilitou a rápida difusão de rádios piratas, ateliês livres, bares e restaurantes alternativos por onde se difundiu a cultura *punk*, que se misturava a outras culturas devido ao forte número de imigrantes que habitavam esses territórios livres.

não eram mais usados para procurar se fazer entender. A comunicação tornava-se restrita ao grupo e assumia um papel identificatório.

A importância do movimento foi grande, pois em todos os países os jovens começaram a lutar contra o racismo, a poluição, a opressão e o tédio do capital neo-liberal. Na arte, essas influências tiveram uma repercussão no nível temático e principalmente no que se refere ao suporte e seus meios. A vanguarda se distanciou da arte conceitual, partindo para uma manifestação na qual os materiais, as cores e a mensagem a ser transmitida se alinhavam de acordo com a nova postura do homem em relação ao planeta. As imagens da Terra e da guerra do Golfo, transmitidas ao vivo via satélite pela televisão, tiveram uma forte influência estética sobre essa maneira global de ver os problemas atuais. Já nos anos 90, a ecologia e o misticismo tentaram uma recuperação do sujeito destruído pelo individualismo neo-liberal. Essa nova postura, facilitada pela tecnologia, ampliou uma série de questionamentos e apontou direções que serão apenas tocadas pelo presente trabalho, podendo ser retomados mais tarde para maior aprofundamento.

O Estado, na sua ação paternalista, não conseguiu mais gerir e patrocinar uma “arte urbana” que correspondesse aos valores artísticos e culturais de uma ampla camada de cidadãos. Esse fato tendeu a marginalizar ainda mais os jovens, que se sentiram excluídos de um papel ativo nas decisões sobre seus bairros, praças e ruas de sua própria cidade. Essa exclusão se deu também no processo educacional, pois a educação formal passou a geralmente perder terreno para a informal, transmitida através da televisão, dos vídeo-games, vídeo-clipes, das histórias em quadrinhos e da

propaganda. A união dos mercados consumidores através de uma globalização cultural acabou por massificar as culturas locais, padronizando atitudes, estilos de vida e comportamentos. As modas e as vanguardas passam a se desterritorializar, assumindo um caráter internacional.

Contudo, ao penetrarmos com mais devagar nesta problemática, veremos que as culturas locais também acabaram por resistir às culturas importadas, mesmo quando copiavam seus modelos. Segundo Ortiz, seria mais convincente compreender a globalização como um processo e não uma totalidade mundial:

*“A totalidade penetra as partes no seu âmago, redefinindo-as nas suas especificidades. Nesse sentido seria impróprio falar de uma cultura mundo (...) Para existir, ele [o processo de mundialização] deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. Com a emergência de uma sociedade globalizada, a totalidade cultural remodela portanto, sem a necessidade de raciocinarmos em termos sistêmicos, a ‘situação’ na qual se encontram as múltiplas particularidades”.*³⁵

Os antropólogos relacionam estas particularidades às desterritorializações, podendo uma mesma cultura assumir várias línguas ou formas de se expressar, hábitos alimentares distintos ou diferenças até mesmo nas formas de se vestir, escrever ou pensar. Isto pode acontecer sem que haja perda da base cultural,

³⁵ Cf. Renato Ortiz - **Mundialização e Cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1994, pp. 30-31.

vivenciando-se um processo múltiplo. É preciso lembrar, no entanto, que a América Latina possui uma identidade cultural de resistência e é comum que “processos importados” se transformem, muitas vezes, adquirindo um valor maior do que no país de origem.

*“Na América Latina, vários autores começaram a diferenciar, por esse motivo, do ponto de vista metodológico e epistemológico, a socialidade, uma outra dimensão da sociedade. Com isso, há que se repensar o conceito de hegemonia, não em termos da hegemonia ideológica do grupo que dirige a sociedade, mas de uma sociedade muito mais fragmentada, uma sociedade que não tem um só centro, como dizem os pós-modernos, e na qual a vida cotidiana tem um papel muito mais importante na produção incessante do tecido social. Ou seja, a vida cotidiana é o lugar em que os atores sociais se fazem visíveis do trabalho ao sonho, da ciência ao jogo....”*³⁶

Desta forma, a especificidade da América Latina no processo de globalização possui rupturas, valores de resistência, fragmentações e vai adquirindo e incorporando valores novos, sobrepondo-os aos antigos. A sociedade latino-americana forma uma verdadeira colcha de retalhos, com modelos importados e elementos da vida cotidiana, com valores transformados e traduzidos em modismos, adaptações, resistências, interpretações e rupturas. Por isso, a cópia ou as imitações de modelos externos têm de ser analisadas como processos comunicacionais; somente assim é

³⁶ Cf. Jesús Martín-Barbero - “América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção e comunicação social” in: Mauro Wilton de Sousa (org.) - **Sujeito. O lado oculto do receptor**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1995, p. 59.

possível resgatar as adaptações e interpretações de um receptor, que é ativo e nada ingênuo.

Do ponto de vista das inscrições veremos que as influências internacionais forneceram as matrizes das valorizações na arte urbana. Mais tarde, essas matrizes se desdobraram em outras e, já em São Paulo, adaptaram-se, transformaram-se e assinalaram seu distanciamento em relação às motivações do país de origem. Eis o que, em parte, configura e sintetiza o *movimento* do grafite.

2. O MOVIMENTO GRAFITE

Na França, assim como em outros lugares, as regras de conduta e a estruturação da sociedade de consumo oprimiam o indivíduo; o controle social sobre tudo e todos era rigoroso. Produzir havia passado a ser a palavra de ordem e a anarquia era duramente combatida. Jovens estudantes universitários se revoltaram contra a massificação e, em maio de 68, explodiu um forte movimento estudantil que ganhou rapidamente as ruas para se internacionalizar, exportando uma nova maneira de se comportar, de se vestir e de pensar. Desafiando o sistema e provocando uma reação imediata das forças repressivas, os estudantes utilizaram como meio de comunicação frases poéticas e políticas inscritas nos muros de Paris. Tais inscrições, ainda que

contendo só frases, davam um toque poético ao movimento - que rapidamente ganhou as ruas e travou batalhas com a polícia francesa³⁷.

De forma assustadora, o movimento ultrapassou as fronteiras da França, ganhando apoio nas universidades européias, nos EUA e na América Latina. O movimento estudantil transformou-se numa grande revolta do indivíduo contra o Estado e utilizou meios alternativos de comunicação, tais como as inscrições em faixas, muros e panfletos. Toda uma geração foi influenciada pelo movimento que impulsionava uma nova ordem e uma nova maneira de pensar. Entretanto, o impulso renovador de maio de 68 foi rapidamente absorvido e diluído; suas metas e propostas acabaram tomando um sentido liberador de desejos reprimidos por uma sociedade voltada para o trabalho e para a racionalidade. Sob a crítica dos anos 90, maio de 68 não conseguiu nada mais do que exportar um modelo a ser seguido, padronizando gostos e internacionalizando o desejo. Ou seja, o movimento foi absorvido pela sociedade que tentava modificar³⁸.

Se este movimento tentava resgatar o indivíduo frente à grande massificação imposta pelo "sistema", o resgate do humanismo foi traído pela rápida absorção do movimento de 68, pelos novos mercados e pela internacionalização, que diluiu seus conteúdos iniciais. Assim, o novo humanismo proposto pelo movimento de

³⁷ Para uma breve mas interessante análise do movimento francês de 1968, veja Olgária C. F. Matos - **Paris, 1968. As barricadas do desejo**. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.

³⁸ A respeito do impacto e da absorção do pensamento de 68, vide Luc Ferry e Alain Renaut - **Pensamento 68. Ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo**. (trad.) São Paulo, Ensaio, 1988, especialmente pp. 67-80.

68 foi absorvido no processo de sua internacionalização e, no plano filosófico, foi sendo substituído pelas idéias anti-humanistas tais como a "diferença" e a efemeridade, de Derrida, ou a "metafísica da subjetividade", de M. Foucault. O homem continuou dominado pela sociedade de massas e sua condição de consumidor no mercado permaneceu mais forte que sua identidade. Sem dúvida, o movimento de 68 contribuiu de forma significativa para questionar esta condição, levantando questões em relações ao "sujeito" e suas relações com a ciência e a sociedade e, ao ajudar a internacionalização do gosto e do desejo, exportando a revolução sexual. Mas a moda e o consumismo acabaram por diluir suas idéias no plano do cotidiano, restando apenas o plano das idéias mais sofisticadas, no terreno dos teóricos que sustentaram uma nova atitude no pensamento, entre eles os *filósofos dos sixties*³⁹.

Do ponto de vista da reformulação dos conceitos de comportamento, foi a partir de maio de 68 que os alcançaram importância e visibilidade. A rua passou a ocupar o papel dos cafés das antigas vanguardas, influenciando a arte com seus panfletos, cartazes e grafites. Os centros acadêmicos de todas as universidades passaram a ter uma relação direta com as passeatas e reuniões, com a produção de faixas e panfletos de fundo libertário, anunciando a produção independente, a contra-cultura, a vida alternativa e a necessidade de se desvincularem do "sistema".

A contra-cultura encontrou um terreno fértil nas universidades norte-americanas e no extraordinário e rico lixo urbano do mais bem sucedido país capitalista

³⁹ Cf. Luc Ferry e Alain Renaut - **op. cit.** , especialmente pp. 25-49.

da América. Comunidades *hippies* encontraram na Califórnia um paraíso: surfe, terras baratas e sol, muito sol... Vivendo à margem da sociedade e consumindo um lixo extremamente rico, o movimento de contra-cultura aproveitou também a técnica avançada para dar forma real à utopia *hippie*. Na arquitetura, esta forma foi a geodésica⁴⁰; na arte, o grafite. O sentimento anti-imperialista, a guerra fria e o desconforto dos jovens estudantes diante das guerras coloniais internacionalizaram rapidamente o movimento. A contra-cultura era uma maneira de se revoltar contra a ordem vigente; a anarquia e a revolta pacífica eram pregadas pelo movimento dos estudantes contra o “sistema”; as armas eram as idéias, as atitudes, o grafite e as flores. O princípio da auto-gestão e a organização das comunidades desencadeavam o movimento do *flower power*, a cultura *hippie*.

Como afirma Olgária Matos,

*“Os estudantes não pretendem adaptar a universidade à vida moderna, mas recusam-se à vida burguesa, medíocre, reprimida, opressiva; eles não se interessariam pela carreira; pelo contrário, desprezavam as carreiras de quadros técnicos que os esperavam; eles não procuravam se integrar o mais rapidamente possível na vida adulta, mas representavam sua contestação radical...”*⁴¹

⁴⁰ Na arquitetura, as idéias de sinergia e ecologia eram pregadas por Buckminster Fuller, filósofo naturalista que, na sua utopia, utilizava a geodésica como sistema construtivo. Vide R. Buckminster Fuller - **Novas Explorações na Geometria do Pensamento**. Coleção de Treze Artigos preparada pela Agência Internacional de Comunicação dos EUA. São Paulo, 1975 (ex. mimeo).

⁴¹ Cf. Olgária C. F. Matos - **op. cit.**, p. 49.

No entanto, de forma repetitiva e muitas vezes totalitária, o movimento originado em maio de 68 foi sendo filtrado pelos meios de comunicação de massas, impondo uma maneira de se vestir, de se comportar e se expressar que ganhou um alcance além das ruas de Paris. Nos anos 90, quando a moda retoma a maneira de vestir dos anos 70, fica evidente como os modelos acabaram impondo um estilo "psicodélico" que preparou a globalização econômica e o consumo "sem fronteiras".

Na arte, a fórmula foi parecida: o conceitual e o abstracionismo tornaram-se modelos a serem seguidos internacionalmente pelo fechado meio artístico internacional. Nos anos 70 e 80, a vanguarda artística contestou a predominância internacional da abstração e da arte conceitual sobre livre-figuração, passando a pintar sobre grandes telas. A reprodução fotográfica destas obras, feita por magazines especializados, ajudou a popularizar o movimento internacionalmente, dando uma qualidade de reprodução às revistas que rapidamente penetraram no mercado artístico e popularizaram a livre figuração e seus artistas *punks*, com suas performances e interferências.

Mas, para muitos dos artistas da geração dos anos 80, essa questão estava simplesmente resolvida quando os *squatters* invadiram propriedades abandonadas e as transformavam em grandes ateliês. Na Holanda dos anos 80, podia-se

comer em vários *squatters* por preços módicos. Agitados cafés recebiam artistas e cantores de Londres, Paris e Berlim⁴².

O grafite também fazia parte da bandeira anarquista européia que, ao ultrapassar as fronteiras continentais, encontrou nos EUA uma sociedade aberta à contra-cultura e às novas influências e um mercado de arte carente de novas tendências. Di Rosa, Speed Graphito, Combas, Blais, Boisrond, Costa e Les Frères Ripolin, são grafiteiros que trabalhavam na França e foram influenciados pelo movimento *punk*. Seus ateliês localizavam-se em bairros invadidos e transpiravam a contra-cultura dos anos 80. O gesto, a liberdade de movimento, a figuração e o *spray* eram as novas armas contra o abstracionismo, o concretismo e outros "ismos" que estavam na moda artística e circulavam pelas galerias. Em 1983, os pintores-grafiteiros Combas e Di Rosa⁴³ ganharam uma bolsa para estudar em New York onde conheceram outros grafiteiros importantes, como Keith Haring e Kenny Scharf.

Nos grandes centros urbanos norte-americanos, o grafite havia se iniciado com inscrições feitas inicialmente com pincel atômico e depois com *spray*, nos muros dos bairros e paredes do metrô. Eram as *tags*, ou "assinaturas". O fenômeno se

⁴² Para uma visão geral do grafite na Alemanha e Suíça, vide Beat Suter et. al - **Anarchie und Aerosol. Wandsprüche und Graffiti, 1980-1995**. Wettingen, Beluga Verlag, 1995; sobre os grafites em Berlim vide também Heinz J. Kuzdas - **Berliner Mauerkunst**. Berlim, Elefanten Press, 1990.

⁴³ Combas e Di Rosa expuseram seus trabalhos na galeria de Tony Shafrazi, que havia pichado a obra *Guernica* no Moma, em New York, na década de 70. Com a fama adquirida ele abriu essa galeria com uma nova proposta de arte jovem, conceituando uma nova forma de interferir no mercado de arte. Este novo espaço acabou lançando artistas como Keith Haring, Combas, Ronny Coltrane e Kenny Scharf. Uma exposição comemorativa dos 10 anos de existência desta galeria foi realizada em maio-junho de 1993. Vide **Art in America**, junho de 1993, p. 16.

alastrou por toda a cidade de New York atingindo os trens, tapumes, carros e caminhões, postes e tudo que pudesse servir de superfície para estas inscrições. Verdadeiras assinaturas identificavam a gangue que dominava aquele território. Muitas vezes, acrescentavam às *tags* os números das ruas freqüentadas pelos grafiteiros.

“Marca adotada de uma forma elaborada, signo distintivo simples e facilmente reconhecível, ele é traçado de início com pincel atômico e depois com spray por todas a cidade. Um dos mais célebres é o TAKI 183 (Taki é um garoto que tornou-se famoso após espalhar seu Tag pela cidade, sobre muros, portas, placas, metrô, etc., e ser descoberto e entrevistado pelo jornal The New York Times em 71)”.⁴⁴

Grande parte dos jovens que compunham estas gangues tinha origem hispânica ou negra, e eles começaram a ser identificados com as pinturas que apareciam nos vagões de trens e de metrô estacionados à noite nos pátios⁴⁵. As letras distorcidas e desenhos feitos a mão livre, que estavam associados às atitudes e costumes de suas gangues, representavam um movimento que se espalhou de forma rápida (constituindo o início do *hip hop*), mas que também foi fortemente reprimido.

Alguns grafiteiros, como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Kenny Scharf partiram para a livre figuração, elaborando o grafite no sentido plástico e se distanciando das *tags*. Imediatamente a crítica, os jornalistas e a população em geral

⁴⁴ Cf. Nelson E. da Silveira Jr. - **Superfícies Alteradas: Uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo**. Campinas, dissertação de mestrado, UNICAMP, 1991, p. 12.

⁴⁵ Há um belíssimo trabalho sobre a arte feita nos vagões do metrô de N. York, feito por Marta Cooper & Henry Chalfant - **Subway Art**. New York, Henry Holt and Company, 1984. Este livro se tornou um “cult” entre os artistas do *hip hop* no Brasil.

passou a ver com outros olhos esse tipo de grafite figurativo, carregado de elementos psicológicos e com estilos definidos. A reação foi a mesma por parte dos museus e galerias que rapidamente acolheram os "jovens pintores da rua"⁴⁶. Keith Haring, que havia começado pintando suas figuras nos metrô de *New York*, em pouco tempo já tinha percorrido o mundo todo, passando até pelo Brasil. Seguindo o mesmo caminho, vários outros artistas de rua também ganharam as galerias, internacionalizando a figuração livre. O movimento não só deu fama e riqueza a seus autores, como também ajudou a popularizar esta arte, fazendo-a chegar aos guetos nova-iorquinos⁴⁷. Nos anos 90, o *hip hop* soube aproveitar o grafite para colocar de forma colorida suas reivindicações, utilizando-o como elemento de identidade e meio para a internacionalização de suas questões, especialmente as raciais e as ligadas ao consumo exagerado de drogas pesadas.

A contra-cultura protegia e lançava novos nomes no cenário musical e artístico, estabelecendo uma relação de ruptura com a forma tradicional de um artista se relacionar com a sociedade e produzir sua obra. Talvez venha daí a liberdade, a grande identificação e o carisma dessa geração que, mesmo depois de oficializada e abrigada no aconchego do sistema, conseguiu que suas obras tivessem uma vitalidade e uma cor

⁴⁶ As carreiras de Basquiat e Haring são bons exemplos deste percurso. Vide Bell Hooks - "Altars of Sacrifice: Re-membering Basquiat", **Art in America**, junho de 1993, pp. 69-75 e Shaun Caley - "Keith Haring", **Flash Art**, XXIII, nº 153, 1990, pp. 124-129.

⁴⁷ Alguns bairros de N. York são particularmente importantes neste movimento, como o Village e o Soho. Para uma visão geral do grafite no Soho durante os anos 80 e 90 vide David Robinson - **Soho Walls. Beyond Graffiti**. Londres, Thames and Hudson, 1990.

diferentes do cinza e dos tons fúnebres dos artistas de ateliês⁴⁸. Surgia, assim, uma diferença e uma tensão entre a arte de galeria e a arte urbana. A comparação entre elas também é interessante pois permite um aprofundamento das questões relativas ao montante dos investimento e da produção artística atual. O valor dos investimentos e o nível de regulamentação da arte urbana são desprezíveis se comparados com os da arte das galerias e museus. Se para estes a situação já é difícil, resta muito pouco dos investimentos públicos e particulares para a arte urbana. Para viadutos e muros públicos, o orçamento é quase zero: além de pintá-los de branco com a cal, a administração municipal parece se empenhar apenas na vigilância e na captura dos que ousam "invadir" o patrimônio público. As tensões e as polêmicas tornam-se ainda mais acirradas quando os pichadores "atacam" patrimônios culturais ou esculturas públicas.

3. GRAFITE COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO

URBANA

Quando se menciona a palavra grafite, uma das primeiras questões que se levanta é se ele tem que ser marginal (ou seja, feito de forma ilegal e à noite). Mesmo para quem pertence ao movimento, é difícil responder a essa questão. Em primeiro lugar porque o grafite, como movimento, nasceu de uma manifestação política

⁴⁸ Na década de 80, os tons cinzas, ferrugens e o preto dominavam nas obras do circuito artístico oficial, nas bienais e nas galerias. A metáfora da decadência da sociedade é evidente. Na década de 90, as obras se tornaram escatológicas e putrefatas utilizando materiais orgânicos como sangue, esperma, etc.

(o movimento estudantil francês de 68) e não tinha a intenção plástica, nem o caráter institucional. Reprimido desde seu início e mantido sob a forma marginal, o grafite incorporou elementos plásticos e conteúdos psicológicos, que foram mantidos na relação com a livre figuração internacional⁴⁹. No início seu autor agia de forma clandestina e, depois de conhecido, passou a atuar no movimento da livre figuração, saindo do anonimato e da clandestinidade. Assim, muitos grafiteiros de Paris acabaram ganhando uma fama inesperada e rápida, até chegar às galerias de arte e revistas especializadas⁵⁰. A aceitação desse tipo de grafite, carregado de elementos figurativos e remetendo a conteúdos psicológicos, é muito diferente da dos grafites de banheiros. Ambas, no entanto, têm em comum espontaneidade, a rapidez e a efemeridade, embora o motivo e as influências sejam bem distintas.

A escola francesa de 68 (especialmente Deleuze, Guattari e Foucault) ou a *filosofia dos 60'*, como a denominam Ferry e Renaut⁵¹, mostra como a subjetividade pode ser influenciada por deslocamentos do desejo e pulsões e fornece os instrumentais teóricos e conceituais que permitem transformar a análise das relações entre as

⁴⁹ Armando Silva Tellez destaca sete características importantes do grafite, sendo a marginalidade a primeira delas. Seguem-se o anonimato, a espontaneidade, a teatralidade, a velocidade, precariedade e fugacidade. Cf. Armando Silva Tellez - **Graffiti: Una ciudad imaginada**. 2 ed. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, pp. 26-29.

⁵⁰ Um bom exemplo deste tipo de publicação é o livro de fotografias de Joerg Huber - **Paris Graffiti**. Londres, Thames and Hudson, 1986.

⁵¹ Luc Ferry e Alain Renaut - **op. cit.**, p. 54.

manifestações urbanas e seus "desajustes sociais". Vários pensadores⁵² trabalharam no sentido de definir os processos da linguagem de natureza marginal e clandestina como ligados às pulsações do desejo e a impulsos analisados a partir de teorias da psicologia, mais precisamente da *teoria do espelho*⁵³. Encaradas sob esse ponto de vista do *deslocamento da subjetividade* e do *desejo do outro*, as manifestações urbanas tendem a se repetir no tecido social, utilizando formas importadas moldadas à necessidades locais. Deste modo, o fenômeno de rádios piratas, dos grafites e das pichações assumem forças simulacrais, propagando-se no meio urbano e adquirindo os mais variados valores em diversos suportes.

Por conseguinte, é difícil estabelecer um critério rígido entre o permitido e o marginal. Também não se deve achar que uma repressão forte e eficaz pode "livrar" a sociedade desses acontecimentos. Ao contrário, é preciso tratar os grafites como linguagem e, portanto, como algo passível de interferência e análise. Este é o procedimento adotado por Armando Silva Tellez, ao estudar os grafites em Bogotá: "O grafite é um tipo de comunicação bem qualificado", afirma ele logo no início de sua obra.⁵⁴ Semiólogo e investigador de arte e dos processos visuais, este autor estuda e dimensiona estética e antropológicamente este fenômeno comunicacional, que serve a diferentes agentes sociais. Sua análise está pautada na estruturação de certas

⁵² Entre eles, especialmente Gilles Deleuze e Félix Guattari. Vide Félix Guattari e Suely Rolnik - **Micropolítica. Cartografia do desejo**. Vozes, Petrópolis, 1986 e Félix Guattari - **Revolução Molecular. Pulsações políticas do desejo**. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

⁵³ Cf. Jacques Lacan - "Variaciones de la cura tipo". **Escritos**. (trad.) México, Ed. Siglo XXI, 1966, pp. 112 e 185.

⁵⁴ Cf. Armando Silva Tellez - **op. cit.**, p. 23.

características do grafite, tais como marginalidade, anonimato, espontaneidade e velocidade, construídas através de um paralelo desta forma de expressão com as de outras manifestações sociais, estéticas e econômicas. Essas relações permitem ao autor analisar o grafite político colombiano no qual o social é um forte tema central, estabelecendo certas relações da estrutura lingüística dos grafites com postulados semióticos, antropológicos e psicológicos.

Sua análise é instigante e permite formular a base de uma das linhas mestras desta dissertação, que entende o grafite como uma forma de comunicação urbana. Mas este aspecto não esgota a questão. O grafite é, também, um movimento social, característico das grandes cidades contemporâneas. Este é o elemento privilegiado pela abordagem do tema empreendida por Nelson E. da Silveira Jr. Incorporando aspectos metodológicos da antropologia urbana e conceitos da cartografia guattariana⁵⁵, este autor analisa os fluxos do grafite no ambiente pós-moderno da metrópole paulistana, suas "transgressões e suas territorialidades", concebendo-o como parte da "*flânerie*" dos anos 80 e do devir neo-tribal. Ao tratar os signos das imagens do grafite sob o ponto de vista das trajetórias e da experiência nômade, Silveira Jr. aponta para outro elemento presente na grafitação: suas relações com o imaginário lúdico urbano.

⁵⁵ "Cartografia é um método com dupla função: detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles. A cartografia se faz ao mesmo tempo que o território. A cartografia se distingue do mapa (...) pois acompanha a transformação da paisagem. É para isso aliás que ela serve." Cf. Suely Rolnik e Félix Guattari - **op. cit.**, p. 6.

“A experiência do grafite permite pensá-la como espaço de circulação desejante. Ao lançarem-se em deriva percorrendo as madrugadas pelo simples ‘barato’ de pichar muros, ao interferirem esteticamente na paisagem produzindo imagens anônimas, frases, desenhos multicoloridos que parecem dar certo charme à cidade - contraponto lúdico ao cinza-poluição, à monotonia do cotidiano, ao mau humor metropolitano, à pressa capitalista -, os grafiteiros mostram que é possível perder tempo na grande cidade, não na paranóia dos congestionamentos, mas saborosamente, na experiência intensa do investimento lúdico, na elegia do banal”.⁵⁶

Neste trecho já se pode perceber um outro elemento que, no entanto, permanece quase intocado por este autor e por outros da bibliografia: trata-se do aspecto plástico, da “interferência estética” na paisagem urbana. Sem dúvida, o grafite lida com elementos da comunicação e da arte de uma forma integrada. Por isso, uma das possibilidades da análise é oferecida pela produção sobre história e teoria da arte, mais especificamente pela bibliografia que trata das relações entre urbanismo, política e cultura de massa. Como propõe a coletânea organizada por Hertz e Klein⁵⁷, não devemos analisar as questões atuais da arte como uma sucessão de "movimentos artísticos", mas sim como um processo cultural, intimamente relacionado com o processo político e social e com o contexto das novas tecnologias. Abre-se aqui portanto, a possibilidade de tratar o tema da arte urbana como um processo cultural,

⁵⁶ Cf. Nelson E. da Silveira Jr. - **op. cit.**, pp. 45-46.

⁵⁷ Richard Hertz & Norman M. Klein (orgs.) - **Twentieth Century Art Theory. Urbanism, politics, and mass culture**. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1990, especialmente pp. 27-38.

intimamente relacionado com o processo político e social no contexto das novas tecnologias e sua democratização.

Reunindo as três abordagens, pode-se dizer, de maneira clara, que o grafite, enquanto forma de comunicação, constitui-se como interferência artística no tecido urbano, não podendo ser tratado simplesmente como "vandalismo infantil". Esta foi uma questão constante no trabalho de pesquisa, que tentou aproveitar da melhor maneira a oportunidade oferecida pela abertura política (com a democratização das Secretarias da Cultura, em governos ligados a partidos de forte expressão popular) e pelo desenvolvimento de uma novas perspectivas com as interferências no *mundo digital* das redes mundiais de computadores. Pensando na globalização e nas desterritorializações propostas pela perspectiva de Renato Ortiz⁵⁸, pode-se dizer que o encaminhamento da pesquisa e deste trabalho foram importantes no sentido de questionar a imposição dos meios e da indústria cultural e buscar uma afirmação singular, resistindo à nivelação imposta à subjetividade e procurando os *agenciamentos* possíveis, nos *fluxos e refluxos* da *aventura urbana*.⁵⁹

A pesquisa foi fiel a uma das característica importantes do grafite que, desde cedo, assumiu o caráter de interferência. Podia ser feito sobre cartazes - como Costa, em Paris, que alterava anúncios publicitários. Alterar, comentar, interferir, marcar uma diferença: estes são elementos constantes que aparecem nas *tags*, nas letras

⁵⁸ Cf. Renato Ortiz - **Mundialização e Cultura**, pp. 185-186.

⁵⁹ É interessante ver a aplicação dos conceitos introduzidos por Félix Guattari na tese de Nelson E. da Silveira Jr. em sua tese de mestrado - **op. cit.**; especialmente Cap. IV p. 51-60.

grafitadas ou nos grafites propriamente ditos. Trata-se também de uma manifestação efêmera, que guarda características e tensões próprias dos meios urbanos contemporâneos.

Os temas e motivos de muitos grafites feitos no Brasil, por exemplo, chegaram através de pessoas que estiveram vivendo fora do país, ou recebem informações pela mídia televisiva ou escrita. Da mesma forma que o movimento de 68 na França popularizou certos valores e influenciou uma geração inteira, modificando costumes, quebrando tabus e liberando a sexualidade, o grafite dos anos 80 influenciou muitos artistas e se constituiu como uma moda por várias gerações. Em São Paulo, há oficinas de grafite espalhadas por quase toda a cidade. Nelas, é muito freqüente ouvir alguém dizer que bastou ver uma reportagem na televisão sobre um grafiteiro para ficar motivado a se tornar um grafiteiro. Estas oficinas surgiram muitas vezes de programas oficiais, patrocinados por secretarias e administrações regionais. Apesar de institucionalizadas, são lugares onde se respira um clima de liberdade e descontração e, desde sua origem, ajudaram a popularizar o grafite e a promover sua aceitação por parte da população dos bairros. Através delas, áreas degradadas pela sujeira se transformaram em áreas revitalizadas e coloridas.

Tal aceitação por parte da população e dos meios de comunicação de massa, bem como a presença de certas instituições governamentais, não quer dizer que o grafite se oficializou ou se tornou algo permitido em todos os lugares. Nos anos 90, com o surgimento da *letra grafitada*, a periferia de São Paulo se tornou um território conquistado e defendido por um batalhão de pichadores. Se um grafiteiro ou pichador

de outra região invadir esse território certamente terá problemas... Muitos grafiteiros podem ter seus grafites pichados e chegam a ser perseguidos por terem feito seus trabalhos por cima de pichações. Outras vezes, o grafiteiro pode ser contratado para fazer um grafite em um muro já pichado e, ao executar o trabalho, acaba comprando uma briga e passa a ter seus grafites, em outros lugares, destruídos. Alguns grafiteiros mais experientes costumam procurar e saber quem são os pichadores locais e às vezes até fornecem o material restante do trabalho para o pichador respeitar o grafite. Mas a pergunta ainda fica no ar: se o grafite convive com a população, sendo parcialmente aceito, por que ele continua sendo mal visto pelos pichadores?

Tais tensões revelam que o importante não é definir se o grafite é algo oficializado ou marginal, mas saber como ele se insere na disputa de territórios, rivalizando com a propaganda com, os pichadores e a própria população. Tais territórios urbanos aparecem como ilhas de liberdade e o que é permitido em alguns lugares não é necessariamente permitido em outros. Além disso, a questão pode ser também abordada por outro ângulo. Com efeito, a arte oficial das galerias e dos museus não pode acompanhar a evolução que se deu na propaganda, no cinema e na televisão. Perdida numa forma elitista e dominada por uma arte conceitual e decadente, que adquire tons enferrujados e pretos, a maioria dos artistas plásticos (incluindo os figurativos) passa ao largo da intenção e da proposta levantadas pela barbárie da rua.

Para a maioria dos artistas, através dos tempos, o fazer da arte está relacionado com o poder. Como vimos anteriormente, a técnica e a máquina mudaram essa relação, levando o artista da igreja para a Corte, e da Corte para o braços dos

poderosos industriais. De uma forma ou de outra, os artistas sempre estiveram sob um teto seguro e a arte que sai às ruas incomoda esta aparente estabilidade. Por isso mesmo, sempre terá seus críticos, como o artista plástico Luiz Paulo Baravelli, que escreveu no catálogo da *I Mostra Paulista de Grafite*⁶⁰:

*"Parece que o graffiti é uma atividade que não tem maior interesse para os teóricos da arte. Tratado condescendentemente como uma molecagem urbana, apenas matéria para sociologias ligh, não é levado a sério como manifestação artística. Como muita gente, não gosto do graffiti (...) O graffiti é hoje o único movimento organizado nas artes plásticas. (...) oferece uma utopia: arte grátis, talvez o único produto grátis numa sociedade ferozmente argentária como a nossa. (...) O graffiti é uma arte pública que não passa pelo poder público. (...) O grafiteiro é rejeitado pela população em dois níveis: um, ético, ao invadir propriedades particulares e outro, estético ao impor uma linguagem e uma iconografia pessoais."*⁶¹

⁶⁰ Luiz Paulo Baravelli é artista plástico figurativo e pertenceu ao Grupo da Escola Brasil, na década de 70, depois na década de noventa trabalha exclusivamente para a Galeria São Paulo nos jardins e faz uma polêmica exposição no Paço das Artes provocando uma grande reação no circuito "dos jardins" das artes plásticas. Atrai pintores populares para o museu, chocando os críticos que viam na sua atitude uma forma promocional e provocativa. Vide, a respeito, **Folha de São Paulo**, Caderno **Folha Ilustrada**, 18 de maio de 1990.

⁶¹ Catálogo da *I Mostra Paulista de Grafite*, MIS - São Paulo, 1992. Vide Anexo I.

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II

A LINGUAGEM DAS INSCRIÇÕES URBANAS

1. ASPECTOS DA COMUNICAÇÃO URBANA EM SÃO PAULO

Ao contrário de outras cidades, São Paulo não sabe como fazer para que sua cultura flua através das ruas. Paris e New York, por exemplo, têm ruas, praças e igrejas que ficaram conhecidas pela sua vitalidade em termos de arte. Aqui, além da praça da República e do Embu, encontramos apenas eventos isolados no Bexiga e na Praça Benedito Calixto. Como vimos, o investimento em arte urbana é quase nulo, e não há regulamentação ou qualquer diretriz política sobre o tema. Concebidas para escoar e circular mercadorias, as ruas possuem um papel apenas funcional, enquanto os parques e praças mal servem para purificar o ar e aliviar o *stress*. As esculturas urbanas ainda se caracterizam pelo abstracionismo limpo e bem comportado, exigindo o pedestal e distanciando-se do lúdico e da interatividade com os passantes. É evidente a disparidade de investimento entre esta arte oficial, em que o poder público habilita o

artista a expor suas imagens e sua estética pessoal ao comum dos mortais, como propõe Baravelli⁶², e a arte urbana das ruas.

O sistema se organiza para que os poucos espaços livres da cidade passem a abrigar mega-shows e eventos musicais. Não há nenhuma representatividade da arte urbana e, em lugares de maior investimento público existentes na cidade, como o Metrô e o Memorial da América Latina, o que se vê é uma arte elitista que, de certa forma, se distancia do público e o inibe.

Algumas festas populares, como as da semana santa, com procissões percorrendo as ruas cobertas de flores, festas religiosas como as da comunidade italiana no Bexiga ou manifestações coletivas de torcedores por ocasião da Copa do Mundo são as expressões mais conhecidas da comunicação urbana. Ambulantes vendem gravuras impressas nas calçadas e feiras de artistas expõem quadros e móveis antigos em algumas praças. Estes eventos são *ocasionais* e diferem da arte da propaganda, dos out-doors, das pichações e cartazes tipo lambe-lambe. Poucos artistas utilizam out-doors como meio de difusão de sua obra, a não ser em ocasiões específicas e esporádicas. Só recentemente o mercado MIX, que abriga toda a cultura *cluber* de São Paulo conseguiu se transferir do porão apertado de um cineclube para as galerias de um prédio em frente ao Museu de Arte de São Paulo e, logo depois, para um casarão antigo da Av. Paulista. Assim é o panorama da arte urbana em São Paulo.

⁶² Luiz Paulo Baravelli - “Sobre o Graffiti” **Catálogo da I Mostra Paulista de Grafite**. S. Paulo, 1992.

Como em outros grandes centros, a cultura urbana paulista também foi influenciada pelo movimento de 68, com suas inscrições políticas, pelos modismos psicodélicos e por toda a cultura globalizada e ecológica dos anos 80. Atualmente, cidades como São Paulo são cada vez mais influenciadas por essas posturas e passam por transformações drásticas, pois os mercados internacionalizados, a cultura globalizada, os desastres e as guerras contribuem para um forte desgaste nessas instituições locais e culturalmente resistentes. Ao mesmo tempo, como uma forma de resistência, as instituições mais tradicionais passam a ser substituídas por grupos e associações, que competem entre si no meio urbano por territórios, por poder, por um número maior de membros. Grupos religiosos, quadrilhas ou comandos e gangues lutam por espaço em bairros populares ou de trabalhadores e nas favelas, transformando-os em territórios.

O meio urbano passa a ser cada vez mais loteado e marcado por inscrições. Recentemente a construção civil passou a tomar atitudes mais agressivas, colocando cartazes nas esquinas e pintando os tapumes das construções para impedir qualquer tipo de interferência que esteja fora de seu controle. Na disputa por territórios, a comunicação urbana torna-se uma superposição de códigos, numa comunicação fechada, dirigida e valorizada apenas internamente.

Em São Paulo, por exemplo, a inscrição "CV", em vermelho, pode passar despercebida. No Rio de Janeiro, entretanto, este sinal é logo identificado como as iniciais do "Comando Vermelho" e a reação é imediata. Há poucos anos, em São Paulo, o bairro de Pinheiros era conhecido como uma região de perigosos maníacos que

freqüentemente atacavam mulheres com estiletes. Na ocasião, uma pichação em vermelho do "maníaco do estilete" provocava uma reação local que seria inconcebível nos dias de hoje. Em São Paulo, a inscrição "MANCHA", em verde, se feita nas proximidades do Estádio do Morumbi pode não ser entendida pelos moradores do bairro de classe alta. Para a torcida do Palmeiras que vai àquele estádio, no entanto, ela é perfeitamente compreensível, e este grupo se sente valorizado, principalmente depois que a torcida uniformizada Mancha Verde foi proibida de freqüentar os estádios da cidade pelo excesso de violência.

Estes exemplos mostram como as inscrições assumem um valor comunicacional fechado e podem não ser entendidas pela maioria dos receptores. A comunicação urbana oficial elaborada pelos órgãos de cultura, pela prefeitura e pelas agências de propaganda sempre procuram fazer com que suas mensagens sejam compreendidas rapidamente por todos. Trabalhando em sentido oposto, a maioria das inscrições é executada sobre as placas, aparelhos e cartazes da comunicação oficial. Esta, por sua vez, gasta tempo e dinheiro tentando limpá-las, mas as inscrições reaparecem novamente e assim o movimento se repete indefinidamente⁶³. São ações que revelam um grande distanciamento, que só acabam gerando isolamento e confronto.

⁶³ Silveira Jr. já alertava em sua dissertação ser preciso “analisar como os fenômenos de poder atuam no nível do micro, para verificar como eles se deslocam e são investidos e anexados por fenômenos mais gerais, sem deixar de preservar certa autonomia”. Cf. Nelson E. da Silveira Jr. - **Superfícies Alteradas. Uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo**. Campinas, dissertação de mestrado, UNICAMP, 1991, p. 26.

Fugindo ao estigma do vandalismo, pode-se observar que certas inscrições e manifestações passaram a ter um conteúdo diferente das inscrições feitas por grupos e partidos políticos. Manifestações culturais populares e movimentos organizados têm atuado no meio urbano, alguns esporadicamente outros nem tanto, já com estilos e gerações - como é o caso da grafiteagem, conforme veremos mais adiante.

Assim, o olhar que percorre o meio urbano paulistano nos anos 90 encontra uma sobreposição de inscrições e códigos de origem variada. Além dos cartazes, luminosos e outros elementos da propaganda, as inscrições podem ser políticas, de grupos e movimentos populares, podem ter sido feitas por marginais, por quadrilhas ou comandos, mas também grafiteiros, pichadores e até mesmo serem oficiais (como no caso dos avisos, placas, etc.). O homem moderno deve saber se situar neste mundo de signos que permeia o meio urbano e decifrar um número cada vez maior de códigos e sinais que, de uma maneira ou de outra, influenciam seu dia a dia.

Evidentemente esta dissertação não pretende abordar todos estes signos e códigos. Realizando um recorte, ela privilegia antes de mais nada, as inscrições, dando especial ênfase à grafiteagem e à pichação. Nos anos 90, a quantidade e a força destas manifestações que vamos analisar entraram para as manchetes dos jornais e influenciaram a arte e a cultura. Destacaram-se da simples inscrição urbana que acompanhava o movimento estudantil ou as manifestações políticas, ganharam estilos próprios e passaram a fazer parte da arte urbana, saindo das ruas para penetrar nas paredes dos museus e galerias. Acompanhando o movimento mundial, estão hoje penetrando no espaço virtual da *internet*.

2. AS INSCRIÇÕES URBANAS

Uma análise mais detalhada das inscrições encontradas no meio urbano necessita, em primeiro lugar, de distinções e classificações. Os critérios que permitem este procedimento analítico estão baseados na concepção de que se está lidando, aqui, com formas de comunicação urbana. É importante, portanto, que se tenha em mente o tipo de agente urbano que produz estas inscrições e sua motivação, seus conteúdos e suas formas (incluindo o suporte e os materiais utilizados), e quem com elas interage.

A partir destes critérios, pode-se classificar as inscrições encontradas na cidade de São Paulo durante o período da pesquisa em cinco tipos básicos: inscrições publicitárias, panfletárias, latrinárias, a grafiteagem e a pichação.

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que não se está tratando aqui da propaganda de um modo geral, mas apenas das inscrições que têm características da propaganda. Aproveitando a brecha existente entre as várias manifestações publicitárias algumas lojas ou pessoas utilizam-se das inscrições para vender um produto ou conquistar um público jovem. As primeiras inscrições deste tipo diziam apenas "CASAS PERNAMBUCANAS" e eram feitas em pedras, nas estradas. Logo depois apareceu um outro tipo de inscrição "CÃO FILA KM16", que passou a ocupar também o espaço urbano, no final da década de 60.

É interessante observar que poucas pessoas realmente eram capazes de saber o significado desta inscrição. Tratava-se de um vendedor de cães *fila*, cujo canil

ficava no quilômetro 16, mas de que rodovia? Na verdade, a repetição e a insistência destas inscrições em vários locais da cidade criaram um sentido próprio, que chegou a ser utilizado como forma de propaganda também para outros produtos.

Tais inscrições eram (ou são) feitas, em geral, por uma pessoa contratada por comerciantes para executar os serviço de pintar com cal as letras ou marcas nos muros e paredes. A motivação é óbvia, ligada diretamente à necessidade de fazer propaganda de um produto ou serviço. Por economia, lança-se mão de um meio alternativo de propaganda. O conteúdo não é definido, forja-se uma necessidade do objeto anunciado, do produto a ser conhecido ou reconhecido.

Nos anos 90, vários outros produtos e marcas também utilizaram-se desta forma de propaganda, sobretudo com a intenção identificá-los com o público jovem e segmentado. É o caso, por exemplo, da propaganda de *jeans* da Ônix, ou dos óculos escuros da marca *Spy*. Essas firmas marcam seus logotipos nos muros urbanos para reforçar a identificação da marca com o público jovem.

Em todos estes exemplos, a forma das inscrições é simples, constituída por frases já conhecidas ou logotipos. Utilizando suportes disponíveis, como muros, portas, paredes, placas e cartazes, as inscrições são feitas com tinta (inicialmente a cal e depois látex), *spray*, carvão, etc. A interação no meio urbano acarreta um emissor ativo e conhecido (em geral, uma pessoa jurídica) e um receptor passivo, que é apenas motivado a se identificar com o produto ou mesmo comprá-lo, ao reconhecer a necessidade anunciada.

As inscrições panfletárias foram, de certa forma, as pioneiras em espaços públicos abertos. O movimento estudantil francês de 68 utilizou-se largamente deste tipo de inscrição, inspirando fortemente o movimento estudantil internacional e influenciando várias gerações, principalmente o movimento estudantil brasileiro na época do regime militar. Frases de conteúdo poético, filosófico e panfletário, que serviam de bandeira para o movimento, eram rapidamente transportadas para as paredes, muros e cartazes.

Mas este tipo de inscrição foi também muito usada por grupos religiosos, ao longo dos anos 80 e 90. Através delas seus agentes identificam-se (ou querem ser identificados) apenas coletivamente, como movimentos ou grupos politizados ou religiosos. A motivação fica por conta do proselitismo político ou religioso, da necessidade de expressar idéias que são reprimidas assim como os grupos e movimentos que lhes dão origem. Geralmente o conteúdo traz reivindicações, mensagens, avisos, etc. Assumem a forma de frases escritas a mão livre, em muros, portas, paredes, placas e cartazes elaborados com os seguintes materiais: tinta, *spray*, carvão, sangue, etc.

A palavra *graffiti* foi muitas vezes utilizada para designar inscrições deste tipo, em especial as que pertenciam ao movimento estudantil⁶⁴ Pode-se até associar

⁶⁴ A respeito da origem da palavra grafite e de seus significados vide Armando Silva Tellez - **Graffiti: Una ciudad imaginada**. 2. ed. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 27 e Nelson E. da Silveira Jr. - **op. cit.**, p. 8.

esta denominação, do *graffiti* com conteúdo social e contestatório, com o *graffiti* plástico dos anos 70, que se desdobrou em vários estilos até a década de 90. Preferimos, no entanto, manter a distinção, não utilizando a palavra para designar este tipo de inscrição, pelos motivos que veremos adiante.

No caso das inscrições panfletárias, a interação que se forma com o meio urbano é semelhante à das publicitárias, com um emissor ativo e um receptor passivo, no máximo reflexivo, se motivado a pensar sobre a mensagem das inscrições. Algumas vezes, se se tratar de um receptor mais informado, ele pode chegar a reconhecer a causa anunciada e identificar o grupo que a fez. Bons exemplos deste tipo podem ser encontrados facilmente: “LEIA A BÍBLIA”, “ABAIXO A DITADURA”, “JESUS TE AMA”, “QUÉRCIA VEM AÍ !”

Há ainda outro tipo de inscrições bastante comum, feita nos banheiros públicos da cidade. Estas manifestações são anônimas e assumem frequentemente a forma de desenhos figurativos, frases ou ícones, utilizando como suporte as portas, paredes e acessórios situados em torno da latrina nos banheiros públicos. Os materiais mais usados são o lápis e a caneta, ou ainda o canivete, mas até excrementos podem ser encontrados nestas inscrições, geralmente de formas toscas, que se aproximam de garatujas.

Tais rabiscos ou desenhos podem ser alimentados pela repressão sexual ou por distúrbios de identidade, mas também podem ser resultado de interferências humorísticas, já que o conteúdo destas inscrições latrinárias são populares e, além do

sexo, trazem piadas, etc. O livro de Gustavo Barbosa⁶⁵ trata especificamente deste tipo de inscrição, com base numa abordagem antropológica e psicológica do tema. Para os propósitos desta dissertação, observamos apenas que, aqui, o tipo de interação proporcionado faz com que o emissor seja ativo e o receptor passivo, mas podendo ser também ativo, se motivado a fazer novas inscrições ou a interferir nas existentes.

Estas três formas de inscrições presentes na cidade prepararam, de certo modo, o terreno para um novo tipo de relacionamento com espaço urbano: a grafiteagem. No sentido mais amplo, ela surgiu com a crise das instituições sociais tradicionais e com a produção massificada dos meios informais de educação: televisão, vídeo-game, vídeo-clipes, computadores, *internet*, etc. Grupos ou tribos urbanas iniciaram suas grafiteagens, adotando práticas nos moldes das tribos européias e norte-americanas, como veremos adiante, formando diversos estilos com diferentes influências e agindo de forma organizada no tecido urbano.

Inicialmente, os grafiteiros da primeira geração foram perseguidos e alguns foram processados, mas isso não conseguiu controlar o movimento. Com o tempo, a grafiteagem foi se estabelecendo em alguns bairros e lugares, que posteriormente, chegaram até mesmo a se tornar "cartões-postais" da cidade. Uma reação em cadeia, ajudada pela mídia e pelo cenário cultural artístico que as adotou, fez com que estas inscrições invadissem os jornais, as galerias de arte e as bienais. Os grafiteiros, depois do sucesso, souberam encaminhar e difundir o movimento através de

⁶⁵ Gustavo Barbosa - **Grafites de Banheiro**. Rio de Janeiro, Ânima, 1986.

oficinas culturais ou de projetos que criaram novos seguidores: os grafiteiros da segunda geração, que ajudaram a popularizar a arte da grafiteagem e contribuíram com novas influências.

Com a popularização, esta arte se diversificou, penetrando nos bairros populares, saindo do domínio da classe média e afirmando territorialidades próprias. Da marginalidade e da ação rápida, a grafiteagem passou a ter uma inserção social, sendo aceita por parte da população, principalmente diante da ação radical da pichação, que será tratada separadamente mais adiante.

A motivação que precede a grafiteagem está alicerçada em grandes manifestações culturais, especialmente na contra-cultura, em atividades políticas, poéticas e até artísticas. O movimento cultural encontra ressonância em determinados grupos que adotam seus conteúdos, utilizando temas do cotidiano, humor, heróis das histórias em quadrinhos como bandeiras ou formas de se afirmar culturalmente no meio urbano e demarcar seu território.

Diferentemente das inscrições anteriormente analisadas, a forma da grafiteagem se caracteriza pelo requinte técnico e pelo planejamento, que resulta em uma maior qualidade das frases poéticas ou dos desenhos, elaborados com máscaras ou a mão livre. O tempo de execução e o lugar são anteriormente estudados e a ação é premeditada e cuidadosamente planejada, diminuindo os riscos. Os suportes utilizados são os que atingem de alguma forma o grupo ou o espaço onde o grupo se relaciona com a cidade. Assim muros, portas, paredes, placas e cartazes são grafitados com tinta,

spray, carvão, giz, etc. O grafiteiro é sempre um emissor ativo, geralmente conhecido ou que se faz conhecer por seu estilo ou através da própria assinatura de suas obras e o receptor é passivo, motivado a se identificar com os temas ou mesmo reconhecer a causa proposta.

Há ainda uma outra inscrição urbana, geralmente chamada de pichação, que tem uma estrutura semelhante à da grafiteagem. Diferentemente dela, porém, trata-se de uma forma de comunicação fechada, executada inicialmente por um único indivíduo mas que, em seguida, passa por um processo de identificação coletiva e a ser realizada por grupos, espalhando-se por todo o tecido urbano de forma repetitiva e desordenada.

As inscrições são constituídas por letras estilizadas ou distorcidas, formando nomes, apelidos individuais ou de gangues. Estes signos são traçados com tinta, *spray* ou carvão sobre muros, portas, paredes, placas, cartazes, prédios, parapeitos, soleiras, beirais, etc. Sua linguagem é praticamente cifrada, de caráter anarquista e se faz compreender somente pelos grupos envolvidos no jogo.

Embora sejam realizadas por indivíduos anônimos ou gangues, sua motivação é a fuga do anonimato: através da pichação procura-se a fama rápida, a difusão do nome da gangue e, também, a destruição da ordem vigente, a aventura, o risco, a satisfação do vício. Assim, a interação se faz entre um emissor ativo e conhecido apenas por sua marca e um receptor passivo. Apenas os membros da própria comunidade de pichadores decifram o conteúdo das pichações. Em geral, há rejeição

por parte do público maior, por causa da falta de compreensão e inteligência das inscrições.

Com seus significados fechados e assumindo um caráter epidêmico, as pichações formam um território próprio contra o qual se arma uma ação repressiva que tenta inibir e frear o movimento. A repressão, no entanto, acaba por incentivar os pichadores, colocando suas ações fora do controle e dos limites toleráveis pela sociedade e suas instituições tradicionais. Inúmeras inscrições desse tipo passam a se sobrepor, numa competição feroz que leva as gangues a procurar lugares cada vez mais altos e perigosos. Desta forma, os topos dos edifícios, as marquises e os monumentos são alvos sistemáticos deste tipo de ação que, com os anos, vêm adquirindo uma lenta evolução pela precariedade dos seus agentes e pela recusa de uma estética em moldes aceitáveis. As inscrições justamente procuram uma anti-estética, utilizando nomes putrefatos e escatológicos para atingir uma repulsa ainda maior que o próprio ato.

A análise empreendida até aqui, como se pode observar, está baseada essencialmente nos aspectos comunicacionais da inscrições urbanas. Dentre todos os tipos de inscrições urbanas esta dissertação privilegia especialmente a grafiteagem, uma linguagem urbana que, no entanto, como vimos, também possui um caráter artístico. Grafiteagem e pichação estão intimamente relacionadas, possuem vários elementos em comum e muitos chegam até mesmo a confundi-las, usando os termos como sinônimos.

3. GRAFITAGEM E PICHÇÃO: TENSÕES E ACOMODAÇÕES

As diferenças entre o grafite e a pichação são enfatizadas pelos dois autores que já se dedicaram à análise do grafite em São Paulo. Silveira Jr., apoiado em depoimentos de alguns grafiteiros⁶⁶, enfatiza que

“Apesar da repressão, os grafites continuam sua deriva pela cidade. Em 88 os grafites figurativos conhecem o auge da fama e prestígio. O termo ‘grafiteiro’ torna-se status. Enquanto os pichadores inovam em ousadia e grafia (a exemplo dos nova-iorquinos, criam seus próprios tags - assinaturas -, com letra sinuosas e formas barroquizadas), invadindo monumentos, fachadas de edifícios, lugares quase inacessíveis, sendo cada vez mais discriminados, os grafiteiros passam a ser convidados a grafitar espaços privados, o que vai provocar uma divisão no grafite figurativo: de um lado aqueles (...) que entram definitivamente no circuito comercial, de outro os defensores do ‘grafite autêntico, (...) que só pode existir livre na rua, sendo marginal, nômade e realizado em espaços proibidos.”⁶⁷

Como se pode observar, apesar da terminologia conceitual um tanto sofisticada, Silveira Jr. acaba reiterando uma tensão que alguns artistas, especialmente os da primeira geração, fizeram do movimento grafite na cidade. Além disso, para este autor, é a diferença entre o permitido e o proibido que diferencia, essencialmente, as

⁶⁶ Cf. Nelson E. da Silveira Jr. - **op. cit.**, especialmente capítulo V.

⁶⁷ Idem, pp. 19-20.

duas atividades. Este é também o procedimento adotado por Célia Ramos que, ao assentar sua análise no conceito de transgressão, reduz a discussão apenas a um dos aspectos presentes no movimento grafite⁶⁸.

Sem dúvida, as tensões entre grafiteiros e pichadores são constantes e devem ser observadas na análise sobre o tema. Após a primeira inscrição efetuada no espaço urbano, o fenômeno da repetição começa a se desencadear. Uma verdadeira batalha por espaços começa a ser travada. Apesar de algumas semelhanças, as inscrições e seus agentes se relacionam diferentemente com a sociedade, como vimos acima, e competem entre si de forma agressiva para garantir seu espaço e perpetuar sua marca. Os espaços vazios da cidade são territórios disputados, nos quais as pichações e a grafitegem vão aos poucos formando seus domínios e multiplicando seus estilos e tendências.

A rivalidade entre grafiteiros e pichadores está povoada de confrontos e deixa suas marcas nas obras, nos muros e na vida real. Existe uma concorrência pelos muros de casas, cemitérios, viadutos, postes, etc. A superposição de obras de autores diferentes num mesmo lugar e a intervenção de pichações sobre grafites e vice-versa expressam os conflitos entre a grafitegem e a pichação, que acabam separando as intenções e os ideais iniciais dessas propostas e resultam na aproximação da grafitegem com a arte institucional, enquanto a pichação se torna isolada e marginalizada.

⁶⁸ Vide Célia Maria Antonacci Ramos - **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo, Annablume, 1994.



Figura 1- Detalhe do painel elaborado por Rui Amaral no “Buraco da Paulista”. Para evitar a ação de interferências em seu trabalho, Rui o complementou com várias figuras menores e barras decorativas, não deixando espaço livre para a ação dos pichadores.

Mas a identificação direta entre grafite e artes plásticas não é tão simples. Nem mesmo os próprios grafiteiros da primeira geração tinham uma posição comum a este respeito, ou variavam suas opiniões. Matuck, por exemplo, declarou que “aquilo tudo era uma grande brincadeira” concordando com Beto Lima que dizia não fazer “aquilo com uma proposta artística”; em outra ocasião, no entanto, afirmou:

*“Nós somos artistas plásticos. Eu nunca gostei desse rótulo ‘grafiteiro’... Eu não só trabalho com grafite (...) Continuo fazendo pintura, continuo fazendo um monte de coisa.”*⁶⁹

Se não há acordo com relação às artes plásticas, também parece não haver acordo entre grafiteiros e pichadores. Para haver uma briga entre um pichador e

⁶⁹ Depoimento de Carlos Matuck, apud: Nelson E. da Silveira Jr. - **op. cit.**, pp. 63 e 68.

um grafiteiro, basta que este último cubra uma pichação com seu grafite. Isto desencadeia imediatamente a perseguição e esse grafiteiro terá sempre seus trabalhos pichados, não importa onde tenham sido feitos. Algo desse tipo aconteceu entre o grafiteiro Rui Amaral e o pichador Bacal. Rui possuía seu ateliê na Vila Madalena e Bacal morava nas proximidades; ambos se conheciam e Bacal e outros pichadores costumavam freqüentar o ateliê de Rui, que dava tintas para alguns amigos de Bacal que desenhavam e estavam passando para a grafiteagem. Mas, depois de uma briga, Bacal chegou a invadir e depredar o ateliê de Rui, para provocá-lo e conseguir tinta para suas pichações. Rui acabou chamando a polícia e Bacal foi perseguido. A rivalidade entre os grafiteiros e pichadores foi aumentando com vários episódios deste tipo.

Geralmente, a perseguição contra os pichadores é maior que aquela contra os grafiteiros. No caso das pichações, o movimento é, cada vez mais, considerado como invasivo da propriedade particular e pública, e seus participantes são considerados marginais e perseguidos como tais. Esta perseguição possui, no entanto, um duplo significado: embora a maior parte das pessoas não conseguia entender o significado das pichações e os considere marginais, entre os pichadores, a ação repressiva transforma o ato de pichar em uma "façanha".

O significado duplo da pichação pode ser entendido como um processo comunicacional: a reação negativa por parte do público é compreendida como positiva para o grupo e sua atuação, cuidadosamente planejada e trabalhada, não passa de algo anti-estético para a maior parte das pessoas. Desta forma, o pichador equaciona o

seguinte raciocínio: quanto maior a repressão maior a aventura; quanto maior a aventura maior a fama; quanto maior a fama, maior o destaque do grupo, mais publicidade, e maior influência na área, aumentando seu território sem correr muitos perigos e sem gastar muita tinta.

Assim, a ação repressiva ou julgamento depreciativo por parte da população e da mídia apenas valorizam o que se quer combater. Os pichadores do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, por exemplo, planejaram a ação e, depois de executarem-na, ligaram para a redação de vários jornais. Desta forma, deixaram-se prender, numa ação em parceria com a imprensa, que acionou a polícia⁷⁰. Sem a repercussão negativa da prisão e da publicação do feito pelos jornais, o efeito da ação seria visivelmente menor⁷¹.

As depredações a monumentos e edifícios públicos têm simultaneamente, portanto, um valor enorme na pichação e um efeito negativo na população. As notícias na imprensa acabam mais por satisfazer a necessidade dos grupos de pichadores do que contribuir para uma diminuição efetiva das pichações.

⁷⁰ Estas informações circulavam entre os grafiteiros e pichadores, embora não fossem de conhecimento público.

⁷¹ O exemplo da pichação no Cristo Redentor é significativo. A repercussão na mídia logo provocou uma reação das gangues do Rio, que passaram a planejar ações em São Paulo - tudo noticiado e até mesmo fomentado pela imprensa. Veja, por exemplo, a reportagem “Começa a guerra do Spray”, **Folha de São Paulo**, 20 de novembro de 1991, p.4-1.

Elas tendem somente a reforçar a afirmação interna aos grupos de pichadores, dentro de sua própria escala de valores.⁷²

Os pichadores cultuam suas aventuras em agendas pessoais, com notícias ou recortes de jornais onde aparece uma determinada pichação. Estes recorte ou as assinaturas dos grupos são objetos valiosos, trocados em encontros entre as gangues, onde também se conversa sobre as aventuras e estratégias vividas. Assim, além da linguagem cifrada, os truques para abrir portas e cadeados, e as estratégias para atingir os pontos mais altos e cobiçados da cidade fazem parte do ritual da pichação⁷³. Para alcançar seus objetivos, o pichador necessita de uma estratégia e de um bom conhecimento da área onde vai atuar. A cidade passa a ser um campo de batalha, o território que possibilita a fama rápida e o escândalo eminente.

⁷² As reações da população diante das inscrições são muito variadas. Geralmente, quando uma pessoa tem seu muro pichado ou grafitado, sua primeira reação é pintá-lo novamente de branco. Mas é exatamente isto que ela não deve fazer, pois assim estará incentivado a repetição da interferência. Uma “saída” tem sido eliminar o suporte da comunicação, colocando plantas no muro ou substituindo-o por grades de ferro ou madeira. Transformar o suporte, de maneira a impedir ou dificultar este tipo de comunicação pode resultar numa boa “saída” para os proprietários, mas não para a cidade. Contratar grafiteiros para executar trabalhos em seus muros de modo a economizar dinheiro com caiações e ter algum controle sobre a decoração de suas paredes tem sido outra alternativa acionada pelos proprietários. Outras pessoas têm agido com indiferença ao grafite e assim os muros são sistematicamente pichados e grafitados, sobrepondo-se numa mesma parede várias imagens e pichações, indefinidamente. Já alguns gastam uma enorme quantidade de dinheiro mantendo o muro vigiado e sistematicamente pintando-o de branco, utilizando até tintas especiais que facilitam a limpeza. Entretanto, as ações direcionadas em conjunto com a população, a exemplo de outras cidades, parecem ser a melhor forma de equacionar esse problema de comunicação nos grandes centros urbanos. Tratando o fenômeno das inscrições como fenômeno comunicacional e passível de interferência, pode-se chegar a outros resultados que agradem as partes envolvidas. O uso da força, da humilhação em público, das multas, da repressão violenta pode ser substituído pelo diálogo, equacionando as diferenças culturais e acumulando experiências que servirão de exemplo para outras cidades.

⁷³ Este aspecto é destacado por Silveira Jr., que oferece um pequeno glossário da gíria utilizada por grafiteiros e pichadores. Cf. Nelson E. da Silveira Jr. - **op. cit.**, pp. 90-91. Um glossário é elaborado também pela reportagem local que acompanha o artigo “Garotos se arriscam pela fama das pichações”, **Folha de São Paulo**, 18 de setembro de 1990, p. D-3.

Competindo entre si, com letras quebradas (estilo gótico) ou letras grafitadas, os pichadores estão sempre invadindo novos espaços. A concorrência entre as gangues se concretiza em ações destinadas a fazer uma pichação em local de mais difícil acesso ou de maior repercussão na mídia. Apoiada na legislação que não pune o menor infrator, a pichação acaba concentrando-se nos segmentos jovens da população, especialmente na faixa etária que antecede os dezoitos anos. Ao atingir a maioridade, os pichadores podem ser presos pela polícia, tendo que responder a processos por danos à propriedade, sendo liberados apenas mediante pagamento de fiança. Este ato constrangedor faz com que muitas gangues adotem elementos mais jovens para continuar a marca do grupo. Os mais velhos param de pichar ou se tornam grafiteiros, continuando a fazer obras mais leves, durante o dia, como a letra grafitada, por exemplo.

A trajetória de muitos artistas urbanos é, de certa forma, povoada de aventuras, brigas e correrias. Com a fama e o reconhecimento público adquiridos, o grafiteiro e o pichador têm seus momentos de glória quando são entrevistados pelos meios de comunicação de massa ou uma grafitagem ou pichação torna-se notícia. Uma agenda pessoal, contendo recortes de reportagens com fotos e assinaturas dos colegas, é instrumento obrigatório de trabalho. Uma boa agenda conquista novas amizades e trabalhos esporádicos, como a pintura de fachadas de bares e oficinas.

De maneira semelhante à pichação, a repressão à grafitagem também se espalhou e, muitas vezes, ajudou a disseminar outros grafites. Se um grafite é imediatamente apagado, há um processo ou efeito dominó que se inicia: o mesmo

grafite passa a ser pintado em outros lugares ou muitas vezes retorna ao muro de onde foi apagado, que é incessantemente grafitado ou pichado.

Tanto os grafiteiros como os pichadores vêm com bons olhos a repressão a esse tipo de trabalho: para muitos grupos, o comentário- mesmo em tom pejorativo- sobre um trabalho, na mídia, é a única e rara oportunidade de se tornar conhecido. Após todo acontecimento televisivo, é comum grupos se destacarem no cenário da pichação e da grafiteagem. Para os grafiteiros, a repressão à pichação também é favorável, uma vez que seu trabalho começa ser diferenciado e tratado como arte.

Muitas pessoas procuram trabalhos de grafiteiros para cobrir seus muros e fachadas, pois eles permanecerem um tempo maior sem interferências do que um muro sistematicamente pintado de branco. O grafiteiro procura se integrar à população e trabalha sob a forma de encomenda ou conseguindo uma autorização do proprietário do muro para não ser perturbado pela polícia. Ainda, ao terminar o seu trabalho, o grafiteiro consciente distribui as sobras do material utilizado entre os pichadores e um pacto de não interferência no trabalho é acertado. Os grafites passam a ser mais elaborados e se multiplicam no meio urbano rapidamente, numa reação em cadeia.

O período de maior repressão à grafiteagem se deu quando ela iniciou seu processo de desenvolvimento no meio urbano. Quando ainda se apresentava sem a concorrência da pichação, a grafiteagem podia continuar sendo perseguida e ter seus resultados sistematicamente apagados. Mas o aparecimento da pichação foi um forte motivo para a tolerância da grafiteagem, no caso da cidade de São Paulo. Em outras

cidades norte-americanas e européias, há uma polícia especializada no combate à grafiteagem e a indústria química também se aparelhou com tintas laváveis e produtos anti-spray. Muitas cidades no primeiro mundo conseguem, através de ações direcionadas e conjuntas, que envolvem a polícia, os legisladores e a comunidade, diminuir a criminalidade e os grafites. Nestas ações, é comum a participação da população através do telefone, estabelecendo uma linha direta para denúncias à polícia. Os legisladores, por sua vez, acabam por empregar severas restrições aos terrenos e casas abandonadas a fim de evitar, desta forma, espaços ociosos onde a marginalidade possa vir a crescer. O plano educacional não é colocado de lado nestas ações e um trabalho conjunto com as escolas é um fator determinante na orientação dos jovens.

As experiências em São Paulo passaram por tentativas de liberação de algumas áreas em determinadas gestões da prefeitura. Projetos isolados da Secretaria do Estado da Cultura também foram direcionados para o grafite. Estes projetos, descritos na introdução dessa dissertação, constituíram uma saída profissionalizante para o grafiteiro atuar como educador, formando alunos e participando dos problemas dos bairros e das populações onde ocorriam as oficinas e projetos.

Desta forma, a segunda geração de grafiteiros, que passou por essas experiências, pode aprimorar suas técnicas e elaborar melhor seu trabalho. A primeira geração, mais autêntica e ligada às influências externas, ficou esquecida. Sua absorção pelas galerias e bienais não resultou na formação de artistas de grande expressão, e estes nem chegaram a ser reconhecidos internacionalmente. Pode-se afirmar, tendo como base estas experiências, que os ideais da grafiteagem foram diluídos e sua

aceitação pela sociedade acabou absorvendo e profissionalizando seus agentes, bem como adaptando seus conteúdos.

Na década de 90, os grafiteiros e pichadores já possuem um espírito comercial. É comum ver números de telefone para contato, ao lado de grafites ou nos cantos das obras. Já os pichadores chegam a se utilizar de cartões comerciais e são contratados para decorar palcos de bandas de *rap* ou pistas de *skates*. Muitos grafiteiros e pichadores acabam encontrando uma forma de sobrevivência no competitivo mercado das inscrições urbanas e ainda manter ou participar de cursos em oficinas e casas de cultura.

A análise das relações conflituosas e das dinâmicas entre grafiteiros e pichadores e destes com a cidade evidencia, mais uma vez, as características comunicacionais deste movimento, ao mesmo tempo que ressalta seus elementos ligados às formas de sociabilidade nos grandes centros urbanos, tema do próximo item.

4. TERRITÓRIOS

Nas décadas de 70 a 90 os territórios⁷⁴ da arte urbana apresentaram um movimento expansivo dos bairros de classe média em direção aos da periferia. A grafiteagem chegou como inscrição poética e panfletária, penetrando neste segmento

⁷⁴ O termo, aqui, possui um significado mais descritivo, com conteúdos geográficos e sociais, e não tem pretensões conceituais mais densas como as formuladas por Guattari. Para uma análise de inspiração guattariana, vide Nelson E. da Silveira Jr. - **op. cit.**, pp. 100-106.

social através do movimento estudantil. Como vimos, a grafiteagem, como movimento artístico, teve sua origem em bairros de classe média em grandes cidades da Inglaterra, Alemanha, Holanda e França. Ali, jovens beneficiados pela social democracia podiam ter um nível de vida razoável sem ter que estudar ou trabalhar. O seguro desemprego e o auxílio social criavam uma geração que começou a viver em grupos, dividindo moradias ocupadas de modo alternativo. Estes grupos foram substituindo a influência do meio familiar e criando novas maneiras de se comportar socialmente.

De modo semelhante, em São Paulo, foi em bairros de classe média, como Pinheiros e Vila Madalena, que alguns grupos começaram a se organizar culturalmente com o início da abertura política. Bares, pequenos teatros e casas noturnas começaram a reunir cantores e poetas que lançaram modas e costumes, além de seus discos gravados em selos alternativos. Espaços culturais como o *Madame Satã*, no Bixiga, ou o *Teatro Lira Paulistana*, em Pinheiros, fizeram um rápido sucesso, imitando costumes europeus, e passaram a ser freqüentados por grupos de teatro, bandas e jovens da classe média. Feiras de artesanato como a da Vila Madalena passaram a ser expressão de uma cultura alternativa e irreverente.

Foi neste contexto que a grafiteagem se desenvolveu, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo. Nos bairros do Bixiga, Pinheiros e Vila Madalena, os primeiros grafiteiros foram fixando seus territórios, apoiados pelas galerias e pela mídia. Rapidamente o grafite foi ganhando notoriedade e seus autores

passaram a receber influência da presença dos grafiteiros norte-americanos presentes na XVII Bienal de São Paulo⁷⁵. Com a presença destes artistas, esse tipo de atuação nas ruas, que estava sendo valorizado na França e nos EUA, também despertou a curiosidade do circuito das artes plásticas. Suas obras tornaram-se cada vez mais freqüentadoras de espaços fechados, nas galerias e espaços culturais dos Jardins e Vila Madalena. Enquanto isso, o sucesso rápido atraiu vários outros artistas para o trabalho de rua e popularizou o grafite, que continuou especialmente restrito aos bairros de classe média.

Diante de alguns retrocessos políticos, com a presença de governos mais autoritários na gestão da prefeitura, os grafites passaram a ser perseguidos indiscriminadamente. Mesmo saindo diretamente das bienais para a marginalidade, especialmente sob o governo Jânio Quadros, quando a perseguição a grafiteiros e pichadores foi intensa, o movimento se fortaleceu. A volta de governos mais democráticos significou a adoção do grafite e a continuidade da perseguição apenas para os pichadores. Governos estaduais e municipais criaram casas de cultura com oficinas de grafite e projetos envolvendo os grafiteiros⁷⁶. Espaços demarcados, tintas fornecidas pelas prefeituras, etc. resultaram numa estética diferente da grafitagem dos anos 70. Com a profissionalização, assiste-se à diluição de conteúdos e a

⁷⁵ Keith Haring e Kenny Scharf estiveram em São Paulo nesta época e Rui Amaral que era monitor desta bienal, acabou saindo com Haring em grafitagens por São Paulo.

⁷⁶ Entre estes projetos podemos citar o "Projeto Grafite-se", o "Trem da FEPASA" e outros, que envolveram a revitalização de bairros, escolas, etc. Alguns projetos chegaram a incorporar pichadores, mas foram poucos e raros.

predominância do uso de máscaras e a adoção de desenhos e ilustrações de outros autores. Um grafite descartável, que não possui identidade nem autoria, mas que pode estar em vários lugares da cidade.

Ao ser executado em plena luz do dia, o grafite parece ter saído da marginalidade⁷⁷. Desenvolvimentos estilísticos que serão melhor analisados no próximo capítulo, como o *hip hop*, aproximaram a grafitagem da forma de desenhar da ilustração, aproximando-a de públicos específicos, como os *skatistas* e *rappers*. Por outro lado, as produtoras de televisão começaram a valorizar este estilo, pelo seu desenho bem acabado e limpo, incorporando-o aos meios de comunicação. A ilustração com desenhos bem acabados e comportados, feita pelo grafiteiro que atua nas ruas nas horas vagas (quase como um profissional liberal), passou a ocupar outros espaços, tais como lojas, bares, oficinas mecânicas, boates. O grafite chegou até mesmo ser colocado no painel eletrônico do Vale do Anhangabaú e foi projetado com raios laser sobre prédios na Avenida Paulista, durante uma comemoração de aniversário do jornal **A Folha de São Paulo**.

Paralelamente, alguns locais da cidade foram consagrados para a grafitagem. É o caso do "Buraco da Paulista" (o complexo de viadutos que liga a Avenida Paulista à Avenida Rebouças), dos subterrâneos da Praça Roosevelt e dos muros existentes na Vila Madalena, que vêm abrigando gerações de grafiteiros durante

⁷⁷ Como já notamos anteriormente, este é o aspecto ressaltado por Célia Ramos, que chega a denominar a obra de alguns destes grafiteiros de "pseudografite ou pseudomuralismo". Vide Célia Maria Antonacci Ramos - **op. cit.**, pp. 59-64.

mais de quinze anos de movimento. Mesmo nesses espaços há muita competição e disputas entre os vários estilos de grafite e pichações. Para os grafiteiros, a experiência deste confronto mostra que é bom desenhar completamente todos os espaços para evitar interferências dos pichadores nos seus trabalhos. Cores bem contrastantes e o preenchimento do espaço utilizado com figuras menores entre os desenhos, como no caso da a Figurra 1, também evitam que o grafite sofra interferência das pichações.

O grafite de Rui Amaral com aproximadamente mil metros quadrados na Avenida Paulista foi considerado patrimônio da cidade em 1994 pelo Departamento do Patrimônio Histórico municipal, durante a gestão do diretor Marcos Faerman. Em 1995, com ajuda da prefeitura, foi restaurado por seu autor, já que desenho original havia sido apagado por outros grafites e pichações: o "Buraco da Paulista" foi inicialmente pintado de branco e, aos poucos, Rui foi refazendo seu grafite⁷⁸. Um segundo desenho foi colocado por cima do muro, preservando as cores originais. Mas, nesta tarefa, Rui Amaral laçou mão de "ajudantes", o que fez com que o segundo desenho perdesse em qualidade, diferenciando-se do primeiro. Neste processo, foram apagados pela cal branca da administração regional muitos grafites, de vários estilos. Este descompasso indica que os tempos mudaram e coloca em cheque a dificuldade de preservar um estilo em detrimento de outros. A oficialização do grafite figurativo de Rui aumentou a

⁷⁸ Os motivos dos desenhos são seres extraterrenos e robôs, misturados com personagens da vida cotidiana de Rui: a mulher, os filhos, o cachorro. A insistência nesse tema consiste em um alerta, segundo Rui, para que o público se acostume com a existência de vida em outros planetas. Este mural é um dos maiores grafites realizados no local, com nítidas pretensões de marcar sua presença em São Paulo, como parte do "patrimônio cultural da cidade". Detalhe deste mural é reproduzido na Figura 1.

rivalidade entre os grafiteiros, colocando os ideais da grafiteagem em uma posição delicada.

A pichação, por sua vez, também originou-se em bairros de classe média, como a Lapa mas, depois da reação provocada por reportagens e pela própria curiosidade do público, começou a ser disseminada pelos bairros mais afastados da periferia. A perseguição do governo Jânio Quadros aos pichadores Juneca, Bilão e Pessoa fez com que estes ganhassem fama, incentivando ainda mais a pichação como forma do jovem excluído da sociedade ganhar uma rápida notoriedade. Diferentemente do grafite, a pichação marcou um território na cidade, havendo uma identidade entre a pichação e a periferia. Fora destes bairros, as letras pichadas são entendidas como uma "invasão", embora os grupos sempre inscrevam sua presença em muros e paredes de toda a cidade, procurando *points* mais altos e cobiçados que possibilitem um escândalo retumbante e a fama rápida.

A notoriedade dos pichadores entre os jovens da periferia fez com que, nos bailes *funk* e de *rap*, bonés, camisetas e até roupas íntimas das admiradoras⁷⁹. Além dos muros de cemitérios, placas de ônibus e de propaganda, topo dos edifícios e monumentos novos “lugares” foram incluídos no repertório espacial onde se realizam as pichações. Para as reuniões e a troca de informação entre os pichadores é comum haver um local de encontro. Inicialmente, estes encontros eram feitos na lanchonete Mac

⁷⁹ Cf. George Alonso - “Pichador autografa calcinhas de meninas, **Folha de São Paulo**, 22 de novembro de 1991, p. 4-3.

Donald's da Lapa, mudando-se depois para o Mac Donald's da Zona Sul, devido à grande quantidade de pichadores nesta região da cidade⁸⁰.

Os pichadores identificam na própria pichação a região de origem do grupo. São utilizadas letras iniciais para este tipo de marca; algumas vezes utiliza-se a inscrição “Z.O.” ou “TODOS”, por exemplo, indicando que os grupo pertence à “Zona Oeste” da cidade ou que todos os membros do grupo estavam presentes na ação da pichação. Estas marcas tanto se referem à definição do território, como podem indicar que a pichação foi feita por um grupo fora de sua região, em uma outra zona da cidade - o que passa a dar um valor ainda maior para a pichação realizada.



Figura 2 - Exemplo de pichação com comentários, encontrada em São Paulo.

Ações planejadas para outras cidades são também executadas como operações de guerra. É comum os grupos viajarem e, no caminho, irem colocando suas

⁸⁰ Veja a reportagem de José Carlos Urbano - “As gangues que picham a cidade” **Gazeta de Pinheiros**, 13 de fevereiro de 1990, caderno A, p. 4.

marcas, assinalando a presença no novo território. Nos finais de semanas, os jovens se reúnem e iniciam suas aventuras dormindo debaixo de marquises e parapeitos, atravessando noites inteiras pichando. Na segunda feira, voltam ao trabalho habitual, de preferência sem uma marca de tinta.

Estas questões revelam o quanto é difícil e complicada a análise dos acontecimentos envolvendo as inscrições urbanas, especialmente o grafite, e a pichação. Tomar partido sem um conhecimento aprofundado dos fatores que envolvem o processo comunicacional do grafite, dessas interferências e seus suportes, pode gerar equívocos. Impondo sua concepção amparada pelo monumentalismo da arquitetura moderna brasileira, a política da arte oficial faz com que os poucos espaços urbanos sejam tratados paternalisticamente. Nele, as figuras populares e outros elementos da vida brasileira não encontram lugar a não ser nos carros alegóricos do carnaval...

Neste contexto, a arte urbana está aberta só para aventureiros. O mesmo não acontece com as estradas digitais, que permitem transpor os limites culturais e físicos impostos e encontrar formas de expressão mais fortes e capazes de romper com o controle oficial, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

O GRAFITE EM SÃO PAULO

1. HISTÓRIAS, EVENTOS, VERTENTES

No Brasil, como vimos, o grafite surgiu há quase trinta anos atrás, durante a década de 60, quando grupos políticos pichavam nos muros das cidades frases tais como "ABAIXO A DITADURA". Em São Paulo, inscrições do tipo "CASAS PERNAMBUCANAS" e "CÃO FILA KM 26" já eram conhecidas dos paulistanos mas não pertenciam a um movimento organizado nem despertavam muitas reações, servindo como reforço de imagem para alguns comerciantes. A inscrição política nasceu no meio universitário com influência direta do movimento estudantil de maio de 68 e definiu uma estética própria e uma certa agilidade, fruto da necessidade de escapar da repressão que na época atingia seu limite extremo.

A exemplo do que ocorria na Europa, os estudantes chamavam essas inscrições de *graffiti* e seu conteúdo expressava uma estética poética, com as atitudes e os conteúdos do movimento. Sua difusão em larga escala no meio urbano produziu novas influências, fazendo surgir letras pintadas nos muros de terrenos baldios, construções públicas, paredes de viadutos - por toda a cidade e também em pedras nas

estradas. As expressões eram pintadas por militantes (no caso da pichação política) ou por pessoas especialmente contratadas para isso (no caso da propaganda comercial).

Essas inscrições da propaganda política ou comercial, visavam a difusão de uma mensagem através de um meio alternativo e seu significado podia ser entendido por todas as pessoas, diferenciando-se da pichação, que nascia com um conteúdo restrito e fechado. Nesta época, *graffiti* e pichação eram sinônimos e as inscrições caracterizavam-se pela ausência de elementos plásticos, com letras (geralmente maiúsculas) feitas à mão com tinta nas cores branca, vermelha ou preta.

Aos poucos a pichação foi deixando de ser reconhecida como sinônimo da palavra *graffiti* e passou a assumir uma forma específica. Em São Paulo, as primeiras pichações foram feitas por jovens do bairro da Lapa e Alto de Pinheiros que resolveram associar seus nomes e lançaram nos muros da cidade a inscrição "GONHA MÓ BREU", dando início ao movimento que, nos anos 90, é conhecido como "movimento dos pichadores". Seus autores eram desconhecidos pela maior parte das pessoas, embora se saiba que faziam parte de um grupo de adolescentes, cujo procedimento começou a ser imitado por outros grupos. O processo de imitação e difusão da prática da pichação se acelerou depois da divulgação do "Gonha Mó Breu" pela mídia. Surgiram assim outras pichações como: "SUBIR... SUBIR... SUBIR... VOAR ERA INEVITÁVEL", "JUNECA PESSOINHA BILÃO" e "CELACANTRO PROVOCA MAREMOTO".

No início dos anos 70, as inscrições e frases pichadas em muros e paredes eram freqüentes em determinados lugares da cidade. Novos grupos foram surgindo, usando a pichação como uma forma de identificação e passaram a fazer questão de diferenciar suas próprias inscrições das feitas por outros grupos. Assim as letras começaram a ter desenhos próprios, buscando-se tipos de letras diferentes, com quebras lembrando o estilo gótico. As mensagens continuaram a ser codificadas, quase indecifráveis, não podendo ser entendidas por todo mundo. A evolução da pichação se deu por simples imitação dos grupos que tentavam conquistar territórios no meio urbano. Nos anos 90, a pichação já tomou todos os bairros da cidade de São Paulo, alastrando-se pelas cidades do interior e passando a ser a maior manifestação de interferência na paisagem urbana.

Foi, entretanto com Alex Vallauri que o grafite, com as características plásticas que são hoje em dia associadas à grafiteagem, ganhou uma dimensão popular. Vallauri trabalha sozinho, utilizando máscaras simples, nas quais o contorno da figura predominava, para formar imagens de elementos do cotidiano, tais como o telefone, o cachorrinho, e as famosas botas. Sua figura mais conhecida foi a "Rainha do Frango Assado", mas seu repertório de imagens logo ganhou um vasto público nos bairros de classe média paulistana, como Pinheiros, Bexiga e Vila Madalena. Depois, quando ficou mais conhecido, passou a fazer trabalhos mais elaborados e tinha alguns assistentes, como Carlos Matuck e Júlio Barreto.

O grafite conservava ainda muito da utopia do movimento de 68 e prescindia da assinatura. Seus poucos autores eram reconhecidos pelo estilo e pelas

referências utilizadas, sem qualquer sinal específico para diferenciá-los. Através da imprensa e da televisão, ou mesmo das galerias de arte, ficava-se sabendo que Vallauri desenhava a "Rainha do Frango Assado", a estampa do "Tin Tin" era feita por Matuck e que Júlio Barreto fazia de uma lambretinha uma personagem igualmente famosa quanto o "Spirit" correndo que desenhava nas esquinas do bairro de Pinheiros.

As figuras transformavam-se em ícones, formando um repertório de imagens e uma narrativa que comentava elementos da cultura popular e da cultura de massas. A idéia era criar, a partir deste repertório icononográfico, uma leitura do cotidiano urbano, estabelecendo uma ponte entre imaginário e a realidade cinza da cidade. A linguagem plástica podia ser decifrada em diferentes níveis pelas pessoas, dependendo de sua relação com este repertório. De certo modo, o conteúdo das histórias em quadrinhos e dos personagens de Vallauri acabavam transformando o grafite em uma espécie de poesia urbana. Sua plasticidade e facilidade de compreensão facilitaram uma maior aceitação pela população, acelerando o processo de diferenciação entre o grafite e pichação.

Quase paralelamente a este movimento, grupos de teatro de rua e artistas de vanguarda passaram a atuar no espaço urbano como em um grande ateliê, fazendo experiências plásticas que utilizavam ruas e viadutos, causando confusão no trânsito, como no caso dos carros que batiam uns nos outros, assustados com simples faixas de plástico celofane que "impediam" sua passagem. O "Grupo Tupi Não Dá" formou-se a

partir de experiências performáticas deste tipo⁸¹, impulsionando ainda mais o grafite na direção plástica e afastando-o da divulgação de *slogans* políticos.

Da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo surgiram vários artistas grafiteiros que valorizavam o trabalho gráfico das histórias em quadrinhos, dando um tom humorístico e alegre ao movimento. Entre eles destacavam-se Carlos Matuck, ex-assistente de Vallauri, que difundiu seu trabalho elaborando máscaras requintadas que permitiam a impressão em várias cores, atingindo um público jovem e influenciando vários seguidores. Matuck e muitos outros grafiteiros desta geração ofereceram seus trabalhos em oficinas e casas de cultura pelo capital e interior. Formaram a segunda geração de grafiteiros que, direta ou indiretamente, participou do processo de popularização o movimento.

Esta primeira geração da grafiteagem paulistana produziu basicamente três tipos de grafites. Temos primeiramente aqueles realizados com máscaras que evidenciam o contorno da figuras, com temáticas do cotidiano, e valorização do humor. O pioneiro em levantar a temática do cotidiano foi Alex Vallauri seguido por Waldemar Zaidler. Em seguida os grafites com ênfase na plasticidade e influência das artes gráficas, influenciados pelos artistas franceses e americanos da livre figuração. Carlos Delfino, Ciro Cozzolino, John Howard, Jaime Prades, Rui Amaral e Zé Carratu são os principais representantes desta vertente. E, finalmente, os grafites elaborados

⁸¹ O grupo era formado inicialmente por Zé Carratú, John Howard, Rui Amaral e Jaime Prades. Depois Rui, Prades e John fizeram suas carreiras individuais, e outros artistas como Carlos Delfino e Ciro Cozzolino, entre outros, participaram deste grupo.

com máscaras ou técnicas da *stencil art*, com ênfase em personagens das histórias em quadrinhos, portanto com valorização da repetição e da ilustração. Entre os autores desta vertente situam-se Carlos Matuck, Júlio Barreto e, depois, Maurício Villaça⁸²

Assim era o grafite neste período: desenhos feitos à mão livre. O repertório de imagens era bastante variado e lúdico, com grande influência dos elementos da comunicação de massas (personagens de histórias em quadrinhos, vídeo clipes e vídeo games) ou com referência às artes gráficas, usando cores contrastantes. O trabalho de grafiteagem feito era feito à luz do dia, de modo elaborado e com técnica apurada; muitas vezes era acompanhado de *performances* e/ou *happenings*.

Os autores do grafite eram artistas plásticos e gráficos ou arquitetos, pessoas da classe média e influenciadas pela vida estudantil e acadêmica ou pelas *performances* de pintores americanos e franceses na década de 80. Muitos possuíam ateliês coletivos na Vila Madalena, onde eram discutidas e planejadas "as ações". Os trabalhos sob encomenda subsidiavam os trabalhos "não pagos".

A competição por espaços para a grafiteagem na Vila Madalena fez com que este bairro se tornasse um território dos grafiteiros. A palavra de ordem era "detonar", que significa fazer, espalhar grafites na cidade. Quem mais detonasse (grafitasse) ficava "dono da cidade".

⁸² Indicamos aqui apenas os principais representantes desta geração, evidenciados por serem artistas que marcaram estilos e transmitiram técnicas a outras gerações.

Mas a corrida pela fama estava começando e a competição gerava conflitos internos entre os membros da comunidade grafiteira. Houve dissidências e "carreiras" que começaram a ser individuais. John Howard transformou a Rua Aspicuelta, no bairro da Vila Madalena, em uma galeria aberta⁸³. Possuía um repertório individual, que caracterizava e identificava seus trabalhos. Assim como Rui Amaral, John Howard procurava, com suas famosas cabeças, apresentar seu universo alienígena para a população. Maurício Villaça, que andava com Vallauri, assumiu a camisa de grafiteiro, trabalhando individualmente em seu ateliê e atraindo para si toda a atenção da mídia.⁸⁴ Tornou-se um artista plástico, dando aulas de grafite e formando a segunda geração.

Este processo e a utilização da técnica das máscaras ajudaram a difundir e a popularizar ainda mais o grafite, que começou a se parecer com um "movimento". Com a dissolução dos grupos, os artistas começaram a trabalhar individualmente disseminando a prática da grafiteagem principalmente na Vila Madalena. Este fato ganhou maior importância quando outros assistentes de Vallauri e os integrantes do grupo Tupi Não Dá também passaram a trabalhar em projetos culturais e exposições.

No começo dos anos 80, em São Paulo, o movimento grafite era constituído por uma geração de grafiteiros que se inspiravam nos trabalhos do francês

⁸³ Veja reportagem de Francis Jones no jornal O Estado de São Paulo, caderno seu Bairro (Oeste) de 31 de outubro de 1995.

⁸⁴ A revista Veja de 28 de outubro de 1987 em histórica reportagem de Wagner Barreira e Simone Fiamenghi trata dos conflitos e mapeia o grafite em São Paulo no auge do movimento.

Di Rosa e do norte-americano Keith Haring. O resultado era mais gráfico e a aproximação com as galerias e o mercado também seguia os moldes europeus e americanos. A livre figuração vivia seu grande momento e uma geração de artistas jovens começava a se afirmar no mercado.

De modo sintético, pode-se dizer que a segunda geração manteve basicamente as mesmas técnicas utilizadas pela primeira geração, porém com variações que indicam o aparecimento de novas vertes. Os grafites com ênfase na plasticidade, influenciados pelas artes gráficas e por artistas franceses e americanos da livre figuração continuam a aparecer pelos muros da cidade. Entre seus principais representantes encontram-se Marcelo Bassarani, Daniel Rodrigues, Ivan Taba, Celso Gitahy e Moacir Vasquez. Também têm continuidade os grafites elaborados com máscaras e outras técnicas da *stencil art*, com ênfase nos personagens das histórias em quadrinhos e valorização da repetição e da ilustração; entre eles encontram-se os trabalhos de Juneca, Job Leocádio, Jorge Tavares e Chico Américo. Mas a novidade está no aparecimento dos grafites com influência do *hip hop* ou *street art* e das pichações, geralmente palavras escritas que fazem sentido apenas para os próprios pichadores, com grande valorização do grupo. Os principais representantes desta vertente são Speto e Binho⁸⁵.

⁸⁵ Novamente, indicamos aqui apenas os principais representantes desta geração, evidenciados por serem artistas que marcaram estilos e transmitiram técnicas a outras gerações.

A competição e a atividade fora dos grupos de origem fazia com que o grafite se espalhasse por toda a cidade. O aparecimento de governos mais democráticos e sensíveis à grafiteagem abriu um espaço profissionalizante e o grafiteiro passou a atuar sob a forma de um agente cultural, difundindo suas técnicas para uma população cada vez maior. A força do movimento principalmente depois da "Trama do Gosto"⁸⁶ e da Bienal em que Vallauri foi curador acirrou a disputa entre o grafiteiro e o artista plástico. A profissionalização dos grafiteiros da segunda geração, associada a desdobramentos do movimento, como o *hip hop*, fez com que o *graffiti* fosse absorvido, passando a atuar totalmente fora da marginalidade. Muitos jovens passaram a ter no *grafite*, agora em grafia portuguesa e plenamente incorporado à linguagem cotidiana, uma alternativa econômica e a possibilidade de participação social. Seja pela fama adquirida ou pela saída do anonimato, o movimento grafite se alastrou também pelos bairros populares e ganhou novos conteúdos.

De maneira semelhante, a segunda geração de grafiteiros também criou seus seguidores, que formam a terceira geração, já nos anos 90. O movimento vai se tornando repetitivo, com sucessivas gerações de grafiteiros. Maurício Villaça, Rui Amaral, John Howard e Jaime Prades, por exemplo, iniciaram carreiras solo, separando-se dos grupos e passando a ter ateliês individuais. Villaça formou vários novos artistas entre eles o pichador Juneca, que logo em seguida passou a fazer o mesmo, iniciando uma carreira individual e formando novos alunos.

⁸⁶ A TRAMA DO GOSTO foi uma exposição no pavilhão da bienal tendo Alex Vallauri foi curador, a exposição procurava caracterizar o espaço urbano de São Paulo, vários outros grafiteiros estiveram presentes.

A terceira geração produziu grafites mantendo algumas características das gerações anteriores, mas introduzindo suas próprias variações e novidades. Os temas do cotidiano da cidade continuaram presentes, também com valorização do humor e da caricatura, como nos trabalhos de Brisola & Kobra. Do mesmo modo, os grafites elaborados com máscaras ou técnicas da arte estêncil com ênfase nos personagens das histórias em quadrinhos, valorização da repetição e da ilustração, como os de Júlio Dojcsar, Rice & Bean, entre outros. Aqueles que davam ênfase à plasticidade, com influência das artes cênicas, também persistiram, como nas obras de Neto e Mona, assim como os influenciados pelo *hip hop* ou *street art* e pelas pichações, com palavras escritas que fazem sentido apenas para os próprios pichadores e valorização do grupo, como nos trabalhos de Os Gêmeos, Tinho e Edinho⁸⁷.

Se olharmos a quantidade de portas de oficinas e lojas desenhadas pelos grafiteiros da terceira geração na periferia (vide figura abaixo), pode-se ter uma clara noção da força do movimento e de sua penetração nestes bairros.

Enquanto isso, os grafiteiros da primeira geração, em geral, depois de passarem pelo circuito tradicional das artes plásticas, abandonaram o modismo das galerias e passaram para a computação gráfica e outras formas computadorizadas de arte⁸⁸. Alguns chegaram a voltar para o circuito comercial das artes plásticas ou

⁸⁷ Não é demais repetir que os nomes aqui citados referem-se aos principais representantes desta geração, destacados por serem artistas cujos trabalhos caracterizam os estilos deste período.

⁸⁸ Rui Amaral, é um bom exemplo. Ele participou do grupo "Tupi Não Dá" e depois fez uma carreira solo como grafiteiro, utilizando a estética da livre figuração e criando personagens no interior de uma temática espacial. O extraterreno Bicudo é uma de suas criações que, do grafite, foi transformado em personagem de desenho

procuraram um novo mercado nas academias de ginásticas, institutos de idiomas e bares da moda. Das ruas o grafite deslocou-se rapidamente para espaços culturais, bares, clubes, pistas de *skates*, etc. Nos anos 90, a terceira geração de grafiteiros utiliza muitas vezes as mesmas referências do *grafite*, como no caso da retomada do trabalho de Vallauri; mas com sentido é bastante diferente: os ícones são agora usados para identificar um produto comercial e os grafiteiros agem de forma bastante profissional e profissionalizante.

Assim como os grafiteiros da nova geração que haviam formado, acabaram achando meios alternativos de sobrevivência, sem depender do *marchand* e das formas tradicionais do mercado de arte, que se tornou cada vez mais fechado à novas experiências. O grafite, contudo, abriu um espaço popular e uma nova categoria de manifestação artística no meio urbano, ao mesmo tempo individual e coletiva, conseguindo subsidiar parte de sua produção com verbas vindas da remuneração obtida com trabalhos encomendados.

Enquanto a rápida absorção do grafite o levava a ser socialmente tolerado, principalmente depois da atuação de grupos como o "Tupi Não Dá" na Vila Madalena, a pichação se desenvolvia com grande velocidade e uma enorme briga por espaços começou a ser travada.

animado. Na década de 90, Rui, assim como outros grafiteiros, penetrou na computação gráfica e desenvolveu vários trabalhos para a propaganda.

Os desdobramentos da difusão das pichações do tipo "Gonha Mó Breu", com a formação de diversas gangues de pichadores passaram a ser uma constante. Nos anos 90, predominam os temas fúnebres ou relacionados com a violência, havendo uma forte identificação do movimento da pichação com grupos de adolescentes da periferia.

A violência e a incompreensão por parte da população fez várias vítimas na pichação⁸⁹ - o que apenas contribuiu para fortalecer o movimento, que cada vez mais passou a se utilizar de um vocabulário cheio de gírias e de meios de impedir a ação da repressão, que foi insuficiente para frear o movimento. Na maior parte das vezes, no caso de São Paulo, a repressão teve até mesmo um efeito contrário ao desejado pelas autoridades. O melhor exemplo é o da perseguição a Juneca feita pelo então prefeito Jânio Quadros. Suas ameaças e atitudes repressivas apenas ajudaram a difundir a imagem ousada dos pichadores que queria combater. Jânio nem sequer chegou a prender Juneca, como preconizava, e isto ajudou ainda mais a reverter sua ação em favor dos pichadores, que deram muito trabalho na sua gestão.

As notícias veiculadas pela mídia deram destaque à perseguição a certos grupos ou pessoas que, assim, passaram a ter notoriedade. Além de Juneca, podemos lembrar das pichações no Monumento à Imigração Japonesa feito por Tomie Otake e o

⁸⁹Veja reportages no jornal Folha de São Paulo, **Estudante de 13 anos morre depois de ser baleado na avenida Rebolças** de 18 de setembro de 1990, caderno cidades e **Pichador é assinado na zona sul de São Paulo** de 25 de fevereiro de 1990.

ataque paulista ao Cristo Redentor⁹⁰. Algumas pichações passam a ter autoria, como no caso de Juneca, que continuou a pichar, enquanto Bilão e Pessoainha pararam de agir.

Assim, o pichador Juneca, antes de se tornar um grafiteiro, adquiriu com as perseguições uma grande notoriedade no movimento. Desta forma, sua pichação tornou-se muito valorizada, dando sentido de autoria ou "assinatura" a uma inscrição que antes era anônima. Casos semelhantes ocorreram e muitos grupos passaram a identificar, junto com o nome do grupo, os autores daquela *tag*, bem como a zona da cidade de onde vinham. Isto aconteceu principalmente depois que alguns pichadores começaram a trocar de grupo ou emprestar a "grife" de outros, que haviam deixado a pichação ou haviam desaparecido ou se tornaram grafiteiros.⁹¹ É comum, aliás, um pichador sumir por um tempo e depois reaparecer novamente.

Para identificar uma pichação coloca-se ao lado dela uma indicação pessoal ou do grupo que a realizou. Uma pichação é, portanto, rodeada de comentários que indicam sua procedência, as pessoas que a realizaram, se foram convidadas ou participam do grupo. No caso de pichadores que reaparecem ou de marcas retomadas depois de terem sido abandonadas, é comum usar-se a expressão "estamos de volta".

⁹⁰Reportagem de capa do jornal Folha de São Paulo de 18 de novembro de 1991, reportagem de Irene Rubert, caderno cotiano- cidade é sua p.,2.

⁹¹No dia 7 de outubro de 1991 a Folha escreve a manchete: "Grafiteiros se dão bem com jato de spray - artistas fazem capas de discos, cenários, stands e camisetas mas não desistem de colorir os muros das ruas" a reportagem assinado por Daniela Broitman exalta no caderno *folhateen* a profissão grafiteiro e a reportagem menciona vários pichadores entre eles Juneca.

A reação favorável à pichação resultou de iniciativas da própria população principalmente depois que a polícia foi orientada a soltar os pichadores menores de dezoito anos. A população e muitos moradores e lojas passaram a encomendar trabalhos de grafite para evitar pichações. Houve tentativas de cooptação por parte de órgãos culturais públicos (secretarias de cultura, etc.) principalmente durante a gestão da prefeita Luíza Erundina que proporcionou um encontro com entre grafiteiros que fez parte do projeto Cidade, Cidadão, Cidadania⁹². Deste trabalho participou a então secretária de cultura Marilena Chauí e, em conjunto com os grafiteiros, decidiu-se liberar certas áreas para o grafite. Além da Vila Madalena, surgia então o "Buraco da Paulista" e outras áreas que passaram a ser reconhecidas e tratadas como territórios livres⁹³. O grafite passou a ser entendido como uma "manifestação de jovens" e foi incorporado em cenários de comerciais, começando a aparecer como pano de fundo para propagandas na televisão e sendo consumido como uma mercadoria qualquer. Alguns grupos do grafite se revoltaram e passaram a desfigurar seus trabalhos em protesto contra a apropriação da propaganda⁹⁴.

A pichação também achou um jeito especial de ser tolerada, principalmente com o desenvolvimento do *hip hop* norte-americano e das letras grafitadas, novo estilo que passou a demarcar seu território nos bairros periféricos,

⁹² Projeto coordenado por Marilena Chauí pela Secretária Municipal de Cultura na gestão da prefeita Luíza Erundina.

⁹³ A pichação soube aproveitar este fato e começou a pichar sistematicamente as áreas liberadas.

⁹⁴ veja reportagem sobre a Bat-caverna de Francis Jones, **op.cit.**

feitas principalmente em muros de terrenos baldios que não eram reclamados pelos proprietários.

Pode-se afirmar que estas vertentes, iniciadas com o trabalho do "Grupo Tupi Não Dá", com o de Alex Vallauri, dos artistas plásticos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e dos jovens do "Gonha Mó Breu" configuram, na prática, em São Paulo, estilos de grafite que foram se desdobrando através de sucessivas gerações de grafiteiros e pichadores. Apesar da variedade de grupos que atuam até hoje na cidade, o grafite continuou a se desenvolver e achar novos caminhos pelo tecido urbano, chegando até as infovias eletrônicas.

2. AS TÉCNICAS DO GRAFITE NOS ANOS 70/90

Do ponto de vista da técnica empregada na elaboração dos grafites, se desconsiderarmos a ordem cronológica, é possível chegar a uma descrição melhor e mais detalhada do movimento da grafiteagem em São Paulo. Cada um dos recursos técnicos empregados possui influências e diferentes instrumentos de trabalho que detalharemos a seguir, com base nos dados coletados durante a pesquisa e que estiveram presentes nas Mostras Paulistas de Grafite realizadas no Museu da Imagem e do Som em São Paulo.

É preciso mencionar ainda que muitas vezes a grafiteagem paulistana, como já observamos anteriormente, esteve acompanhada de atuações performáticas, associando-se a vários grupos de teatro de rua que também atuavam no meio urbano, utilizando-se de recursos cênicos, mímicos e da dança. As Mostras Paulistas de Grafite incorporaram este elemento, com várias performances em suas vernissagens, de modo a recuperar o clima festivo das ruas. Ao mesmo tempo, em São Paulo, como em outras grandes cidades de outros países, também é comum a interferência em cartazes de propaganda e out-doors.

Contudo, a propaganda no Brasil tem conseguido uma grande respeitabilidade, devido ao grande número de profissionais da área artística comprometidos com a publicidade e a televisão. Muitos grafiteiros acabam trabalhando em agências de propaganda ou até mesmo como atores. Alguns projetos envolvendo artistas de rua e out-doors foram realizados no início dos anos 90, criando uma imagem positiva e respeitada deste meio de propaganda junto ao público. Campanhas como a elaborada pela Benetton, colocando temas como a AIDS e a discriminação racial em plena rua, também ajudaram a reverter a imagem negativa da propaganda durante as décadas de 60 e 70. A difusão das novelas e a respeitabilidade dos prêmios concedidos à propaganda brasileira também contribuíram para criar uma mentalidade na população que acabou atingindo também os integrantes do movimento grafite, que freqüentemente se abstiveram deste tipo de interferência nos out-doors.

Estes aspectos e as manifestações "paralelas" que muitas vezes acompanham a grafiteagem não serão tratadas aqui. Neste item, o que se pretende é

aprofundar a análise deste movimento artístico, explorando suas técnicas, suas variações e possibilidades. Assim, passaremos a descrever separadamente cada um dos tipos de grafite existentes em São Paulo nas décadas de 70 a 90, que se agrupam em três grandes conjuntos: o grafite, o *hip hop* e a letra grafitada. Em cada um deles, é possível a utilização de técnicas e instrumentos diferenciados, como os da *livre figuração* ou os da máscara ou *stencil art*, como veremos a seguir.

A) GRAFITE

Uma das primeiras características do grafite é o fato de que ele permite que uma pessoa que não saiba desenhar obtenha resultados plásticos de modo quase imediato. As técnicas são facilmente apreendidas e o resultado é rápido. Talvez a descartabilidade e rapidez do grafite sejam fatores importantes em sua propagação. Não há nenhum problema na utilização de referências de outros artistas, pois o grafite assume no início uma identidade anônima. Qualquer um pode executar o desenho de outro grafiteiro rapidamente. Direitos autorais e *copyright* não preocupam os agentes deste movimento. Nas oficinas e casas de cultura o grafite foi transmitido livremente sem interferência nos conteúdos e nas temáticas.

As principais técnicas utilizadas e desenvolvidas pelo grafite em São Paulo durante estes anos foram o uso das máscaras e o recurso à livre figuração:

De início, o grafite era elaborado com máscaras simples, feitas com recortes vazados em cartolina ou papel *duplex* de modo a revelar o contorno da figura e

o auto contraste. As máscaras são fixadas com fita crepe na parede e por cima é jogado um jato de *spray* ou passado um rolo ou pincel embebido com tinta. As imagens formadas pelas máscaras podem ser complementadas a mão livre, davam agilidade e ajudavam a cobrir espaços maiores.

Ou então podem ser repetidas, como um carimbo, até formar um conjunto, que é o desenho final, dando uma textura ao desenho. Este procedimento é utilizado para fazer fundos.

Os primeiros trabalhos com máscaras eram mais simples, não eram assinados nem possuíam qualquer identificação de autoria, como no caso dos trabalhos elaborados por Júlio Barreto, Carlos Matuck, Maurício Villaça. O grafite era proibido e as máscaras, ainda pequenas, facilitavam a rápida execução.

Com a popularização do grafite, o uso das máscaras e do *spray* também se popularizou e se aprimorou. Vários grafiteiros passaram a utilizar o *xerox* para ampliar desenhos ou imagens de histórias em quadrinhos ou de outros meios de comunicação de massa, em máscaras de várias cores. Outros recorriam a técnicas da fotografia, utilizando *slides* e projetores para obter o aumento do tamanho das imagens, que também passaram a usar maior número de cores. O aumento no tamanho e a variedade das cores fez com que alguns artistas passassem a utilizar até compressores nos trabalhos de grande porte.

As máscaras passaram a ser feitas em cartolina grossa, utilizando-se o estilete para vazar os moldes, que se tornavam cada vez mais complexos e continuaram

a ser confeccionados em locais separados do lugar da grafiteagem (ateliês, oficinas, etc.) e serem aplicados à parede com *sprays*. Os desenhos passam a ser sofisticados e assinados (como vimos, alguns colocando até o telefone para contato direto com o artista). As cores passam a ser suaves e em alguns casos se aproximando muito de fotografias. Para isso se desenvolvem técnicas especiais tais como:

- colocação de uma rede de tecido fino e perfurado (filó) atrás da cartolina para estruturar o desenho a ser cortado. Assim é possível ir além do simples contorno, já que as partes internas do desenho não se soltam e o filó permite a passagem da tinta spray.

- estruturação do desenho com interrupção do traço a ser recortado, chamadas "pontes", que aparecem levemente na impressão e, portanto, no resultado final.

- divisão do desenho em várias partes, cada uma com sua respectiva máscara, devidamente numerada de modo a permitir a elaboração de impressões mais elaboradas e complexas, atingindo-se o tamanho desejado e aumentando o impacto visual.

Do ponto de vista temático, a proposta dos grafiteiros que se utilizavam esta técnica na década de 80 valorizava a intervenção e a ironia. Já os grafiteiros da década de 90 que usam máscaras valorizam a facilidade da cópia indiscriminada, para atingir o sucesso rapidamente. Aproximam-se assim da ilustração, distanciando-se

radicalmente das propostas colocadas por Alex Vallauri, que introduziu o uso das máscaras em São Paulo.

A técnica da livre figuração está fundamentada na utilização do traço a mão livre, com elementos figurativos e abstratos, utilizando-se cores contrastantes e muita liberdade de temas e de figuras. Os desenhos são feitos aleatoriamente sem um compromisso estético definido, incorporando elementos da performance e utilizando de todos os suportes encontrados no local. O traço é feito com rolinhos de espuma (de pintura de parede) e o *spray* não é muito utilizado, ficando reservado apenas para alguns detalhes. O contraste entre as cores é obtido com tintas látex ou com pigmentos. Muitos desenhos são concebidos graficamente e sua reprodução é feita também de modo aleatório com um trecho sendo repetido até compor o conjunto final. Esta prática da repetição pode ser feita por várias pessoas, compondo-se um grafite coletivo, onde cada componente do grupo deixa sua marca pessoal. Assim o resultado é uma espécie de colagem; mas na qual é possível reconhecer as partes do grafite feitas por cada um seus integrantes do grupo.

Os que se utilizam da livre figuração costumam valorizar a representação figurativa, adotando temas ligados ao imaginário psicológico, com forte influência dos vídeos-clipes e vídeos-games. Abaixo reproduzimos alguns exemplos deste tipo de grafite.

exemplos: os Labirintos de Carlos Delfino (abstrato), as figuras alienígenas de Jaime Prades (figurativo) Rui Amaral, John Howard.

B) HIP HOP

O *hip hop* é praticamente um estilo específico de grafite, caracterizado pela presença das letras que cobrem quase todo o desenho, que geralmente é central no grafite. Embora haja valorização da técnica do desenho a mão livre, dá-se especial atenção às letras distorcidas que formam o nome da gangue ou expressam temas comuns ao grupo.

Influenciados pela revistas de música americanas e pelas imagens da MTV (na qual o *rap* e a *break music* apareciam juntas com um tipo de grafite associado às gangues americanas e seus problemas), alguns jovens de São Paulo copiaram esse estilo de grafite do movimento negro norte-americano. Nele as figuras geralmente são ilustrações efetuadas a mão livre, em várias cores. Um mesmo desenho aparece em vários grafites do grupo juntamente com as letras do mesmo tipo que as vezes falam de temas diferentes. O contraste entre as cores também é valorizado.

C) LETRAS GRAFITADAS

As letras grafitadas surgiram a partir da incorporação das técnicas do grafite à pichação. Assim, ao invés das letras estilizadas, pintadas com traços simples, feitos com rolos de espuma ou *spray*, em uma só cor, a letra grafitada passa a ser uma pichação ampliada e colorida. O estilo se assemelha ao *hip hop* norte-americano mas não há a presença de desenho. Do mesmo modo que nas pichações, o desenho é

acompanhado de algumas identificações do grupo, da zona urbana à qual ele pertence. Esse estilo utiliza os mesmos materiais dos grafites e é feito à luz do dia não sofrendo perseguição ou discriminação. De certo modo, este tipo de grafite constitui uma espécie de "legalização da pichação". Convém ressaltar que o estilo é quantitativamente mais numeroso que o *hip hop* mas significativamente mais pobre em relação aos desenhos, com o grafiteiro restringindo-se apenas a colorir as letras.

3. GRAFITE E PICHÇÃO: INTERFERÊNCIAS E INTERAÇÕES

É difícil conceituar a diferença entre grafite e pichação a partir de uma primeira aproximação, essencialmente visual. Assim, o primeiro caracteriza-se por uma certa plasticidade e enquanto o segundo parece um monte de letras indecifráveis e sem cor. Entretanto é bom lembrar que ambos são efêmeros, estabelecem comunicação com um público específico, são elaborados rapidamente, quase que com os mesmos materiais e usam os mesmos suportes urbanos.

Ambas as formas de manifestação souberam sair da clandestinidade e conquistar sua sobrevivência no mercado competitivo. Os grafiteiros na década de 70 se aproximaram das galerias abrindo o mercado para um novo tipo de arte, elaborada em madeira recortada e outros suportes que pudessem abrigar essa arte efêmera. Já os

pichadores acharam na letra grafitada uma forma de saírem da marginalidade e se tornarem "grafiteiros". Neste período o grafiteiro gozou de um certo status, pois seu trabalho agradava a uma parcela da sociedade, permitindo que ele atuasse à luz do dia. Muitas vezes uma pessoa que tinha um muro de sua casa pichado "preferia" deixá-lo assim ao invés de pintá-lo de branco. O grafite durava um tempo maior que o branco dos muros.

Com o processo de democratização política, as oficinas oferecidas pelas secretarias de cultura abriram projetos culturais envolvendo os grafiteiros e possibilitando a criação de oficinas de grafite, nas quais nasceram sucessivas safras de novos artistas urbanos. Esta institucionalização do grafite resultou em um direcionamento para a arte mural, ao mesmo tempo em que permitiu que o movimento conseguisse patrocínio de empresas particulares. Assim o grafite ganhou novas condições de sobrevivência e passou a atingir um público cada vez mais amplo, com um aprimoramento constante de suas técnicas, mas se distanciou das idéias iniciais que o inspiraram .

A pichação, por sua vez, continuou na marginalidade, adotando um vocabulário próprio e cada vez mais inacessível ao grande público. Continuou a experimentar grandes dificuldades e perseguições: "Bayan" foi assassinado em 1991

quando pichava um bar na zona sul da cidade⁹⁵, outros pichadores foram caçados como bandidos e alguns acabaram se tornando grafiteiros, como já vimos anteriormente.

A diversidade de grupos e estilos existente hoje no movimento em São Paulo implica um público cada vez maior e mais diferenciado, estabelecendo novas opções para o artista se relacionar com a sociedade. Além disso, o movimento permite que jovens se expressem, atravessando os meios habituais e elitistas da produção cultural.

As questões e discussões envolvendo o grafite e a pichação parecem hoje, sob o olhar dos anos 90, um pouco fora e sem sustentação, mas nas décadas anteriores eram válidas e provocavam dissidências no movimento. Havia uma grande discussão sobre o nome dado a esta forma de comunicação urbana. Na década de 80, quando o grafite chegou às galerias de arte, brigava-se para saber se a palavra devia ser escrita da maneira americana, com dois éfes e i no final, *graffiti*, ou de acordo com a grafia brasileira. A língua inglesa havia emprestado a palavra do italiano, no plural, o que causava uma confusão ainda maior.

Quando se realizou a I Mostra Paulista de Grafite, o uso da palavra na grafia portuguesa provocou uma reação imediata, que quase fez com que certos grupos da primeira geração se retirassem da exposição⁹⁶. Criticava-se o abasileiramento da palavra, argumentando-se que grafite designava a mina da lapiseira e não o movimento.

⁹⁵ Reportagem Folha de São Paulo, domingo 25 de fevereiro de 1990, caderno cidades.

⁹⁶ Veja nos artigos do catálogo da I Mostra, MIS-São Paulo 1992, a palavra grafite aparece na forma americana.

Além disso, o uso da palavra *graffiti* era valorizado pelo grupo que estava mais próximo a uma aceitação pelo mercado de arte em São Paulo. Verificou-se também que muitos faziam a maior confusão ao escrever a palavra em língua estrangeira, aparecendo as variantes *graffite* e *grafiti*.

No final da década de 80, com o declínio do grafite plástico e da livre figuração, com o movimento do *hip hop* ganhando força e com a difusão dos vídeo-clipes, muitas gangues usavam a palavra no feminino "a grafite". O hip hop também adotou palavras inglesas para designar seu movimento, chamando-o de "*street art*" ou "*stencil art*", mas era comum ver muitos erros de grafia na escrita de formas adaptadas⁹⁷. Com a popularização do movimento, os próprios grafiteiros, sobretudo os da terceira geração, passaram a utilizar a palavra abrigueirada.

A mudança na denominação foi acompanhada também pela mudança no público que interagiu com o grafite. O *graffiti* tinha um público composto de artistas plásticos, músicos, pessoas ligadas ao teatro e jornalistas, com uma forte aceitação junto à classe média e entre os universitários.

Freqüentemente havia *graffitis* decorando paredes de centros acadêmicos, ajudando a divulgar peças de teatro e bandas de música jovem. O *graffiti* desempenhava um papel de mídia alternativa e atingia o público como um movimento

⁹⁷ Para se ter idéia do tamanho da confusão, na III Mostra Paulista de Grafite um grupo se denominava "stencil art" e desenhava a mão livre, apesar de *stencil* ser uma palavra inglesa que significa molde ou matriz utilizada para reproduções. No grafite, como vimos, as máscaras são os moldes usados para reproduzir os desenhos e, por isso, o grafite pode ser reconhecido como parte da *stencil art*.

alternativo, especialmente com a livre figuração. A palavra utilizada na forma inglesa enfatizava o lado artístico do movimento, valorizando suas origens e relações com outras manifestações plásticas. A absorção pelo mercado de arte e pela mídia necessitavam legitimar o papel do grafiteiro equiparando-o ao movimento europeu e norte-americano, dando-lhe credibilidade e criando um modismo. Este fator possibilitou um valioso passaporte para muitos jovens da classe média brasileira que ingressaram desta forma no fechado circuito das artes plásticas.

O grafite constituiu uma forma mais popular do *graffiti* e segmentou-se depois da difusão entre os grupos de *skatistas*, de *break music*, *rappers* e *hip hop*. Os grafiteiros da segunda geração ficaram distantes dos conteúdos e da vida cultural dos anos 70. A competição, a crise econômica, os planos econômicos tornaram a vida dos jovens mais difícil obrigando muitos a terem empregos temporários para custear os estudos ou a própria sobrevivência. O meio artístico foi obrigado a ver na propaganda, na televisão, no rádio e nas casas de cultura uma saída para sua sobrevivência econômica.

Desta maneira o grafite encontrou um novo público, junto aos comerciantes e produtores ligados diretamente à televisão, concentrando-se nos bairros populares. O grafite passou a ser feito nas portas das lojas e oficinas e ainda podia ser feito em roupas e camisetas da moda destes grupos.

A pichação, por sua vez, ficava restrita ao público da periferia, aos *office boys*, escriturários, desempregados, bandas e turmas de bairros periféricos e das cidades

operárias, que encontrava nos bailes de *funk*, *rap*, lambada, forró, nos bingos e nas danceterias uma diversão e uma forma de identificação grupal. Nestes locais a disputa entre os grafiteiros pela atenção, pelo destaque se fazia através da força física, da roupa, e da propaganda de seus feitos.

Pertencer a determinado grupo podia ser objeto de *status* e um passe livre junto às garotas do bairro, o mesmo ocorrendo com a pichação, na qual muitos chegavam a arriscar a vida para se destacar. Como vimos, alguns utilizam-se do nome de outros pichadores que haviam desistido da pichação como forma de encurtar o caminho em direção ao reconhecimento. Alguns se aproximaram do grafite e abandonaram a pichação, sendo então mal vistos pelos companheiros. Mas logo a nova fama possibilitada pelo grafite trazia novos resultados, constituindo-se num instrumento subsistência e educação. Como vimos, é comum os grafiteiros da segunda geração passarem seus conhecimentos a pichadores, principalmente aqueles que, pela idade avançada, têm que largar a pichação. Nas oficinas e casas de cultura grafiteiros e pichadores encontravam um meio mais amplo, recebendo e trocando informações e influências, através do contato com outras formas de expressão artística e com novos públicos.

Como se pode observar, ao se tratar o grafite como uma interferência que estabelece uma comunicação no meio urbano entre diferentes agentes percebemos o quanto seu público pode ser variado. Utilizando os mais diversos suportes, o grafite

assume diferentes ritmos de fluxo e refluxo atravessando o tecido comunicacional das grandes cidades⁹⁸.

Durante toda esta dissertação, o grafite foi tratado essencialmente como um fenômeno comunicacional, através do qual o indivíduo massificado procura sua própria identificação e valorização diante de uma sociedade que valoriza só o trabalho, o sacrifício, a submissão, a poupança, a racionalização, a técnica e a elitização, e etc. A partir desta concepção, torna-se fácil entender como o grafite passa das interferências urbanas para o meio digital possibilitado pela *internet* e pelas redes de computadores. Assim, a característica da interferência do grafite é inteiramente preservada quando ele chega ao suporte eletrônico, continuando a refletir nesse meio as valorizações pessoais de seus agentes.

Sem dúvida, o meio digital possibilita uma expansão desta característica de interferência do grafite. Basta pensar que o meio digital não tem fronteiras, que nele a comunicação pode ser feita por imagens coloridas, textos, sons, animações. Há grande liberdade e as ações deixam um rastro quase invisível; o anonimato é um elemento essencial da rede virtual. Se todas as atenções estão hoje em dia voltadas para esse novo meio de comunicação, que tem recebido grandes investimentos e do qual se espera que determine mudanças radicais de comportamento da sociedade de forma global, a rede virtual torna-se um lugar privilegiado de atuação dos grafiteiros. Sendo uma das características do grafite é a da interferência pode-se considerar que ele atue

⁹⁸ Vide Nelson da Silveira Junior - **op.cit.**

em vários suportes, tanto em uma porta de banheiro, numa esquina, na fachada de um prédio ou em rodovias digitais. Várias outras interferências na teia digital assumem uma característica de grafites virtuais.

As primeiras interferências se estabeleceram sob a forma de vírus, de acesso a arquivos restritos, de imagens lúdicas colocadas em telas ligadas em redes de computadores do trabalho, além das próprias práticas da pirataria e do roubo de programas. Em seguida, estes procedimentos foram acrescidos com a interferência direta em certos programas, por analogia aos vírus, através da inserção ou troca dos ícones de acesso aos comandos por ícones mais pessoais.

As interferências eletrônicas se disseminaram rapidamente e foram copiadas irrestritamente, da mesma forma que no fenômeno das rádios piratas. Assim como as rádios FM souberam aproveitar a estética das rádios clandestinas, na qual a programação assumia um caráter mais bairrista e popular, as primeiras interferências na *internet* foram aproveitadas para possibilitar um aprimoramento da rede e de suas possibilidades.

Originada na área militar, durante a guerra fria, a *internet* logo passou a constituir uma rede de comunicação essencialmente acadêmica. A partir daí, sempre sofreu interferências, que propiciaram sua difusão e popularização. Num primeiro momento, isto se fez de modo clandestino, com grupos deixavam de lado o contexto acadêmico pela divulgação da pornografia, num paralelo com as inscrições latrinárias. Uma série de restrições e perseguições passaram a tentar controlar a rede, mas o

movimento já era incontrolável. A pirataria, os grupos de discussão os mais diversos e várias outras formas de interferência se popularizaram, assumindo cada vez mais uma estética anárquica e democrática saindo do controle regional e do contexto da guerra fria que havia idealizado esta forma de comunicação como algo restrito e secreto.

A transmissão de mensagens individuais, o contato virtual, primeiramente sob a forma de texto e depois com imagens e sons permitiram o surgimento dos primeiros casamentos virtuais e que a rede também abrisse em termos comerciais. Ao mesmo tempo, a rede possibilitou e abrigou a atuação de vários tipos de arte, com a formação de galerias virtuais.

A primeira galeria virtual especializada em grafite foi a ART CRIMES. Uma galeria virtual é, na verdade, uma *home page* que fica 24 horas no ar, através da WWW, parte interativa da *internet*. Esta *home page* permite que uma pessoa com acesso à rede tenha livre acesso às informações, imagens e sons, que ficam disponíveis para todos os que nela entram e navegam. Estas páginas podem também remeter o navegante à interatividade e a outras páginas ou galerias, através de *links* (ligações). Em algumas páginas é possível que o navegante deixe sua marca ou até algum desenho que passa, então, a fazer parte da galeria.

Essas galerias tendem com o tempo a se tornarem cada vez maiores e com mais gente participando. Por isso mesmo transformam-se de simples *home pages* em *sites* (sítios, teias ou cidades virtuais) com pessoas encarregadas de sua administração e manutenção. É importante salientar que as *home pages* e os

administradores de um mesmo *site* podem estar localizados em pontos fisicamente distantes, daí a necessidade do desenvolvimento técnico e de uma boa administração para facilitar o usuário e diminuir o tempo de acesso aos arquivos e *home pages*.

A velocidade é importante para facilitar o acesso do usuário aos arquivos de imagens que são demorados. É comum as galerias virtuais anunciarem exposições em outros países, a Art Crimes por exemplo anunciou a exposição uma exposição importante na Suíça “Anarchie und Aerosol “. Através da *internet* a presente pesquisa pode trocar informações com seu curador Mr. Beat Suter.

Primeiro a *internet* operou apenas com de textos, e depois a imagem passou a ser comprimida de diferentes maneiras e decodificada em texto, para que pudesse ser transmitida pela rede. A imagem era comprimida, decodificada e voltava a ser imagem novamente sem perda de qualidade. Hoje os compressores de imagem conseguem uma boa resolução e a imagem é transmitida sem decodificação, embora o tempo de transmissão varie de acordo com a qualidade das linhas telefônicas e dos aparelhos envolvidos. Assim, a imagem está cada vez mais acessível e veloz. Até efeitos de sombra e textura aparecem agora ilustrando textos. A fusão texto - imagem - movimento está cada vez mais veloz e cada vez mais ela se aproxima das outras mídias como o jornal, a televisão e o vídeo.

Nos dois últimos anos o progresso foi muito rápido e atingiu as galerias virtuais, que estão sempre se adequando às modernizações da rede. Os arquivos foram reformados para os novos formatos e novas apresentações foram elaboradas. Uma nova

dinâmica surgiu, favorecendo um olhar rápido e possibilitando uma melhor navegação para que o usuário gaste cada vez mais um tempo menor para atingir a informação desejada. Qualquer evolução na rede modifica a forma e a maneira do olhar; as páginas eletrônicas assumem um caráter diretivo na informação, podendo levar o usuário a determinados *links*, orientando e direcionando a navegação. O retorno possibilitado pela navegação na rede é feito de forma progressiva diretamente proporcional ao fluxo de informações. Isso faz com que certas rodovias virtuais sejam bem freqüentadas e possam se constituir em verdadeiras cidades virtuais. A interação e as interferências dão à rede uma estética *hippie* e um clima de muita liberdade. Apenas alguns casos isolados forçam a lei a agir e coibir certos crimes eletrônicos.

No Brasil, o grafite se faz presente na *internet* pela primeira vez através do artista John Haward que, beneficiado pela sua origem americana, rapidamente digitalizou seus trabalhos, enviando-os para a ART CRIMES⁹⁹. Essa galeria logo se tornou mundialmente conhecida, abrigando uma coleção de grafites de todo o mundo. Assim, a interação entre o grafite e a rede informatizada já havia dado seus primeiros passos. John Howard logo recebeu algumas propostas de publicação de seu trabalho no exterior mas passou a ter problemas, sentindo que qualquer pessoa podia usufruir de seu trabalho sem o seu consentimento. Isto o assustou, pois John Howard é um grafiteiro da primeira geração e fiel a certos princípios, não querendo que sua arte possa ser mal utilizada. Assim, decidiu não desenvolver esse projeto devido à facilidade de

⁹⁹ Foi, aliás, através de uma reportagem em um jornal de bairro que entramos em contato com esta manifestações do grafite virtual. Cf. Jornal do Bairro de Pinheiros de 31 de março a 6 de abril de 1995, caderno informática.

sofrer interferências a fim de evitar que sua arte pudesse ilustrar coisas sem seu consentimento.

Mas, mesmo assim a presença do grafite paulistano na rede virtual se desenvolveu, sobretudo a partir dos desdobramentos da pesquisa realizada para esta dissertação¹⁰⁰. Hoje o *site* dos grafites brasileiros está localizado no Laboratório de Sistemas Integrados da Faculdade Politécnica da Universidade de São Paulo, estando conectado ao *site* da ART CRIMES nos EUA. Este, por sua vez, tem um espelho¹⁰¹ na Inglaterra facilitando o acesso para os países europeus. A rede ainda possibilitou o contato com o editor da revista eletrônica BITNIK, Mauro Cavallet, que construiu essa galeria especializada em arte virtual. Deste contato resultou um *link* com a *home page* dos grafites paulistanos elaborada durante esta a pesquisa e a construção e o desenvolvimento de um muro interativo que permite aos usuários a interagir com essas novas possibilidades eletrônicas oferecidas pela rede.

Na WWW encontramos também outros grupos atuantes, especializados em combater o grafite, assim como outras galerias que oferecem a possibilidade do usuário fazer uma pichação virtual. Trata-se de um verdadeiro muro virtual interativo.

¹⁰⁰ Partindo da constatação de que o grafite é interferência, conclui-se que seja passível de também sofrer interferência. Por isso, resolveu-se entrar em contato com a ART CRIMES e disponibilizar parte da pesquisa à rede, estabelece uma conexão direta com a galeria. As páginas eletrônicas foram desenvolvidas tentando fornecer as características gerais dos grafites de São Paulo, trabalho que acompanhou a redação da dissertação. A manipulação e a capacidade de digitalizar fotos, bem como a possibilidade de interagir na *internet* no Brasil não é uma tarefa simples: há grande dificuldade de se obter a informação necessária, a língua é uma barreira que dificulta a comunicação e o acesso à rede ainda não possui espaços democráticos. As linhas telefônicas e a aparelhagem que possibilitam a conexão à rede são muito precárias e caras. O acesso apenas se torna possível através da inserção no meio das universidades e nos internetcafês, que começam a surgir.

¹⁰¹ Espelho é uma cópia do *site* colocada num outro ponto da rede, com a finalidade de encurtar o tempo durante o acesso aos dados das várias *home pages* que o compõem.

Esta diversidade de opiniões é comum na rede; nela acha-se de tudo, com seus prós e contras.

De forma precária e rápida a pesquisa, no seu último ano, passou a registrar as manifestações na rede e conseguiu detectar algumas formas de interferências e interagir com algumas delas.

A mais simples é denominada *chat*¹⁰². Trata-se da interação entre dois ou mais usuários que ficam abertos à comunicação *on line*. Este procedimento era inicialmente utilizado pelos programadores de redes para ajustar os equipamentos, mas logo passou a ser utilizado para reunir usuários de uma mesma rede. A economia e facilidade de comunicação logo se desenvolveram bastante na *internet*, possibilitando também as interferências *on line* em canais já estabelecidos e em pleno funcionamento. Quando um *chat* (ou um destes canais) é invadido por terceiros, seus usuários são obrigados a ler textos e caracteres colocados ali a sua revelia. A sensação inicial é de desastre completo, porque não se pode fazer nada a não ser esperar que os invasores saiam do canal ou desliguem seus computadores. Não se trata de um vírus nem de um robô ou de outro tipo de interferência mecânica que um usuário enfrenta na *internet*¹⁰³. Ao contrário, estes grupos de invasores agem de modo semelhante aos grupos de pichadores em relação aos muros da cidades.

¹⁰² O Chat ou papo virtual é feito por provedores na *Internet* de IRC (*Internet Relay Chat*) Estas máquinas operam também em redes secundárias ou sub-redes (*undernet*) tornado o acesso mais restrito e privado.

¹⁰³ Para evitar interferências, há filtro seletivos, senhas e programas que podem impedir ou eliminar pessoas indesejadas.

Como vimos, o movimento grafite possui refluxos e expansões de acordo com a dinâmica de seu próprio processo de desenvolvimento e de sua aceitação pela sociedade paulista. Ao mesmo tempo em que assumiu suas influências, pôde influenciar e modificar tanto suas tendências como outras manifestações. Isto é particularmente significativo quando a interação se dá através da mídia escrita, televisiva e, sobretudo, pela rede *internet*. O processo comunicacional apresentado pelo grafite, visto pelo ângulo da interferência, é carente de investimentos, direcionamentos e pesquisa. As Mostras Paulistas de Grafite mantiveram uma estrutura dinâmica, capaz de se adequar e se adaptar constantemente às mudanças, de modo a integrar novas formas estéticas e reunir e valorizar os agentes polarizadores desse processo. Caracterizaram-se como uma experiência que se aproximou da idéia de um museu aberto valorizando as interferências cotidianas urbanas e ajudando a preservar manifestações de uma arte que pode rapidamente desaparecer dada a sua fragilidade.