

Gabriel Bueno Almeida

**Política, subjetividade e arte urbana:
o graffiti na cidade**

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Psicologia. Área de concentração: práticas sociais e constituição do sujeito. Linha de pesquisa: constituição do sujeito, relações éticas, estéticas e processos de criação. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curso de Mestrado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Prof.^a Andréa Vieira Zanella

Florianópolis - 2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Almeida, Gabriel Bueno

Política, subjetividade e arte urbana : o graffiti na cidade / Gabriel Bueno Almeida ; orientadora, Andréa Vieira Zanella - Florianópolis, SC, 2013.
145 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

Inclui referências

1. Psicologia. 2. Arte urbana. 3. Política. 4. Cidade. 5. Subjetividade. I. Zanella, Andréa Vieira . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título.

AGRADECIMENTO

Aos amigos que fiz ao lançar-me à cidade com tintas na mochila e ideias na cabeça. Sem eles essa dissertação não seria possível.

Aos meus amigos que me ajudaram a realizar o documentário Eles Foram por Ali.

À minha família, pela paciência.

À minha professora e orientadora, por sua leitura sempre atenta (muito mais atenta que a minha) e por seus ensinamentos e acolhimento.

Àqueles com quem pude dialogar ao longo deste mestrado – professores, alunos e amigos – e que me auxiliaram a refletir tanto academicamente quanto em relação à vida.

À CAPES, pela bolsa de estudo.

A todos aqueles que se aventuram na arte urbana e que fazem das cidades um local mais vivo.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo realizar uma imersão etnográfica na cultura da arte urbana de Florianópolis. Características destacadas desta cultura foram sua dimensão política, sua relação com a cidade e como os sujeitos nela envolvidos se constituem como grafiteiros, pichadores, artistas. O método etnográfico foi composto por duas frentes: primeiro o pesquisador veio a praticar a arte do graffiti, alçando proximidade com os demais praticantes, buscando compreender seus códigos e o que representa realizar tais pinturas pela cidade; segundo foi realizado, paralelamente a escrita da pesquisa, um documentário sobre o graffiti de Florianópolis. O documentário proporcionou acesso aos artistas e o registro de suas ações e depoimentos. A etnografia foi orientada segundo a teoria do antropólogo Massimo Canevacci, compondo a compreensão da cidade e da cultura do graffiti a partir de fragmentos e de seus códigos comunicacionais. A produção do documentário teve como orientação a teoria de Jean-Louis Comolli, onde o imprevisível é um rico elemento numa obra documental. A análise desta pesquisa foi dividida em três unidades temáticas: *O signo como campo de afirmação axiológica*; *Política, resistência e enfrentamento*; e *Graffiti como forma de experimentar a cidade contemporânea*. A primeira analisa como a linguagem se caracteriza como um campo político de afirmação ideológica a partir da teoria do Circulo de Bakhtin; a segunda aponta para características de formas contemporâneas de se fazer política, tendo como base a teoria de Jacques Rancière e Michel Foucault; a terceira analisa o envolvimento dos participantes da pesquisa com a cidade a partir de suas ações estéticas, segundo autores que teorizam sobre a cidade, como Richard Sennett, David Harvey e Marshall Berman, e também a partir de reflexões próprias do núcleo de pesquisa onde está dissertação foi realizada, o NUPRA/UFSC. Esta pesquisa apresenta alguns modos de se fazer política na sociedade contemporânea, não por via de enfrentamentos diretos, mas sim inventando novas práticas de existir nas cidades.

PALAVRAS-CHAVE: cidade, arte urbana, política, cinema documentário.

ABSTRACT

This research had as objective do an ethnographic immersion in street art culture from Florianópolis. The aspects to be discussed are its political dimension, the relationship with the city and how this young people become graffiti writers and artists. The ethnographic method was develop in two fronts: first the researcher started himself to do graffiti art, getting into the culture, learning their codes and how they feel about painting in the street; second was made, in the same time that the ethnographic immersion was been doing, a documentary about graffiti in Florianópolis. The documentary helped to reach the artists and record their action and speech. The ethnography was planned following Massimo Canevacci anthropologic studies about cities in a fragmental and communicative comprehension. The documentary production was based in Jean-Louis Comolli thoughts, treating the unpredictable as a rich element in the movie. Analysis was made in three different subjects: *the sign as an axiological affirmation*; *Politics, resistance and fighting*; and *Graffiti as a way to live the city*. The first one is about how the language works as an ideological and political issue according to Bakhtin's Circle; the second one is about contemporary ways of political actions according to Jacques Rancière and Michel Foucault theory; the third one is about how this young artists get involved with the city due to their aesthetics actions, according to Richard Sennett, David Harvey and Marshall Berman, and also according to studies made by the research group where this text was wrote. This research shows some new political gestures in the contemporary society, not by direct fighting, but creating new ways to be in the city.

KEY-WORDS: city, street art, politics, documentary movies.

ÍNDICE

Resumo	04
Abstract	05
Lista de imagens	11
Apresentação	12
Introdução	11
01 - Breves considerações sobre cidade, arte urbana e política	14
<i>Cidade</i>	14
<i>Arte urbana</i>	16
<i>Política</i>	21
02 - O documentário como experiência etnográfica	25
<i>Nas pesquisas preliminares</i>	27
<i>A equipe</i>	29
<i>No campo</i>	31
<i>Montagem (composição)</i>	38
<i>Etnografia e cinema como experiência estética</i>	42
03 - O signo como campo de afirmação axiológica	46
<i>Arte rupestre contemporânea</i>	48
<i>Amizades e rivalidades</i>	62
<i>Graffiti é arte?</i>	72
04 - Política, resistência e enfrentamento	79
<i>Práticas políticas contemporâneas</i>	80
<i>Graffiti: Transgressão e Resistência</i>	84
<i>Arte urbana como crime</i>	93
05 - Graffiti como forma de experienciar a cidade contemporânea	100
<i>Por que pichar?</i>	101
<i>O graffiti é uma personalidade impressa no muro</i>	106
Considerações finais	113
Referências	115
Anexos	124

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Panfleto de convocação ao ataque à Bienal de São Paulo, 2008. Do lado direito a sua tradução	20
Imagem 02 - Laídio pintando sua Mandrágora na restinga da Praia Mole	51
Imagem 03 - Cadeira e micro-ondas na Casa do Não	58
Imagem 04 - Bomb do Não, no bairro Costeira	60
Imagem 05 – Mumu, Rei e Leiteiro. O graffiti a seis mãos	66
Imagem 06 - Tomada desde a bicicletaria. Vejam e Rizo pintando no Córrego Grande	68
Imagem 07 - Rei pintando um Bomb	76
Imagem 08 - Bombs e tags nos terraços de Nova York	93
Imagem 09 - Rei escrevendo sua mensagem: “Aos ladrões da alta classe, tiro aqui é só de tinta”	97
Imagem 10 - Intervenção em outdoor em Florianópolis. “Nada Somos?” e “Vício”	99
Imagem 11 - Lençol pintando seu varal	108

APRESENTAÇÃO

Iniciei minha investigação a respeito da arte urbana e do graffiti muito antes dela ser imaginada como uma incursão científica ou artística. Na verdade, talvez tenha sido o mero prazer de acompanhar esta linguagem artística que me trouxe até o momento atual, da escrita de uma dissertação e a produção cinematográfica. Não posso precisar quando este interesse teve início, mas um marco significativo foi uma visita à exposição de Os Gêmeos no museu Oscar Niemeyer, em 2008-2009, na cidade de Curitiba/PR. O traço e profusão de cores daquelas ilustrações continham, a meu ver e sentir, uma potência revolucionária, de fazer da rua um espaço inspirador, provocante, convidativo. Aquelas obras, produzidas para museus e galerias, mas representando o que aqueles dois irmãos estavam pintando nas ruas de São Paulo e outras metrópoles mundo a fora, me abriram os olhos para uma possibilidade de ação política no mundo contemporâneo.

Passei a observar e acompanhar, como espectador, este cenário do graffiti e da arte urbana em Florianópolis/SC. Com o passar do tempo fui mapeando esta prática, reconhecendo nas ruas quem era quem, as particularidades de cada traço, as amizades e inimizades, a territorialidade, as disputas pelos muros, os novos pintores e aqueles que já haviam deixado a rua. Me considerava um bom conhecedor desse cenário, porém sempre numa relação *voyeur*, sempre à distância, pois não conhecia pessoalmente nenhum dos artistas. Era um contexto do qual não pertencia, e nem sei como ou porque fui tão capturado por ele.

Minhas primeiras tentativas de deixar o posição passiva de espectador na qual me encontrava e passar a realizar intervenções artísticas na cidade se deu por meio da técnica do lambe-lambe. Esta técnica é a colagem de cartazes, imagens, desenhos – impressos em papel – e colados na cidade com cola caseira, a base de farinha ou polvilho. Meus primeiros lambe-lambes eram tão tímidos que mal podiam ser vistos a olho nu. Eram pequenos desenhos fotocopiados, colados em locais com certa visibilidade pelos transeuntes. Porém, por mais que pequenos, a satisfação de passar outro dia pelo mesmo local – de carro ou de ônibus – e ver minha intervenção, meu desenho, minha criação, naquele cenário público, por onde pessoas transitavam diariamente, era uma grande satisfação. Parecia me apoderar aos poucos de uma potência por ora imperceptível.

Fui cada vez mais ousando em tamanho e local. Meus desenhos passaram a tem cor, mensagens, a serem colados em locais de grande

transito de pessoas, a circular fotos na internet. No entanto, a técnica do lambe-lambe vinha para mim carregada de frustração, pois o papel é facilmente perecível sob a ação do tempo, as pessoas rasgam, limpam com facilidade. O lambe-lambe tornava-se uma forma de sublimar meu desejo de lançar-me na prática do graffiti. Até então não estava disposto a correr *os riscos do real* no qual o graffiti parecia-me envolvido. Vejo agora que esta é uma percepção que muitos que estão fora do graffiti têm, sentimento ambivalente entre admiração e repulsa, devido à ilegalidade e ousadia presente nesta prática.

No final de 2009 me aproximei do núcleo de pesquisa das Professoras Andréa Zanella e Kátia Maheire, NUPRA-UFSC, que estava envolvido em pesquisas sobre as intervenções estéticas nas cidades e seu potencial político. O núcleo já havia realizado pesquisas sobre a dimensão estética nos movimento sociais (Gomes, 2008); o processo de criação no graffiti (Furtado, 2007); o movimento hip-hop de Blumenal (Hinkel, 2008); os jovens músicos de rua na cidade de Lima, Peru (Castillo, P.); trajetória e sentidos da/na cidade mediados pela fotografia (Titon, 2008); entre outras produções acadêmicas a respeito do entrelace da arte com a política (Zanella; Maheire; Strappazzon; Groff; Maximo; Schwede, 2010).

Vinculado ao NUPRA como pesquisador de iniciação científica (PIBIC), dei inicio ao estudo acadêmico voltado para a análise das intervenções artísticas urbanas. Em 2010 criamos o projeto “ArteUrbe: relações estéticas com jovens da/na cidade”, onde, ao longo de 4 meses, foram ministradas oficinas de linguagem artísticas oriundas da arte urbana, como o lambe-lambe, o graffiti e o stencil ou linguagens que estiverem voltadas para a apreensão estética da cidade, como a fotografia. A partir da pesquisa realizada no PIBIC, desenvolvi o projeto de mestrado cuja proposta foi: investigar a dimensão política na prática do graffiti de Florianópolis/SC. Paralelamente aos estudos teóricos e às atividades acadêmicas, meu envolvimento com o graffiti foi se aprofundando. Passei a me esgueirar mais nos interstícios desta cultura, experimentando o uso da lata de spray, fazendo alguns desenhos na rua, participando de oficinas de graffiti e conhecendo alguns artistas do meio.

A ideia de realizar um documentário, conjuntamente com a escrita de uma dissertação, surgiu da necessidade que sentia em retribuir aqueles que participassem desse processo de pesquisa. Sabemos que grande parte dos escritos acadêmicos têm um meio de circulação restrito e que estabelece uma fraca (para não dizer inexistente) relação dialógica

com a comunidade em geral. Penso que o documentário estabelece uma ligação mais legítima entre o pesquisador e a comunidade, é uma linguagem mais familiar e mais contemporânea aos sujeitos envolvidos (De Marco et al, 2008; Peixoto, 1998). Além disso, a produção de um documentário proporcionaria uma experiência de imersão no campo, um processo etnográfico, pois demanda do pesquisador um envolvimento com esta cultura, um laço de confiança e amizade com seus praticantes, a vivência das suas práticas, a aprendizagem de um novo vocabulário e de novos comportamentos. A constituição de um novo olhar para a cidade.

INTRODUÇÃO

*É necessário possuir um caos dentro de si
para dar à luz uma estrela brilhante
(F.Nietzsche, 1985)*

A clássica frase do personagem Zaratustra (NIETZSCHE, 1985) representa meu entendimento do que é viver hoje nos grandes centros urbanos. Escrevo este trabalho a partir de uma compreensão específica de metrópole contemporânea e dos modos de subjetivação que ocorrem neste contexto. Trata-se da cidade polifônica, constituída de múltiplas vozes e de muitos discursos (CANEVACCI, 2004). São princípios morais e éticos diferenciados, concepções de ser humano e de mundo por vezes antagônicos, valores estéticos incongruentes convivendo lado a lado, produzindo um coro dissonante, um arranjo complexo de subjetividades. Mas o caos do qual Nietzsche nos fala, e que se manifesta na cidade, é o caos criador, que amalgama e recombina constantemente as experiências humanas. É a representação do princípio da entropia, onde tudo no universo tende a não-organização, ao caos, se recriando infinitamente.

Estas peculiaridades da vida na cidade representam novas condições nas formas de viver. A cidade é uma polifonia de subjetividades, “a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas as outras, isolam-se ou se contrastam” (CANEVACCI, 2004, p.17).

A humanidade se reinventou de uma maneira tão extrema que transforma, cada vez mais, a cidade no seu “habitat natural” por excelência. Aceitando este fato como uma condição intransponível da realidade humana nos dias de hoje, acredito que se faz necessário que os sujeitos urbanos constituam relações sensíveis com o contexto em que vivem, que a cidade seja-lhes uma fonte de criação para o constante reinventar de suas vidas.

Uma prática com possibilidades de transformação – que fez parte de todas as civilizações, um instrumento de expressão pessoal e de seu tempo, que carrega em si uma potência política e cultural para transformar o contexto – é a arte. Parto do pressuposto que a arte e a atividade criadora que a engendra, podem ter um papel de grande importância na constituição da singularidade e da dinâmica social (ZANELLA, 2004). Para os sujeitos que as experimentam, a arte é um

meio pelo qual se pode expandir o diálogo com o mundo, comunicar e reinventar ideias, vontades, possibilitar a expressão e reinvenção de desejos – que eles sejam ouvidos e que provoquem efeitos. No âmbito social, a arte desperta novas perspectivas para a elaboração subjetiva dos fatos que experienciamos; nos instrumentaliza, assim como a linguagem, para a leitura e escrita da realidade. Como aponta Zanella (2010), o movimento de estranhamento a que a arte nos remete tira-nos da cegueira cotidiana e possibilita novos olhares a elementos e fenômenos outrora cristalizados.

Esta pesquisa tratará especificamente de uma arte que se insere nesta cidade contemporânea. Uma arte trespassada pelos elementos estéticos e conceituais constituintes das áreas urbanas. Executada na e para a rua, se mescla à cadeia dos signos que emergem deste cenário, passando a se comunicar com uma vasta parcela da sociedade, com aqueles que transitam pelas ruas e vielas da cidade e que, de alguma forma, têm as suas vidas marcadas por elas – imbricamento entre ser e espaço. Estou falando da *arte urbana*.

A arte urbana, ou *street art*, é um segmento das artes plásticas que se inicia em meados dos anos 60 e vem aumentando seu destaque e importância no universo institucionalizado da arte – como em museus e galerias – e também no cotidiano das grandes cidades. É caracterizada por pinturas ou intervenções artísticas realizadas em espaços públicos. Sendo a rua o seu lugar de existência, esta linguagem artística tem como possibilidade o rompimento com os padrões tradicionais e acadêmicos da arte e com os circuitos de artistas outorgados pelas instituições, pois na rua qualquer pessoa pode inscrever nas paredes a sua expressão estética sem ter de passar pelo crivo dos críticos e avaliadores. No entanto, esta linguagem vem sendo, pouco a pouco, cooptada pelo mercado da arte e por instituições culturais, o que talvez venha a imprimir mudanças significativas em sua estética e diminuir o caráter subversivo e político destas práticas.

A arte urbana pode ser um meio da participação da dinâmica das cidades contemporâneas. Segundo Berman, o artista tem a oportunidade de, a partir de suas criações e iniciativas, transformar velhos lugares destituídos de seu antigo uso em “espaços públicos extraordinários” (2010, p.377). Através da arte o artista se expressa publicamente, torna audível sua voz e participa ativamente da rede de signos que compõem a cidade. Esta inserção da arte na dinâmica da sociedade, desempenhando um papel ativo na eterna recriação da cidade e dos sujeitos que com ela, em algum grau, se relacionam, indica,

portanto, um caráter político intrínseco à esta linguagem estética.

Hoje vivemos sob uma lógica pretensamente democrática, porém marcada por contradições. As decisões importantes de cunho político e social passam ao largo da participação popular. O artista urbano, ao lançar-se na corrente polifônica que jorra pela cidade, ao eleger a inserção de alguns signos na cadeia da comunicação urbana, restitui ao cidadão comum o direito ao discurso, que nas sociedades contemporâneas está concentrado nos veículos de marketing, de comunicação de massa e nos órgãos públicos. É esperado que esta arte institua afetos sensíveis naqueles que com esta vierem a dialogar, reconhecendo a multiplicidade de sentidos e diversidades que compõem o cenário urbano e que saibam que é possível um papel ativo no grande mecanismo constitutivo de uma cidade, pois, compartilhando da opinião de Jacques Rancière, os atos estéticos “ensejam novos modos de sentir e introduzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2009, p.11).

Portanto, esta pesquisa procura problematizar a relação que se estabelece entre cidade, arte e política. Procuro analisar se há – e qual é – o caráter político da arte urbana, uma linguagem artística que tem as ruas das grandes cidades como seu espaço de realização. O entendimento de campo político está pautado em teorias que tensionam as implicações entre as dimensões macro e micropolíticas. Considerando a micropolítica como uma dimensão fundamental para o exercício da participação ativa na esfera social, procurarei também analisar as relações existentes entre política e subjetividade.

Capítulo 01 **BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE CIDADE, ARTE E** **POLÍTICA**

Partindo do tripé cidade - arte urbana - política, esta pesquisa procura abordar o tema a partir do olhar da psicologia social, imbricando o sujeito no processo de constituição do seu espaço a partir da arte e das relações micropolíticas. Como destaca Nogueira, “para uma apreensão da cidade, é preciso pensar seus moradores. Para uma compreensão da vivência desses habitantes, tem-se que perguntar sobre a cidade. Para pensar a subjetividade é preciso pensar o espaço, precisamente” (2009, p. 81). Ou seja, a constituição destes três fatores se implicam mutuamente e estão em relação com um sujeito a vir-a-ser, resultado inconcluso decorrente da trama de relações e do lugar social que ocupa.

No entanto, acho necessário conceituar como abordo estes três conceitos fundamentais à pesquisa, demarcando com quais autores vou dialogar e qual é meu ponto de partida conceitual.

CIDADE

Nos últimos anos o tema da constituição do sujeito na cidade tem se tornado um foco de pesquisa na psicologia social brasileira. As pesquisas da área têm investido numa busca pela compreensão da polissemia referente aos modos de vida urbanos, pois:

se não se começar a tentar entender qual a direção assumida pelos valores e modelos de comportamento que a cidade inventa, as formas ainda mais inovadoras e de vanguarda, a expansão ilimitada da cultura de massa, não se compreenderá nunca como serão os pontos de referência, as distorções das partes mais marginalizadas de qualquer país, e principalmente do Brasil (CANEVACCI, 2004, p. 41).

A cadeia de signos, valores e modos de existência está hoje diretamente relacionada à rede comunicativa que compõe a cidade, da profusão de discursos oriundos daqueles que a constituem – com destaque aqui para os jovens. Algumas culturas juvenis contemporâneas, segundo Canevacci (2005), desconstroem uma lógica cristalizada de

modos de existência que herdamos de um projeto de sociedade moderna.

Esta sociedade moderna a qual me refiro pode ser caracterizada como pertencente à modernidade sólida descrita por Bauman (2000), baseada em valores arraigados na lógica burguesa do trabalho e das instituições, como a família, o capital e o estado. Período do progresso desmedido, da dominação sobre o tempo e a natureza, da otimização dos *modus operandi* de se viver. Projetos urbanísticos como os de Haussmann¹ e Le Corbusier² – respeitando as suas profundas diferenças estéticas e éticas – procuraram racionalizar ao máximo o espaço urbano e a forma de se pensar a vida nas cidades, assemelhando-as às fábricas de Ford. Berman assinala que “os espaços urbanos criados pelo modernismo eram fisicamente limpos e ordenados, mas social e espiritualmente mortos” (BERMAN, 2010, p. 202). Não que tudo isso seja passado, mas outras formas de romper com este paradigma fazem parte hoje de algumas práticas políticas e estéticas.

Contemporaneamente existem novas formas de atuar na dinâmica da sociedade e de criar brechas nos discursos de tendência centralizadora, homogeneizantes. Como exemplo podemos citar o uso da internet para o compartilhamento de conteúdo cultural, como filmes e música; as redes sociais, que revolucionaram as formas de encontros e de comunicação de massa; os blogs, novo meio de criação jornalística, literária, cultural.

A cidade contemporânea possui características que possibilitam um diálogo entre a arte e a política. Neste contexto, sujeito e sociedade dialogam através da estética da arte urbana e novas formas de fazer política emergem. Canevacci (2004) entende a metrópole como lugar da polifonia, onde as diversas vozes – enunciados – se arranjam de forma dissonante compondo o coro urbano. As culturas cidadinas se constituem como o amálgama de diversos fragmentos axiológicos que estão em constante modificação. É nesta dinâmica complexa, de complementos e contradições, que os diversos sentidos de cidade vão sendo compostos.

¹ Georges-Eugène Haussmann, 1809 - 1891. Prefeito de Paris responsável pela sua transformação de uma cidade medieval para uma cidade moderna.

² Charles-Edouard Jeanneret-Gris, conhecido como Le Corbusier, 1887 - 1965, arquiteto e urbanista suíço. Um dos pilares da arquitetura modernista.

ARTE URBANA

A arte entendida hoje como urbana tem sua emergência em meados do século XX, justamente na fuga e na negação dos espaços destinados a ela, como museus e galerias. A crítica realizada por artistas – como nos movimentos dadaísta e construtivistas, na emergência da arte da performance (GOLDBERG, 2006) – ou por intelectuais como Adorno(2002) e Bourdieu(1996) a respeito da indústria cultural, da institucionalização das artes e do modo capitalista de apropriação dos bens culturais, motivou um abandono – por parte de alguns artistas – do modelo hegemônico de mercado da arte para se propor uma outra relação entre arte-artista-sociedade. Esta nova presença da arte no cotidiano tem suscitado estranhezas aos modos de vida contemporâneos, visto que é justamente na diferenciação do habitual que reside a sua dimensão criativa (SANDER, 2009).

A arte urbana aparece na segunda metade do século XX como uma das novas formas de expressão artística que procura negar o circuito institucional. Inspirado em temas políticos, em imagens surrealistas, na estética oriunda da cultura pop ou apenas a inscrição de um pseudônimo, a arte urbana se define basicamente como intervenção artística e/ou performática nos espaços públicos das cidades. Seja com spray, pincel, papel, sucata ou o próprio corpo, a diferença entre “artistas” e “obras” deste movimento artístico não está tanto no material utilizado, mas sim na sua linguagem – na organização, apresentação e recepção dos signos (RAMOS, 1994). Graffiti, lambe-lambe, stencil e pichação são algumas dessas linguagens que serão abordadas nesta pesquisa.

No Brasil, o graffiti é o carro chefe da arte urbana, visto a projeção de seus artistas e da proliferação de pinturas país afora, seja nas grandes capitais ou até mesmo em áreas periféricas, como beiras de estradas, velhas construções abandonadas e pequenos municípios. Mas seu início não foi marcado pelo glamour dos dias de hoje.

O graffiti como é conhecido hoje surge numa das comunidades mais pobres e violentas de Nova York, o Bronx, no final da década de 60 (CASTLEMAN, 1982; GANZ, 2004; PEREIRA, 2007). Um antigo bairro de classe média das famílias de operários, da comunidade judaica e de imigrantes italianos, o Bronx foi uma das muitas áreas das grandes metrópoles do século XX que sucumbiram com o avanço do progresso desenfreado, característico da era moderna (BERMAN, 2010). Com o inchaço da cidade e construções de largas avenidas, o Bronx passou a

ser apenas um lugar de passagem daqueles que faziam a viagem cotidiana entre o *suburb* e *downtown* para trabalhar. No período de 10 anos, entre 1950 e 1960, o outrora bairro familiar do subúrbio teve seu comércio falido, o êxodo dos seus antigos moradores e o aumento drástico da violência. Com a desvalorização da área, o bairro tornou-se um ponto de vendas de drogas e símbolo da violência urbana das grandes metrópoles (SENNET, 2010). Negros, latinos e imigrantes do pós-guerra, sem condições de se fixarem em outras áreas da cidade, constituíram a população desse bairro na segunda metade do século.

É neste caldo cultural, no sincretismo das culturas dos jovens negros e latinos, que se constitui o movimento hip-hop (MAGRO, 2002). A princípio esse movimento surge como uma forma de distração e diversão, criado pelos jovens, visto que não haviam oportunidades de cultura e entretenimento voltados para esta população. Nas ruas do bairro foram organizadas festas, com músicas mecânicas, para se encontrar, dançar e se divertir. O hip-hop foi depois avaliado como uma alternativa para diminuir a violência entre gangues, para que o confronto se desse no plano estético, na dança ao ritmo do Rap, nos desafios conhecidos como batalhas de *break*, vencendo aquele que se superasse em sua performance artística (HINKEL, 2008). O graffiti aparece como linguagem pictórica deste movimento.

Do italiano *graffiare* (arranhar, rabiscar), o termo graffiti tem sido utilizado para designar diferentes formas de registros gráficos (textos ou pintura) nos espaços públicos (CASTELMAN, 1982). A fim de fazer-se visível e demarcar território, jovens dos mesmos subúrbios onde aconteciam as festas de Rap assinavam seus nome e apelidos pelos muros de seus bairros com tinta spray. Os grafiteiros foram incorporando à suas assinaturas formas, cores e elementos da cultura pop até se constituir no graffiti como é conhecido hoje (GANZ, 2004).

No Brasil a prática do graffiti é introduzida por artistas plásticos e intelectuais no final da década de 70 (RAMOS, 1994; PEREIRA, 2007). O poeta Paulo Leminski, numa palestra realizada na UFPR nos anos 80, diz que o graffiti surge no Brasil como uma das formas de expressão da *poesia marginal* (ou *poesia alternativa*), caracterizando-se como a sua manifestação pública (Leminski Falando Sobre Graffiti - YouTube). O próprio Leminski, um dos ícones da poesia marginal, grafou com spray alguns de seus haikais nos muros de Curitiba. Nesta mesma época, Alex Vallauri, artista de origem italiana e radicado no Brasil, realizou intervenções na cidade de São Paulo e Nova York utilizando stencils e desenhos com spray. Uma bota de salto alto preta e

a Mulher Frango Assado foram suas criação de maior destaque na mídia da época. O artista participou de Bienais e exposições, tendo seu trabalho reconhecido internacionalmente (RAMOS, 1994; Blog Urbanário, visitado em 21/12/2011). Vallauri morreu de AIDS no dia 27 de março de 1987, data em que atualmente é celebrado o dia nacional do graffiti.

Na metade dos anos 80, com a popularização do movimento hip-hop entre os países ocidentais, o graffiti nacional começa a incorporar o estilo do graffiti Norte-Americano (PEREIRA, 2007). Da década de 1980 até hoje, técnica e linguagem vieram se aprimorando, aumentando o número de artistas e de recursos técnicos para a realização das pinturas. O graffiti contemporâneo não se caracteriza mais por uma distinção precisa entre a sua estética e as demais linguagens das artes plásticas praticadas nas ruas, no entanto, muitos grafiteiros preferem deixar claro a sua diferença, vinculando sempre o graffiti à cultura hip-hop.

A emergência da pichação é a mesma do graffiti americano e ambas eram práticas combatidas pelo poder público, consideradas poluição visual e vandalismo. Dentre os graffitis realizados nos metrô de Nova York, haviam distinções de forma e estilos. O *tag*, como é chamado originalmente a pichação, é a forma mais simples de graffiti (CASTLEMAN, 1982). Caracteriza-se por ser uma simples assinatura, rápida, pode ser realizada com canetas permanentes de ponta larga (o que facilita a descrição) ou com spray. Dificilmente um *tag* será julgado pela sua qualidade estética, mas sim pela quantidade e frequência com que é grafado na cidade.

Com o passar dos anos o graffiti ganhou status de arte e a pichação continuou criminalizada, criando uma cisão entre as duas formas de expressão (PEREIRA, 2007). Com o intuito de diminuir a pichação, algumas prefeituras incentivaram a prática do graffiti pressupondo que os pichadores se tornariam grafiteiros e que os graffiti cobririam os muros já pichados. Porém, são duas linguagens autônomas, que objetivam realizações distintas, portanto uma não tem como substituir a outra.³ O graffiti se propõem a ser uma arte Com essa política anti-pichação se criou uma dicotomia maniqueísta e um enfrentamento que se manifesta no *atropelo* dos trabalhos que se

³ As distinções entre graffiti e pichação serão exploradas ao longo do texto, sendo o sentido desses conceitos justamente foco da análise do capítulo “Arte Rupestre Contemporânea”.

encontram nas ruas:

Conflitos entre os adeptos de cada manifestação não são raros e ocorrem principalmente por causa dos “atropelos”, ou seja, quando pichações ou grafites são sobrepostos por outras pichações ou grafites. Principalmente entre os pichadores, há uma regra bastante rígida com relação a esses “atropelos”. Ao se pichar sobre uma outra pichação, começa-se uma briga, que terá como consequência a competição para ver quem “atropela” mais a marca do adversário e, em caso de encontro entre os rivais, o confronto físico também pode ocorrer. (PEREIRA, 2007, p. 229)

Há uma importante distinção entre *pichação* (*tag*) e *piXação*: a *pichação* é uma assinatura, composta de apenas uma cor, com tamanhos variados e despreocupada com seu local de inscrição. Esta é uma das linguagens da arte urbana mais presentes nas grandes cidades.

A *piXação*, por sua vez, é um movimento que se desenvolveu em São Paulo e não existe em outro lugar do mundo. Congrega pichadores cuja intervenção na urbe se caracteriza basicamente por letras pintadas com spray preto, com formas verticalizadas, onde cada pichador modifica a letra ao ponto de ficar ilegível aos não-pichadores, procurando criar um estilo autoral. Geralmente são grifados apelidos ou nomes de crews em muros, janelas ou no alto dos prédios.

Os pichadores em geral, tanto aqueles que compõem o movimento da *piXação* quanto os pichadores das demais cidades, se expõem ao risco para deixarem a suas marcas nos locais mais improváveis, perigosos e ilegais. A *pichação* é particularmente agressiva, seja pela sua inteligibilidade por aqueles que não fazem parte do seu universo ou pela sua audácia ao não respeitar os limites da propriedade privada. Segundo o depoimento do pichador Djan 'Cripta' da Silva, no documentário *Pixo*, de João Wainer, “é pra afrontar mesmo, tá ligado? É não tá nem ai mesmo. Pichador quer escancarar mesmo. É anarquia pura”. A *pichação* se afirma como forma de expressão justamente pela contravenção.



ATAQUE À BIENAL
(2008)

Nada do que suposto o natural, a simbólica e singular pichação paulista, espacar na tinta galerias e museus de arte, transcendendo “além do bem e do mal”, prestando seu papel aos ‘confortáveis’, contribuindo com a arte e com a humanidade.

Progresso.

Espancaremos na tinta a Bienal de arte, esse ano conhecida como Bienal do Vazio.

Dia – 26/10/08 – domingo → Local – porque do IBIRAPUERA

Ponto de encontro – ponto de ônibus em frente ao “DETRAM”.

Horário – 18:00 horas.

Subteremos e ao mesmo tempo protestaremos, recitem frases pelo povo.

Humanismo.

*“Contamos com a presença de todos”
(TODOS PELA PIXAÇÃO)*

Imagem 01- Panfleto de convocação ao ataque à Bienal de São Paulo, 2008. Do lado direito a sua tradução.

Este manifesto ilustra esta concepção anárquica constitutiva da pichação paulista. Ela se refere ao ataque de pichadores à Bienal de São Paulo em 2008. Na ocasião foram divulgados panfletos e mensagens pela internet convocando pichadores para atacar a “Bienal do vazio”⁴. O grupo que se formou nesta ocasião foi um ajuntamento efêmero – agrupado apenas para realizar o objetivo proposto e depois dissolvido – reunindo cerca de 40 pessoas. Ataques semelhantes também ocorreram no Centro Universitário de Belas Artes e na Galeira Choque Cultural (Folha Online, 26/10/2008).

O graffiti e a pichação são as duas linguagens da arte urbana que mais serão trabalhadas nesta pesquisa, porém há outras propostas estéticas que têm dialogado com o espaço urbano e que estão a

⁴ A Bienal de São Paulo de 2008, intitulada “Em Vivo Contato” por seus curadores, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, foi apelidada de “Bienal do Vazio” devido ao pavilhão do prédio na qual não havia nenhuma obra de arte exposta.

impulsionar essa ida dos artistas às superfícies das cidades. Outras duas técnicas muito presentes nas cidades são o stencil e o lambe-lambe, técnicas que possibilitam uma ampla difusão das imagens/discursos nelas presente. Imprimindo imagens ou textos nos muros das cidades a partir de um molde vazado e uma tinta spray, o stencil possibilita que estes signos sejam reproduzidos muitas vezes, em uma ação rápida e mais discreta que a atividade do graffiti e da pichação. Seguindo a mesma lógica da reprodutibilidade e da praticidade, o lambe-lambe é uma técnica de colagem de cartazes, onde geralmente se utiliza cola caseira a base de farinha (grude) e papel com imagens ou textos impressos.

Ambas as linguagens podem ser muito versáteis. Elas possibilitam a utilização de recursos digitais combinados a técnicas artísticas tradicionais. O stencil é uma linguagem artística que data da década de 70, já utilizada por Vallauri na propagação de suas misteriosas botas por São Paulo (RAMOS, 1994; Blog Urbanário, visitado em 21/12/2011) e popularizada mundialmente nos anos 80 pelo artista francês Blek Le Rat (GANZ, 2004), com suas estampas de ratos pretos correndo pela cidade. No entanto, recentemente o stencil ganhou destaque na mídia e nas instituições de arte devido às intervenções satírico-políticas do britânico Banksi, artista oriundo do graffiti de maior notoriedade nos dias de hoje. O lambe-lambe, por sua vez, foi muito utilizado no Brasil para divulgar ideias censuradas pelo estado por grupos militantes de esquerda durante a ditadura militar. Num panorama mundial, esta forma de difusão de mensagens subversivas é associada a grupos anarquistas. Hoje esta técnica de colagem se ampliou para as artes plásticas e alguns artistas a têm utilizado para colar a sua arte pela cidade.

POLÍTICA

O entendimento de política no qual esta pesquisa está centrada não se assemelha ao entendimento tradicional das atividades político-partidárias, nem aos movimentos sociais e às tradicionais lutas de esquerda. Apesar de não tradicional, assemelha-se ao clássico, retomando o conceito de política Aristotélico: o homem como sujeito político, intrínseco à sua característica gregária e discursiva. Vejo uma conexão entre a filosofia política do pensador grego e os teóricos atuais, principalmente aqueles identificados como pós-estruturalistas, quando tratamos a política como uma prática do cotidiano.

O conceito de política que utilizarei para a análise da arte urbana está calcado na leitura de autores como Jacques Rancière, Michael Foucault e o Círculo de Bakhtin. As teorias sobre política desses autores coincidem por abordarem o fenômeno político a partir das microrelações e por alçá-lo como dimensão fundamental dos processos de subjetivação.

Baseado nos textos de Foucault, referentes a formas de lutas sociais, caracterizo as formas de lutas contra a submissão da singularidade como vinculadas a um plano político presente nos interstícios das relações cotidianas. São relações de opressão e homogenização, geralmente sustentadas em discursos majoritários e totalizantes, submetendo indivíduos a modos de vida normatizados e insensíveis à diversidade:

“Geralmente, pode-se dizer que existem três tipos de lutas: contra as formas de dominação (étnica, social e religiosa); contra as formas de exploração que separam os indivíduos daquilo que eles produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão). Acredito que na história podemos encontrar muitos exemplos destes três tipos de lutas sociais, isoladas umas das outras ou misturadas entre si. Porém, mesmo quando estão misturadas, uma delas, na maior parte da tempo, prevalece. [...] atualmente, a luta contra as formas de sujeição – contra a submissão da subjetividade – está se tornando cada vez mais importante, a despeito de as lutas contra as formas de dominação e exploração não terem desaparecido. Muito pelo contrário.” (FOUCAULT, 1995, p. 235-236)

Feliz Guattari e Sueli Rolnik sustentam, em seu livro *Micropolítica: cartografias do desejo* (GUATTARI, ROLNIK, 1986) a necessidade de uma mudança na lógica de se pensar o político. Os autores põem em equivalência os níveis molares e moleculares na dinâmica das lutas sociais. Práticas políticas molares são geralmente caracterizadas por instituições, partidos e movimentos sociais. São formas cristalizadas de ações políticas, regidas sob estruturas burocráticas e hierarquizadas, submetidas a normas, regras e valores

acatados. Em nível molecular podem produzir-se fissuras nos sistemas molares, pois ali é possível o exercício de uma singularidade menos condicionada pelos modelos hegemônicos de subjetivação. É neste devir entre níveis molares e moleculares que podemos afirmar estar presente nossa análise do campo político.

A política se manifesta para além das instituições. Ela está nas microrelações do dia a dia, na postura com que encaramos os fatos, como nos posicionamos em relação a determinadas temáticas, como influenciemos os outros e propagamos modos de existência. O homem é político e não pode abster-se desta qualidade, é sua sina por viver em sociedade, por estar inserido na cultura e na linguagem. Por mais insignificante que seja a repercussão de algumas ações singulares na dinâmica do social, diminutas, praticamente invisíveis, algum efeito elas produzem, o resultado não se semelha a zero. Todo posicionamento é de caráter ativo e é de responsabilidade do sujeito que o realiza (BAKHTIN, 2010).

As ações no social têm caráter mitótico, se multiplicam e vão sofrendo mutações a cada nova reprodução. No somatório final, ações que parecem insignificantes e despropositadas podem tomar uma grande dimensão no plano social, sendo capazes de definir importantes características da cultura.

Para Rancière, “política” não significa, à priori, as lutas por poder e o exercício deste sobre aqueles que não o possuem, mas sim que “la política es la actividade que reconfigura los marcos sensibles” (2010, p. 63). A política é o âmbito de reconfiguração de uma ordem naturalizada, da moral e das condutas homogeneizantes. Ela rompe com modelos cristalizados que ditam o que se deve ser, ver ou sentir. Questões políticas são aquelas que abrem espaço à discussão e crítica de como os corpos estão compostos tanto na esfera pública como privada, de como estes estão arrançados na teia de significações compartilhadas que constitui uma sociedade. Para o autor, o dissenso – estranhamento das formas sensíveis – é o coração da política, pois é no dissenso dos regimes de sensorialidade que as relações de uma comunidade política se redefinem. Antes de leis e instituições, esta comunidade é estabelecida na relação sensível entre sujeitos.

Sob esta perspectiva, política e estética partilham da mesma finalidade. Para Rancière, o efeito político da estética está na brecha que esta insere na continuidade das formas sensíveis (Rancière, 2009). É na descontinuidade que existe entre a produção de uma obra estética e a sua recepção pelo espectador que se inscreve a dimensão política, a criação

de novos possíveis, ou seja, “se a experiência estética entra no terreno da política é porque ela também se define como experiência de dissenso” (Rancière, 2010, p.64. Tradução livre). Assim, política e arte podem se configurar como práticas do dissenso, reconfigurando as experiências das formas sensíveis, nos espaços de confronto, nas negociações e enfrentamentos.

O que unifica o entendimento de política aqui trabalhado é que todas estas teorias compreendem o político como uma dimensão discursiva, cujos efeitos constituem realidades materiais, experiências vividas⁵. A condição de sujeitos falantes nos impele para o universo dos debates, das ideologias, dos confrontos erigidos em torno da produção de sentidos (Rancière, 2009). Assim, a política não está apartada das relações cotidianas. Ela se refaz a todo o momento, está sempre por vir a ser, onde os discursos são afirmados ou negados em cada ato mediado pela linguagem.

⁵ Reconheço que os autores aqui trabalhados vêm de perspectivas epistemológicas distintas, concepções de sujeitos que por vezes não coincidem. No entanto, questões quanto à compreensão de ser humano e de mundo não serão foco de análise desta pesquisa. Aproximaremos estes autores naquilo que for possível, promovendo um diálogo entre epistemes distintas.

Capítulo 02

O DOCUMENTÁRIO COMO EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA.

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas
Drummond (2011)*

Esta pesquisa se realizou a partir de uma metodologia etnográfica. Passos foram tomados (alguns calculados, outros de forma espontânea) para se inserir na cultura do graffiti e viver a experiência de ser um grafiteiro em Florianópolis: estar entre os artistas, pintar com eles, competir por muros, desenvolver a técnica, aprender gírias, ouvir fofocas, conhecer seus ídolos e inimizados, compartilhar seus desejos e angústias.

Para testemunhar às informações necessárias ao desenvolvimento desta pesquisa, optou-se também por realizar um documentário sobre este cenário: uma estratégia que poderia facilitar nossa entrada na cultura do graffiti, criando acesso aos envolvidos e oportunidades de diálogos, com a justificativa de realizar tal filme. Assim, para a escrita desta dissertação, além da imersão etnográfica, também foram utilizadas as filmagens dos jovens artistas em suas saídas pela cidade e seus depoimentos a respeito da arte urbana, de suas histórias de vida, das suas relações singulares com a cidade e demais assuntos que surgiram durante as conversas.

Neste capítulo procuro esmiuçar as características da produção de um filme documentário e como sua metodologia de produção se assemelha ao método etnográfico; processos que se confundem e se cruzam, mas produzem dois resultados distintos: uma pesquisa acadêmica e uma produção estética.

As semelhanças entre a produção de um documentário e a pesquisa etnográfica podem ser observadas nos momentos dos rascunhos iniciais, nas pesquisas preliminares para a criação de um projeto fílmico; no seu período de produção – sua inserção na dinâmica da realidade, na vida dos participantes da pesquisa e na captação de informações a respeito desses para a construção de algo para além dos seus cotidianos; e na montagem narrativa, onde prefigura a posição de sujeito do diretor/pesquisador.

Além dos aspectos técnicos e metodológicos que constituem uma pesquisa etnográfica e a produção cinematográfica, estes coincidem na experiência estética própria do seu fazer. O pesquisador não pode

abster-se da relação de sensibilidade e afetação oriunda da sua imersão no campo, pois seu instrumento de produção de conhecimento é justamente esse envolvimento e a intimidade estabelecida com a comunidade que o acolhe. Da mesma forma, o cinegrafista que busca apresentar ao espectador uma particularidade, evento, fragmento de algum contexto em particular, estranho ao grande público, necessariamente precisa se enlaçar numa relação estética com este objeto cênico, trilhando os caminhos das relações interpessoais para trazer – à luz da projeção – universos singulares:

Para nós, a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por uma práxis que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema documentário, o que implica, necessariamente, um encontro com o outro e com o desejo de que sua imagem-realidade seja apreendida em seus próprios termos, não uma dimensão conceitual e abstrata, e sim material, gestual, corporal; em sua *hecceidade*⁶, em suma, sem que isso implique uma visão ingênua que crê “dar voz ao outro”. Na verdade, costumeiramente, a palavra do outro é mais tomada do que concedida; filmar é um ato violento, no qual quem olha para o outro é, ao mesmo tempo, olhado, avaliado, provocado, o que conduz a uma transformação mútua, recíproca, entre quem filma e quem é filmado. O espectador, por sua vez, também é transformado pelo filme: diante da alteridade que este lhe oferece, ele também passa por uma alteração – e é nisso que se resume a única virtude pedagógica do documentário. (Caixeta e Guimarães. 2008, p.32)

A escrita etnográfica também se faz a partir de uma relação estética com o campo, promovendo novos rearranjos dos fragmentos percebidos, coletados, intuídos. Esta já não é mais nem o arranjo do

⁶ “há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São *hecceidades*, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado.” (Deleuze, G; Guattari, F. p.47)

pesquisado nem do pesquisador, mas carrega características de ambos: “o método etnográfico não se confunde nem se reduz a uma técnica; pode usar ou servir-se de várias, conforme as circunstâncias de cada pesquisa; ele é antes um modo de acercamento e apreensão do que um conjunto de procedimentos” (Magnani, 2002, p.17). Este “acercamento e apreensão” demanda um envolvimento na esfera do sentir e das emoções, pois fora desta o processo investigativo se torna estéril. Hoje existe um número considerável de antropólogos que consideram necessária a aproximação entre cinema e antropologia, com o intuito de aprofundar o papel da imagem na produção do conhecimento (Peixoto, 1998).

O que veio a tornar possível a ideia de concretizar uma produção documentária paralelamente à escrita da dissertação foi o edital da FUNCINE (Fundo Municipal de Cinema - Florianópolis): 6º Prêmio Funcine de Produção Audiovisual Armando Carreirão. O que era um projeto de mestrado foi adaptado para um projeto de documentário e este veio a ser ganhador do edital na categoria “diretor estreante”. O edital previa a produção de um curta-metragem de 5 a 25 minutos, entre julho de 2011 e julho de 2012. Uma feliz coincidência, pois este era justamente o período que estava destinado à minha pesquisa de campo.

NAS PESQUISAS PRELIMINARES

O espírito investigativo do documentário já se faz necessário nos períodos iniciais da construção de qualquer projeto de pesquisa. É preciso que o pesquisador/documentarista se informe a respeito do seu foco de investigação, que construa um arcabouço teórico que sustente seu interesse, suas estratégias de produção de imagens e conteúdos representativos, os meios de inserção numa comunidade, o conhecimento sobre o local e o contexto na qual irá se inserir. O processo de pesquisa etnográfica e da produção de um documentário pressupõe uma dedicação investigativa voltada para dois pólos que constituem uma totalidade⁷: os atores sociais, práticas ou grupos; e o

⁷ Compreendo *totalidade* aqui como conceituada por Magnani, como uma unidade simbólica compartilhada por uma comunidade, no qual se pode afirmar algo a respeito e tem-se a compreensão dos interlocutores: “uma **totalidade** consistente em termos da etnografia é aquela que, experimentada e reconhecida pelos atores sociais, é identificada pelo investigador, podendo ser descrita em termos categoriais: se para aqueles constitui o contexto da experiência diária, para o segundo pode também se transformar em chave e condição de

contexto onde estas manifestações ocorrem. Como salienta Magnani, “Esta estratégia supõe um investimento em ambos os pólos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise.” (2009, p.132)

O pesquisador/documentarista é alguém que se convida para a festa dos outros, se insere sem ser chamado a fim de saciar sua curiosidade e obter informações a respeito de vidas alheias para que a sua própria tenha sentido. Portanto, esse agente bisbilhoteiro deve se inserir de forma cuidadosa, respeitosa, nos contextos em que visa investigar. No universo dos artistas urbanos – mais especificamente dos grafiteiros de Florianópolis – humildade e respeito é uma postura exigida, principalmente dos novatos, para que o grafiteiro seja respeitado e bem vindo entre os outros praticantes dessa cultura. É preciso que o novato saiba reconhecer e respeitar aqueles que há mais tempo estão se arriscando na prática do graffiti; que reconheça os “direitos de posse” subentendidos de quem primeiro grafitou tal respectivo muro; que não menospreze a estética alheia; que esteja disposto a aprender e a compartilhar com seus pares as experiências vividas na rua. De modo análogo, o pesquisador/documentarista precisa angariar acesso ao campo de investigação em questão antes de exercer a sua característica intromissão. Pessoas que participam de uma pesquisa etnográfica ou de um documentário cedem suas falas à medida que desejam, sem que nada os obrigue ou comprometa, tornando assim pesquisadores e documentaristas dependentes da boa vontade alheia. Como salienta o documentarista Eduardo Coutinho (1997), toda filmagem tem que ser negociada e o diálogo é necessário para se estabelecer uma boa condição de trabalho. É preciso saber como agir e falar em determinadas situações; quais são os tabus daquele grupo, para que não se cometam gafes que prejudiquem o processo de imersão.

O conhecimento do contexto em questão envolve a partilha dos signos empregados na comunidade pesquisada, seja para decifrar informações relevantes ou para estabelecer comunicação e uma relação de cumplicidade com as personagens que integram a sua narrativa. A relação entre pesquisador e pesquisado se estreita à medida que a língua, o dialeto local, passa a ser empregado, pois a apropriação simbólica representa respeito e reconhecimento ético daquele falante. O

pesquisador/documentarista precisa atentar para a sua responsabilidade ética no campo, pois sua figura é representante de um local de poder, e a subjugação da cultura investigada pode ser sutil, ocorrendo às vezes através da linguagem utilizada. Os signos partilhados não são instrumentos dotados de neutralidade, mas sim afirmações das relações de poder e de posicionamentos axiológicos (Bakhtin, 2006). Sendo assim, o discurso veiculado a partir de uma pesquisa científica ou tecido na montagem cinematográfica, se anuncia como um dispositivo político, porque produz verdades e se alicia à ficção discursiva que constitui a cultura⁸.

Porém, qualquer pesquisa preliminar não dá conta da realidade que será vivenciada em lócus, da experiência oriunda da imersão no campo, assim como um idioma aprendido a partir do estudo das gramáticas não se mostra eficaz quando confrontado com a dinamicidade da língua falada.

A EQUIPE

A equipe de produção do documentário, que de certo modo colaborou com a pesquisa na medida em que a partir desta produção a pesquisa aconteceu, foi formada por 05 pessoas:

Renan 'Blah' Fontana, formado em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Design Gráfico pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É diretor do documentário de média metragem *O Intercambista* (2010) e do curta metragem *Vento Sul* (2012). Tem experiência de operador de câmera e edição. Teve papel fundamental na elaboração do projeto escrito ganhador do edital FUNCINE e nas reflexões a respeito da abordagem que pretendíamos desenvolver ao longo das filmagens e na montagem final.

Mitsue Yanai, formada em Design Gráfico pela UDESC: participou principalmente como operadora de câmera. Já participou da produção de outros trabalhos cinematográficos. Acumula uma série de prêmios como fotógrafa.

Tiago Kawata, formado em Design Gráfico pela UFSC. Trabalhou durante as filmagens como operador de câmera e na pós-produção com os tratamentos finais das imagens. Já participou da

⁸ Ficção, porque “Os homens não têm acesso direto à realidade, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem.” (Fiorin, 2009, p.152)

produção de outros trabalhos cinematográficos. Teve um papel importante no processo de aproximação à cultura do graffiti, pois o mesmo também é grafiteiro.

Renan Brito, graduando em psicologia pela UFSC: participou como facilitador das atividades de campo e da aproximação à cultura do graffiti, pois o mesmo também realiza tais atividades.

Gabriel Bueno (Eu), formado em psicologia pela UFSC. Mestrando em Psicologia Social pela mesma universidade. Tenho alguma experiência da prática do graffiti e do cinema. Realizei todas as funções ao longo das filmagens e pós-produção, variando de acordo a configuração da equipe disponível. Após as filmagens, fui responsável pela decupagem, montagem narrativa, edição de som e trilha sonora, porém sempre contando com a avaliação crítica dos meus colegas de equipe. Posterior à produção do documentário, sou responsável pela escrita deste texto que se apresenta como resultado da pesquisa, das análises e do diálogo com a literatura.

As funções da equipe no campo eram divididas em câmera, captação de áudio e conversa com os grafiteiros. Na maioria dos encontros fizemos uso de duas câmeras, uma Canon Vixia HV30 e uma Canon T2i ou T1i. A designação era para a Canon Vixia focar sua atenção nas conversas, na parte mais dialogada dos encontros, enquanto que a Canon T2i ou T1i tinham como preocupação a fotografia do filme, procurando registrar belos enquadramentos, valorizando as qualidades plásticas de cada encontro. Esta divisão foi desta forma definida devido às especificidades técnicas de cada câmera. A Canon Vixia tem uma qualidade de imagem mais “crua”, com menos recursos fotográficos, porém ela suporta *takes* de longa duração, enquanto que as câmeras T2i e T1i superaquecem depois de algum tempo de captação. Estas possuem melhores recursos e qualidade de imagem, proporcionam uma altíssima qualidade de imagem. Com esta divisão de captações foi possível, na hora da montagem, alternar momentos de diálogos e imagens com potência estética, a fim de afetar os sentidos do espectador de forma mais abrangente.

Para a captação de som foi utilizado um gravador Zoom H4n. Este dispositivo permitiu um boa captação e mobilidade, tanto na hora das conversas quanto dos sons e ruídos do ambiente urbano. Como nosso ambiente de filmagem não era nada controlado, em alguns momentos a qualidade da captação ficou prejudicada, principalmente devido aos ruídos de motores automotivos e ao vento. Porém,

assumimos isso como uma opção estética em que transparece a presença da equipe e da fragilidade dos recursos técnicos. Evitamos mascarar esses elementos a fim de apresentar ao espectador um pouco da experiência da produção documentária. Desta forma, ruídos e a presença da equipe nas imagens e sons captados revelam um pouco do que se passava por trás da câmera, criando uma sensação de imersão e tridimensionalidade.

A equipe como um todo estava orientada a participar das conversas, fazer perguntas, tirar dúvidas, conversar sobre graffiti e sobre coisas da vida. O ambiente a ser criado era o de maior informalidade possível. Sei que a presença da câmera e da equipe sempre será um fator que corrobora com a artificialidade do objeto pesquisado. Não se pode negar esta inexorável interferência do pesquisador sobre seu objeto de estudo (Zanella; Sais, 2008), pois a postura da equipe e os princípios éticos e estéticos que balizam o processo de pesquisa e produção, certamente influenciaram nos resultados obtidos. Nossa intenção não era a captura de discursos objetivos e pragmáticos, não queríamos sustentar uma tese prévia a respeito do graffiti e de seus praticantes. A intenção era criar um ambiente propício para que histórias, fábulas, devaneios emergissem desses encontros.

Não optamos pelo modelo industrial de cinema, que se caracteriza pelos múltiplos cargos e funções segmentadas, cada um voltado para uma especialidade, como uma linha de produção fordista. Este modelo de produção industrial não está atrelado necessariamente à condição financeira do projeto ou a profissionalização dos envolvidos, mas sim a uma concepção de fazer cinema que acreditamos não favorecer nossos anseios éticos, estéticos e políticos. Portanto, as funções a serem realizadas nos momentos de filmagem e na montagem narrativa dos fragmentos, contou com a ajuda e participação de todos, de acordo com a conveniência do momento. O processo da montagem narrativa foi realizada por mim, porém sempre contando com as críticas e sugestões dos demais membros da equipe.

NO CAMPO

Pressuponho que a grande maioria dos documentários abdicam das cenas de estúdio e dos cenários artificiais durante o processo de filmagem. Abdicando desses, estas produções se realizam em contextos que já existem, que respeitam suas próprias lógicas, hierarquias e códigos sociais. O pesquisador/cinegrafista, muitas vezes um visitante

não convidado, deve manter-se advertido da sua condição de estrangeiro no processo de inserção no campo, sua e da sua equipe. Porém, a estranheza inicial pode se enfraquecer após os primeiros contatos, contanto que se estabeleça uma relação de cumplicidade entre a equipe estrangeira e a comunidade pesquisada.

Antes de qualquer iniciativa em direção à captação das imagens e das conversas/entrevistas, procurei me acercar ao máximo dos personagens que pretendia abordar em meu filme. Gostaria de registrar aproximadamente 10 personagens. Procurei me aproximar deles por meio do graffiti, convidando-os para pintar, conversando pessoalmente ou por meio das redes sociais sobre a possibilidade deles participarem e, principalmente, pintando cada vez mais na rua para afirmar meu interesse legítimo no graffiti de Florianópolis. Posteriormente vejo que este procedimento de imersão no campo, o fato de me dedicar também à prática do graffiti, foi o fator mais significativo para adentrar na cultura que pretendia investigar.

Conforme o documentário ia sendo planejado, mais evidente ficava para mim a aproximação que esse procedimento tinha com a etnografia. Primeiramente, a relação de estranhamento entre pesquisador/documentarista e seu objeto de interesse investigativo. A etnografia se realiza na confrontação de paradigmas culturais distintos colocados em confronto, para dessa dissonância algo ser acrescido no universos dos saberes. É necessário o descompasso entre agente estrangeiro e comunidade pesquisada para se criar, nas fissuras entre ambas, o espaço de criação – tanto estética quanto científica. Segundo Magnani, faz parte do método etnográfico:

uma atitude de estranhamento e/ou exterioridade por parte do pesquisador em relação ao objeto, a qual provém da presença de sua cultura de origem e dos esquemas conceituais de que está armado e que não são descartados pelo fato de estar em contato com outra cultura e outras explicações, as chamadas 'teorias nativas'. Na verdade, essa copresença, a atenção em ambas é que acaba provocando a possibilidade de uma solução não prevista, um olhar descentrado, uma saída inesperada. (Magnani, J. 2009, p.134)

A pesquisa científica ou o cinema documentário muitas vezes realiza a tradução de um cotidiano, dos valores e crenças de um campo

investigado, dos signos que sustentam tal comunidade discursiva, para uma linguagem acessível à sua cultura de origem, descrevendo sua experiência etnográfica sobre seus próprios termos, em consonância com seu universo intelectual:

A etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente. (Magnani, J. 2009, p.135)

A equipe deve se mostrar comprometida ou respeitosa com a causa da comunidade, com seus valores, com suas crenças e anseios para facilitar a aproximação. A princípio todo estrangeiro suscita desconfiança, pois não sabemos como ele se posicionará diante de nossos dilemas sociais e existenciais. A pesquisa com comunidades, grupos, culturas, precisa se posicionar eticamente perante as características destes, estabelecendo um laço de confiança e compromisso. É importante reconhecer os limites que o estrangeiro está sujeito na comunidade em questão, saber por quais caminhos trilhar, a fim de coletar as informações necessárias para a sua pesquisa ou as imagens e relatos para o documentário, sem ferir a espontaneidade e a privacidade daqueles que estão sendo documentados.

Para facilitar essa aproximação, procurei desenvolver um laço de amizade com meus sujeitos de pesquisa por meio do graffiti. Diversas vezes saímos juntos para pintar, às vezes por convites deles, às vezes por situações criadas por mim. Visitei seus bairros, saímos para conversar, beber. Fui iniciado na prática da pichação e do *bomb* (mais sobre pichação e *bomb* em Florianópolis ver Furtado, 2007), atividade que evitava em me envolver anteriormente à pesquisa devido seu flerte com o vandalismo, com a destruição do patrimônio público ou privado, à sua estética agressiva e à antipatia existente entre pichadores e a população em geral. Porém, muitos dos grafiteiros também praticam a pichação e consideram esta a essência do graffiti, havendo uma distinção, dentro desta cultura, entre aqueles que praticam o “graffiti de verdade” e

aqueles que praticam “muralismo”⁹. Visando aprofundar os laços de cumplicidade, fiz alguns rolês de picho e de *bomb* pelas madrugadas de Florianópolis, vivenciando – junto com outros escritores-urbanos¹⁰ – os aspectos físicos e psicológicos da adrenalina liberada pelo ato transgressor.

O estar presente na comunidade em momentos outros, não somente aqueles planejados para a realização de uma conversa ou a filmagem de qualquer outra tomada prevista, em momentos não planejados, mas que ocorrem devido ao estar presente no campo, estabelecido por uma experiência de vida cotidiana naquele contexto, possibilita a experiência do inusitado, da testemunha dos eventos ocorridos ao acaso. Os fatos documentados sem a pretensão prévia de sê-lo mantêm uma potência do sentir-se capturado pelo curso indeterminado da vida, transmitindo uma sensação de fidedignidade da realidade apresentada ao expectador, pois é na ocorrência do acaso que a vida prossegue cotidianamente e se mostra autêntica.

A espontaneidade possível presente na pesquisa etnográfica ou no filme documentário favorece a dissolução das relações assimétricas de poder entre pesquisador/documentarista e sujeito pesquisado. Uma situação onde isto pode ser observado são nas entrevistas dirigidas. Como coloca De Marco et all, geralmente uma:

relação de poder assimétrica é estabelecida entre aquele que faz o filme e as pessoas que contam suas histórias. Nessa relação, o documentarista fixa uma temática e através de perguntas busca abordá-la, ficando, assim, o poder nele concentrado. O documentarista, por meio do recurso da entrevista, busca a alteridade no personagem, mas o que se revela, regularmente, é um sujeito preconcebido, suposto na temática e nas perguntas formuladas. (De Marco et all, 2008, p.281)

O que De Marco et all (2008) sugerem como alternativa à entrevista é o estabelecimento de conversas informais. A fim de evitar

⁹ Esta discussão é aprofundada no capítulo “O signo como campo de afirmação axiológica”.

¹⁰ Grafiteiros e pichadores também são chamados entre seus pares de “escritores”, uma tradução direta do inglês *writers*, termo que designa os praticantes desta cultura.

que a entrevista oblitere as diversas possibilidades narrativas que podem surgir do encontro entre uma realidade e uma câmera, a conversa se apresenta como um procedimento que possibilita o surgimento do inusitado, deixando a cargo do personagem e do indeterminado o que será registrado nos recursos audiovisuais. Ao eliminar o modelo de entrevistas e de substituí-lo pela conversa, procura-se favorecer o surgimento do imprevisível, do real.

No processo de estabelecimento de uma cumplicidade entre a equipe estrangeira e a comunidade, os convites à invasão dessa privacidade vão surgindo. Os sujeitos pesquisados, muitas vezes, têm orgulho de falar de si, contar suas histórias, expor suas vivências cotidianas, assim que adquirem confiança no seu interlocutor. O documentário tem a magia de fazer qualquer entrevistado sentir-se como uma estrela de cinema, fetiche corriqueiro nos dias de hoje. Com as câmeras direcionadas, a preocupação com a captação de som e com a incidência da luz, a expectativa da equipe toda voltada para a *mise-en-scène*¹¹ daquela situação, à experiência do sujeito de ser filmado e participar da produção cinematográfica ou acadêmica é geralmente instigante – mesmo exposto ao olhar frio das câmeras e o anseio caloroso da equipe.

É interessante para uma pesquisa etnográfica ou na produção de um documentário estabelecer uma relação dialógica entre pesquisador/documentarista e a comunidade em questão, pois assim os eventos experienciados serão menos influenciados pela ideia que o sujeito pesquisado faz daquilo que o pesquisador quer ouvir; o cenário se torna menos artificial. O que Comolli (2008) apresenta como potência estética e política do documentário são as *pontas de real* que atravessam a vã tentativa de apreensão do mesmo. Sob toda a pretensão de controle e regras que se estabelece, seja na pesquisa científica ou numa produção cinematográfica, há algo que nos escapa, eventos que não estão sob nosso controle, que se manifestam para além da nossa vontade, discursos desviantes daqueles que já eram dados como certos. Para este autor é no inesperado que reside a potência de um documentário, pois é somente nestas situações que uma relação de alteridade se dá de fato – na fissura dos discursos e expectativas estabelecidos previamente: “Dessa dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira “de fora”, o

¹¹ *Mise-en-scène* é um termo francês utilizado nas artes cênicas e no cinema para especificar o campo visual que está sendo trabalho e suas características estéticas.

cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustada às armadilhas sempre novas do mundo a filmar [...] o cinema, na sua versão documentária, traz de volta o *real* como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso e falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que sintamos, os experimentemos, os pensemos.” (Comolli, 2008, p.177). É no vácuo simbólico que o real é experienciado – “inesperado, imprevisível, força própria do fora-de-campo, o real é o que fende a cena da representação, permitindo que o mundo venha a perfurar o filme, arejá-lo com a irrupção do impensado e do que é irreduzível ao cálculo.” (Caixeta e Guimarães, 2008, P.40).

Canevacci (2004) parece reconhecer no fazer antropológico essa impossibilidade da apreensão do objeto pesquisado, a não ser através da mediação semiótica: “qualquer descrição do objeto é uma transfiguração simbólica. O objeto não será nunca representável a partir dele próprio, mas sempre a partir de uma passagem de nível lógico, que é também uma passagem de nível comunicativo.” (Canevacci, 2004, p.139). Partindo desse princípio, o real também se manifesta nas pesquisas etnográficas, devido aos encontros e desencontros, às incongruências lógicas, às relações com o desconhecido propiciadas pelo *estupor metodológico* (Canevacci, 2008) – experiência do devir antropológico. A proposta metodológica deste antropólogo – inspirada nos debates teóricos entre Adorno e Benjamim – propõe o flunar estético, o deixar-se à deriva a fim de proporcionar uma relação mais intensa e verdadeira com seu objeto-fetice: *facticidade estupefata* entre pesquisador e pesquisado.

Esta *metodologia estupefata* pode se fazer presente na experiência cinematográfica, uma vez que “uma atitude como essa impõe o abandono de toda programação ou preparo antecipado (destinado a se precaver contra o imprevisto) em favor da abertura à relação que é inaugurada assim que começa a filmar” (Caixeta e Guimarães, 2008, p.47), promovendo um cinema crítico, que se coloca na contramão dos processos de reificação contemporânea (Canevacci, 2008).

A metodologia de produção do documentário e de pesquisa foi ao encontro da proposta etnográfica de Canevacci e do cinema documentário de Comolli. O que tínhamos como planejamento básico era um local e horário de encontro. Por vezes os contatos surgiam de última hora. Só tínhamos tempo de juntar os equipamentos e partir para mais uma gravação. Levávamos, geralmente, duas câmeras, uma Canon

Vixia e outra Canon T1i ou T2i; o gravador de som, fone de ouvido e microfone; pilhas e baterias; fitas MiniDV e cartões de memória; e, às vezes, tinta spray.

Nunca sabíamos o que iria acontecer, qual seria o tema a ser abordado, qual seria a pauta das conversas. Como diz Comolli, estávamos sempre “sob o risco do real” (2008, p.169). E sob o risco do ilegal também, pois em diversos momentos acompanhamos os personagens em suas ações de menor aceitação social, se comparado ao “graffiti muralismo”. Nossa busca era sempre pelo inesperado, entregando-nos às situações que propiciassem uma abertura ao acaso, que este cruzasse nosso caminho e definisse nossas imagens. Quanto menos planejamento prévio melhor, sendo nosso mote a predisposição de deixar-se aberto às experiências que estavam por surgir. Este era um princípio ético, estético e político da nossa produção.

Os encontros tinham uma característica diferenciadora: os rolês diurnos e os noturnos. Durante o dia as conversas e os graffitis tinham um aspecto mais descontraído. Ficávamos por horas sobre uma mesma pintura. Enquanto os personagens iam realizando seus murais, nós íamos registrando seus movimentos, conversas e a interação com a cidade – com o espaço físico e seus transeuntes. As câmeras ficavam ligadas o maior tempo possível, procurando registrar os acontecimentos. Dávamos pouca ênfase para o fato da câmera estar ali, com a intenção de torná-la elemento familiar daquele contexto. Quando as pessoas nem percebiam que a câmera estava ali, tínhamos atingido nosso objetivo. Penso que, pelo fato da tecnologia estar cada vez mais presente no cotidiano, isso facilitou com que a câmera não fosse encarada com tanto estranhamento.

As filmagens noturnas abordavam um outro aspecto do graffiti: sua dimensão contraventora. As encontros ocorreram entre 21h e 3h da manhã. A abordagem era diferente da ocorrida durante o dia. Foram registradas poucas conversas, a atenção fora direcionada aos comportamentos gestuais, ao estado de tensão que os personagens pareciam estar, aos movimentos rápidos na hora da pintura, sem muito apego aos detalhes. O ato tinha que ser concentrado e ágil, evitando chamar a atenção, deixando a sua marca e saindo logo do local.

No campo recolhemos imagens referente aos depoimentos, graffitis, pichação, à relação dos personagens com a comunidade. Fragmentos de um modo particular de vivenciar a cidade contemporânea. Percebemos que a prática do graffiti resulta num acumulado de relações entre grafiteiro e sua cidade que se dão por meio

da atividade estética.

Após o período no campo, registradas as imagens e informações, documentarista e pesquisador devem se distanciar do seu objeto de pesquisa e realizar a montagem do mosaico com as peças que têm na mão (Canevacci, 2004). Com a união dos diversos fragmentos e relatos, o filme propõe uma outra visão sobre Florianópolis ao transitar por territórios comuns a todos os florianopolitanos, mas ilustrados – modificados – pela perspectiva dos artistas, possibilitando uma reelaboração estética e perceptiva de alguns locais da cidade. Estas perspectivas são visíveis por meio da fala dos participantes e também por via das cenas registradas pela equipe de produção, sendo estas imagens testemunhas-oculares de vivências singulares capturadas pela câmera.

MONTAGEM (COMPOSIÇÃO)

A abordagem de construção do documentário se baseou-se na sobreposição dos fragmentos coletados, confrontando diversos posicionamentos pessoais relativos à arte e à cidade. Segundo as palavras de Canevacci, com a montagem desse grande mosaico, constituído de pequenos eventos, “é possível selecionar alguns dados relativos à percepção, montá-los segundo um encadeamento lógico e realizar assim uma constelação que possa ter o senso luminoso do conhecimento, [pois] a montagem é o pensamento abstrato da metrópole” (CANEVACCI, 2004, p.106-109). Análogo ao trabalho do antropólogo, o realizador de um documentário tem o trabalho de – após a coleta das imagens e informações – realizar a montagem do vídeo dando visibilidade a diferentes modos de viver e transitar pela cidade. Da mesma forma, o texto etnográfico é resultado de uma bricolagem dos fragmentos da experiência no campo, dos acontecimentos que atravessam o pesquisador e resultam na sua visão, audição e escrita.

A montagem cinematográfica não deixa de ser uma composição narrativa. Dessa forma, estará sempre sujeita as opções e preferências discursivas daquele que a compõe. Mesmo o documentário que pretende ser uma representação do real não escapará da dimensão subjetiva do seu diretor, das imagens que este opta por selecionar, da dramaticidade em que tais imagens estão inseridas, de como elas estão ordenadas sequencialmente, das opções de corte e de ênfase. A mensagem vinculada a partir da montagem varia de acordo com a maneira que o pesquisador-cineasta interpreta o contexto de sua pesquisa (Peixoto,

1998). A montagem irá situar o filme sob uma posição axiológica.

A montagem do documentário intitulado *Eles Foram por Ali*¹² procurou colocar em diálogo as várias histórias narradas pelos personagens ao longo das filmagens. Temas semelhantes, porém narrados sob pontos de vistas diferentes, expõem a diversidade como a prática do graffiti é vivenciada. A montagem permitiu explorar esta polissemia ao colocar lado a lado discursos – por ora antagônicos – a respeito do graffiti.

No momento da montagem também foi possível apresentar as experiências singulares de cada personagem, histórias de vida, gostos, vontades, opiniões. Ao selecionar uma breve fala, um movimento, um detalhe, pode-se destacar o imperceptível e dar-lhe a ênfase que o tempo e a dinamicidade do vivido não permitiu. Portanto, o processo de montagem, seja ele cinematográfico ou acadêmico, nos permite uma vasta amplitude de análise, pois podemos selecionar o foco e a atenção que será destinada a cada grande evento ou pequeno detalhe: “há uma seleção, uma intenção (ou acaso) quando se filma determinada cena e não outra, há uma escolha em conservá-la e torná-la forte no contexto do filme ou rejeitá-la (Peixoto,1998, p).

Ao se distanciar do campo, é o momento de organização e estudo do material coletado e das experiências vividas. Este momento reflexivo se dará por meio da montagem e da escrita, pois, como salienta Foucault, “quando se passa incessantemente de livro em livro, sem jamais se deter, sem retornar de tempos em tempos à colmeia com sua provisão de néctar, sem conseqüentemente tomar notas, nem organizar para si mesmo, por escrito, um tesouro de leitura, arrisca-se a não reter nada, a se dispersar em pensamentos diversos, e a se esquecer de si mesmo” (2004, p. 150). Por meio da montagem e da escrita é possível refletir sobre a experiência antropológica. Elas favorecem a organização dos dados e viabiliza a análise e suas interpretações. Estas duas práticas reflexivas promovem um movimento de distanciamento necessário ao texto da pesquisa acadêmica, parte do paradoxal método antropológico definido como *máxima internidade e máxima distância* (CANEVACCI, 2004); imersão no campo da pesquisa que permita uma intensa relação com o desconhecido e, simultaneamente, a consciência do lugar de onde fala e da sua condição singular de pesquisador.

¹² O título do filme foi inspirado em intervenção urbana que se encontra em algumas placas de transito de Florianópolis com a frase *eles foram por ali* e uma seta indicando uma direção.

Para realizar esta montagem, é preciso passar pelo laborioso processo de *decupagem*, que consiste em analisar cena por cena, registrar seus conteúdos, cortá-las se necessário, sincronizar imagem com áudio externo. Após esta ordenação do material em seu estado “cru”, selecionei momentos que considerava mais interessantes ou significativos para o filme. Para a escrita da dissertação todo o material gravado esteve à disposição da análise, sendo selecionados alguns momentos significativos para um olhar mais atento e de acordo com os rumos tomados pela escrita.

No processo de montagem final do documentário foi possível promover o diálogo dos personagens participantes através da combinação e a disposição sequencial das imagens. Discussões sobre a mesma temática foram aproximadas no transcorrer temporal do filme, a fim de aglutinar opiniões distintas e contraditórias sobre um mesmo aspecto. As histórias de vida também demarcam uma predileção da direção, pois valorizar o fabular de cada personagem sobre sua própria história nos possibilita uma abordagem polifônica, aberta às diversas vozes captadas durante o processo de pesquisa. Como assinala Peixoto (1998), é papel do filme antropológico contar histórias; histórias de vida, causos, lendas e crenças das comunidades estudadas.

A técnica da montagem, empregada tanto no cinema como na pesquisa etnográfica, cria uma narração do vivido que não se compromete com a afirmação de uma verdade, permitindo que o campo pesquisado chegue ao ambiente acadêmico por via de fabulações. O conteúdo vinculado a pesquisa ou documentário faz alusão àquilo que o campo nos fala, mistifica, sonha, acredita, sem problematizar o verídico dos eventos experienciados. Como destaca De Marco, “a crítica dirigida à ficção não tenciona eliminá-la do documentário, mas liberá-la do modelo de verdade nele presente e buscar a simples função de fabulação.” (De Marco, G; Andrade, A; Santo, C. p. 278). O que importa é como nossos personagens nos contam, como as histórias relatadas se fazem presentes naquelas vidas captadas, seja por nossas retinas ou por nossas câmeras:

Resta ao autor a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocar em condição de “ficcional” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um

mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (Deleuze, 2007, p.264)

O que Deleuze propõe é que os personagens de um documentário não sejam subjugados pela proposta narrativa do diretor nem pela massificação estereotipada que se prolonga do contexto no qual se encontram, mas que tenham a oportunidade de (re)criar as suas narrativas, suas histórias, suas existências, tornando-se assim sujeitos ativos no mundo dos agenciamentos discursivos. A escrita etnográfica pode se balizar pelo mesmo princípio ético, estético e político: deixar que os seus objetos de investigação se definam por si próprios. Este movimento em direção à “fabulação” – a invenção de si mesmo – é consonante com a proposta da escrita polifônica defendida por Bakhtin (2010).

No texto desta dissertação, também fazem parte da montagem etnográfica as experiências vivenciadas durante todo o processo de imersão no campo. Porém, como não é possível transcrever toda esta vivência, acaba-se por optar pelo método da montagem (Canevacci, 2004, 2008). Os diversos fragmentos de experiência no campo se adicionam às narrativas dos personagens e as imagens coletadas; uma combinação de percepções que constituem um mosaico do tema pesquisado.

A impossibilidade da neutralidade por parte do diretor na composição de uma obra cinematográfica se passa de maneira similar na realização de uma pesquisa etnográfica. O pesquisador não tem como se eximir da sua condição de ser no mundo, situado numa dimensão discursiva, axiológica, constitutiva do seu olhar e sua escuta sobre a realidade na qual está imerso. Há de se fazer esta ressalva: toda pesquisa científica, toda obra de arte, todo discurso político é apenas uma leitura da realidade, uma construção simbólica referente a um fato em processo, em movimento. Segundo Comolli: “Um depoimento, uma palavra, um documento e a própria narrativa podem remeter a fatos, a eles se referir e com eles estabelecer relações; contudo, deles se separam por meio de uma elaboração que, ainda que diga respeito ao fato, o reconfigura em formas que não são mais as dele. Nada do mundo nos é acessível sem que os relatos nos transmitam uma versão local, datada, histórica, ideológica.” (Comolli, 2008, p. 173). Esta é uma condição *sine qua non*

das realizações humanas, o que não invalida o esforço por trazer diferentes leituras dos acontecimento à esfera da reflexão.

Desta forma, a montagem de um documentário comprometido com a experiência estética do encontro com o real permite que o não-planejado, imprevisto, incontrolável, faça parte da sua composição narrativa. O comprometimento do documentário não é com a objetividade dos fatos, assim como pretende o discurso jornalístico (Caixeta, Guimarães, 2008) ou a ciência positivista (Santos, 2010), mas sim com os encontros inusitados que surgem das relações de alteridade com os personagens e contextos de filmagem.

A escrita da dissertação, por sua vez, o processo de montagem narrativa é semelhante, no entanto, é utilizada palavras e fotografias e não imagens em movimento e som para apresentar tal experiência. Há que se fazer um esforço para que o texto transcorra de forma mais livre, onde os temas são remetidos uns aos outros na medida em que surgem, sem engessá-los em categorias e modelos preestabelecidos, sem fazer uma ciência que cataloga a experiência, reduzindo o vivido a um racionalismo teórico-abstrato.

ETNOGRAFIA E CINEMA COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.

Cinema e etnografia são abordagens artístico/científicas que possibilitam ao seu expectador/leitor uma *experiência estética* simultaneamente à produção de conhecimento. Essas duas formas de apreensão dos encontros entre pesquisador e pesquisado são marcados por posicionamentos afetivos, cognitivos e sensíveis. Segundo Zanella (2010), relações estéticas estão fundamentadas nas relações de alteridade, possibilitando o estranhamento do instituído e reconhecendo as infinitas possibilidades de vir a ser. É sob esta perspectiva que documentário e etnografia buscam tensionar o conhecimento prévio que se têm das comunidades, promovendo a singularização e um combate à reificação das mesmas:

O filme se dá como experimento à sensibilidade por meio de elementos estéticos como sensações e intensidades visuais e sonoras antes mesmo de ser objeto de uma atividade crítica e analítica. Pode-se produzir nesse processo uma ruptura com a realidade instituída, o que implicaria em um posicionamento do sujeito, um devir outro, uma nova subjetivação. Desse modo, o espectador

torna-se sujeito material de uma experiência estética, na qual o poder de afetar e ser afetado próprio a essa experiência garante ao filme o estatuto de operador de subjetivação. (De Marco, Andrade e Santo. 2008, p. 277)

Ao realizar uma pesquisa etnográfica ou um documentário, invenção e experimentação estão presentes, porém sob domínio dos afetos e dos corpos, tendo todo esse processo pouco a ver com a dimensão do intelecto, do cientificismo (Caixeta e Guimarães, 2008). Zanella e Sais (2008) não desconsideram o conhecimento e técnica no processo da pesquisa científica, mas salientam como fundamental a dimensão estética no processo de criação, sendo a pesquisa científica também resultado de relações sensíveis do pesquisador. Dimensão afetivo-volitiva que intensifica as relações, com os encontros e desencontro oriundos das pesquisas em ciências humanas.

Estando aberto às experiências sensíveis, cinema e antropologia adentram no político por meio das relações estéticas. Como afirma Comolli, o cinema, por estar no mundo, torna-se engajado à medida que se constitui no embate com o vivido: “À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, eu diria, no mundo” (2008, P.173).

O recurso audiovisual se apresenta como um meio contemporâneo de comunicação entre pesquisador, pesquisado e público em geral. É um método valioso de produção de informações e favorece um intercâmbio mais imediato aos pesquisados (Peixoto, 1998). De Marco relata como foi a sua experiência de troca ao realizar uma pesquisa etnográfica por meio da produção documentária:

“Diferentemente de quando apresentamos a pesquisa através de um relato escrito, o audiovisual possibilitou uma ampliação da discussão não só entre a comunidade acadêmica, bem como entre os pesquisados, que interferiram no processo de pesquisa bem como se posicionaram sobre o resultado final apresentado.” (2008, p.282). Minha experiência foi semelhante, pois ao longo da produção e após concluído o documentário, sempre houve o intercâmbio de propostas e opiniões entre produção e personagens, no qual eles também puderam participar ativamente da concepção e da montagem final do filme. Por

consequente, o movimento da pesquisa estava sempre sendo retroalimentado através do diálogo entre ambas as partes.

Vídeo e texto têm papéis distintos porém complementares na apreensão e análise dos eventos pesquisados. A escrita cumpre uma função analítica mais precisa e conceitual que a dimensão imagética. Tem a finalidade de depurar a experiência sob uma lógica científica, dialogando com as demais bibliografias sobre o tema, visando a divulgação nos meios acadêmicos da experiência do campo e do conhecimento oriundo deste. Na linguagem textual pode prevalecer o caráter objetivo da apreensão do fenômeno pesquisado. Todavia, a linguagem imagética vincula de forma expressiva a dimensão sensível dos fenômenos, preservando uma abertura na esfera dos discursos. Segundo Peixoto, “a linguagem imagética tem mais expressividade e força metafórica; ela condensa, tornando a percepção dos fenômenos sociais mais sensível, já que é mais alusiva, mais elíptica e mais simbólica” (1998, p. 220). A imagem em movimento na pesquisa científica pode ser utilizada para além das suas características ilustrativas, abrindo caminho para formas outras de interpretação, análise e contato com os fenômenos pesquisados.

Desta forma, as imagens e experiências vivenciadas em campo suscitaram a análise e escrita da pesquisa em três capítulos, intitulados: *O signo como campo de afirmação axiológica; Política, resistência e enfrentamento*; e *Graffiti como forma de experienciar a cidade contemporânea*.

O capítulo *O signo como campo de afirmação axiológica* se refere às disputas, conflitos, discordâncias e aproximações que ocorrem a partir das relações axiológicas que sujeitos estabelecem com os signos. Estes signos refletem práticas artísticas e, de forma não dissociada, modos de vida. Os signos trabalhados mais especificamente são *graffiti*, *pichação* e *arte*. Esta discussão se subdivide em 03 unidades temáticas de análise: *Arte rupestre contemporânea; Amizades e rivalidades*; e *Graffiti é arte?*. O primeiro discute o modo como os artistas percebem as suas práticas e como as nomeiam, que valores ideológicos associam a elas. O segundo mostra como posicionamentos axiológicos em torno dos signos constituem ou rejeitam relações interpessoais na cultura do graffiti. Por último, indaga-se a respeito das aproximações do graffiti e da pichação com a arte e quais são os entendimentos a respeito deste campo das realizações humanas.

Em *Política, resistência e enfrentamento*, vinculo as artes urbanas com modos de fazer política nas cidades contemporâneas:

contextos fragmentados e fluidos, porém que apresentam formas de dominação discursiva sobre os modos de vida e a constituição das subjetividades. São 03 as unidades de análise: *Práticas políticas contemporâneas*; *Graffiti: transgressão e resistência*; e *Arte urbana como crime*. A primeira unidade procura situar teoricamente o que é fazer política na contemporaneidade: política como operações sobre os modos sensíveis, como aquilo está ou não está acessível ao campo das possibilidades. A segunda unidade traz alguns exemplos de conflitos e de resistência à lógica monologizante das cidades, experienciadas a partir da prática do graffiti e da pichação. A terceira unidade analisa casos de violência contra os artistas pelo fato de suas atividades serem julgadas como crime.

Por fim, em *Graffiti como forma de experienciar a cidade contemporânea*, a partir da análise dos discursos dos grafiteiros, procuro situar a arte urbana como uma prática inerente ao novo contexto urbano, como uma forma de expressão que reflete características do contemporâneo. Sua primeira subdivisão temática, intitulada *Por que pichar?*, analisa as motivações e percepções dos artistas quanto ao ato de estarem na cidade, participando do seu movimento de sempre vir a ser, deste cenário de dinâmicas modificações, onde a arte insere seus elementos e torna-se parte constitutiva do processo. E para finalizar a análise, a segunda unidade temática chama-se *O graffiti é uma personalidade impressa no muro*. Este frase foi extraída de uma das entrevistas e mostra a presença de muitos elementos subjetivos e singulares na prática do graffiti e como isso se objetiva nas pinturas.

Capítulo 03

O SIGNO COMO CAMPO DE AFIRMAÇÃO AXIOLÓGICA.

O homem é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das palavras.
(Rancière, 2009, p.59)

O graffiti se apresentou nessa pesquisa como um signo em constante disputa semântica. Sua definição por aqueles que o praticam são dispares, por vezes contraditórias, antagônicas. A compreensão do que seja esta prática e do que a palavra “graffiti” significa, para os sujeitos pesquisados, coincide em alguns pontos, porém se difere em muitos outros, criando dissonâncias tanto na sua definição quanto na própria prática e no posicionamento axiológico em relação a esta. A perspectiva linguística bakhtiniana parte do pressuposto de que todo signo é ideológico e por isso um terreno de constante embate entre aqueles que o empregam (Bakhtin, Voloshinov, 2010).

Para o Círculo de Bakhtin, o sujeito psicológico é constituído pela linguagem. Sua singularidade se desenvolve embasada na experiência linguística desse sujeito, em como ele incorpora os conceitos que ilustram a realidade, inserindo-o no mundo da racionalidade. Como coloca Voloshinov no livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, “(...) Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significativo, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem.” (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 2006, p. 36). *Como e o quê* o sujeito fala sobre as coisas representa-o naquele determinado instante. Ou seja, os *discursos* ou – utilizando um conceito próprio de Bakhtin – as *vozes sociais* são constitutivos do ser; são “complexos semiótico-axiológicos com os quais determinado grupo humano diz o mundo” (FARACO, 2009, p. 56).

Partindo na teoria marxista e dando continuidade à elaboração do conceito de ideologia, o Círculo de Bakhtin não entenderá ideologia como um pacote fechado de ideias introjetados no sujeito, como falsa consciência, mas sim como uma tomada de posição axiológica que surge das relações cotidianas, dos encontros e dos afetos (Miotello, 2007); uma apropriação singular e valorativa da vida e dos fatos, constituída a partir da experiência social.

Ao ingressar no mundo dos signos, no universo da linguagem, o discurso do sujeito (ou sujeito do discurso) passa a ser constituído de valores, sejam eles morais, éticos, religiosos, políticos, etc. O sujeito falante elabora seu discurso sobre a realidade segundo esses pressupostos ideológicos: “tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que ideológico é um signo.” (Bakhtin; Voloshinov, 2006, p.29) Seu discurso coincide com o seu entendimento quanto a esses valores e resulta na sua conduta e no seu posicionamento ideológico perante a vida; assim, toda ação dotada de sentido passa a ser a afirmação de um discurso. Todo ato que possui um sentido, que é mediado pela linguagem, leva em si uma condição axiológica. (FARACO, 2009).

Esta condição inexorável do signo confere a ele dinamicidade na sua composição, jamais podendo ser apreendido sob uma definição fechada. Desta forma, a palavra, a imagem, o gesto, enfim, o signo está sempre em estado de processo, onde seu sentido flui de acordo com seu contexto de enunciação, sua história, socialmente produzido e singular a cada sujeito. Entendendo que as posições ideológicas em torno dos signos se constituem de forma sócio-histórica, a partir das experiências vividas, qualquer pequena mudança no social acarretará em modificações na linguagem e, conseqüentemente, nos sujeitos por ela constituídos.

Para Foucault, o que constitui nossa historicidade como sujeitos não seria primeiramente nossa capacidade de uso da linguagem, mas sim as relações de poder, os conflitos e disputas por verdades em que estamos envolvidos: “a historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística. Relação de poder, e não relação de sentido” (Foucault, 2011, p. 5). O poder dominante, representado por regimes de verdades, são ideologias que procuram controlar e afirmar concepções, ideias e verdades. Todavia, estas relações de poder se manifestam num plano concreto e socialmente compartilhado através da materialidade empregada aos signos, ao uso da palavra, dos discursos:

Todo signo, além dessa dupla materialidade, no sentido físico-material e no sentido sócio-histórico, ainda recebe um 'ponto de vista', pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo, revelando-a como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que faz o signo coincidir com o domínio ideológico. Logo, todo signo é signo ideológico. O ponto de vista, o lugar

valorativo e a situação são sempre determinados sócio-históricamente. E seu lugar de constituição e de materialização é na comunicação incessante que se dá nos grupos organizados ao redor de todas as esferas das atividades humanas. E o campo privilegiado de comunicação contínua se dá na interação verbal, o que constitui a linguagem como o lugar mais claro e completo da materialização do fenômeno ideológico. (Miotello, 2007, p.170)

A linguagem nos tornou animais políticos, onde o processo de atribuir sentido à realidade está em constante disputa ideológica e de interesses. Ao elaborarmos sentenças na busca pela compreensão da experiência vivida, criamos ficções narrativas do que se passa ao nosso redor. Uma ficção não apartada do social, mas sim escrita a duas mãos: social e singular se constituindo dialeticamente: “a política e a arte, tanto quando os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.” (Rancière, 2009, p.59).

É característica das artes a criação de formas outras de se falar e de visibilidades sobre o vivido. Muitos destes novos horizontes são despertados na própria produção de sentidos sobre a prática artística, no que se diz sobre elas.

Os movimentos centrípetos tendem a estagnar a produção de sentidos, amarrando signos em torno de ideologias que servem à ordem instituída, procurando impedir que possibilidades outras de compreensão da realidade sejam possíveis. Porém, o que esta pesquisa encontrou foi um terreno onde signos não cedem em sua dinâmica polissêmica, passando muitas vezes ao léu dos mecanismos de controle social ou debochando da sua inocuidade.

ARTE RUPESTRE CONTEMPORÂNEA

Muitos foram os “pontos de vistas” a respeito do graffiti que surgiram na fala dos sujeitos participantes da pesquisa, variando entre concepções essencialistas; negativas e positivas; entendendo ora como arte, ora como vandalismo, ora como forma de expressão e intervenção na cidade; negando o termo e criando novas palavras para designar tal prática. Esta cultura que se organiza em torno do *graffiti*, que constitui suas amizades, que promove seu lazer e até seu trabalho em função da

pintura com spray, não tem clareza nem concordância quanto ao que a palavra “graffiti” significa. Isso demonstra a dinamicidade do universo semântico e a instabilidade na qual a palavra se sustenta. Ao mesmo tempo que a palavra afirma verdades, produz sujeitos e assujeitados, ela sustenta relações de poder ou promove resistência a eles, ela se demonstra etérea e imprecisa, marcada por indefinições, incompreensões e disputas pelo seu uso e sentido.

Devido às inúmeras apropriações do graffiti nos últimos anos, como nas artes plásticas, na decoração, nas galerias e museus, em protestos e manifestações, sua disseminação pela internet (Teixeira, 2010), o signo tornou-se demasiado amplo. Com propósitos que visam objetivos opostos e, algumas vezes, conflitantes, o graffiti se tornou um terreno de muitas contradições e de reivindicações quanto ao seu verdadeiro sentido. Um fato que representa bem esta animosidade entre as muitas apropriações do graffiti foi a invasão e depredação da Galeria Choque, em São Paulo, por pichadores. A reivindicação destes era de que a galeria estava comercializando uma forma de arte que, na sua proposta inicial, se opõe à lógica capitalista e da propriedade privada, como apresentado pelo trecho de uma reportagem da Folha Online:

Cerca de 30 pichadores invadem galeria de arte e danificam obras expostas: Um grupo de pichadores invadiu, no último sábado, a Galeria Choque Cultural, no bairro de Pinheiros (zona oeste de São Paulo), e danificou 20 obras de arte expostas no local. A galeria é voltada à divulgação e à venda de trabalhos de arte underground, como grafite e design gráfico. A ação foi organizada pelo artista Rafael Guedes Augustaitiz, o Rafael Pixobomb, que foi expulso do Centro Universitário Belas Artes em julho deste ano, por organizar uma pichação no prédio da faculdade. Os pichadores fazem parte do movimento intitulado "PiXação: Arte Ataque Protesto", que tem como meta protestar contra a comercialização da arte de rua. De acordo com o grupo, a galeria não representa a cultura urbana, e seus criadores não fazem parte do movimento de rua. (MERCIER, D. Folha Online, visitado em 12/11/2012)

Esta característica da disputa ideológica em torno dos signos associados ao graffiti e à arte urbana também transpareceu por diversas vezes nos encontros e nas falas dos sujeitos participantes da pesquisa.

A equipe de filmagem encontrou Laídio em um restaurante, local onde trabalha. Ele sugeriu que podíamos pintar sobre uma antiga pintura sua, em um depósito de lixo que havia na praia perto dali. Achamos interessante a ideia de realizar o graffiti em local diferente da clássica cena onde esta técnica geralmente se apresenta, o denso cenário urbano.

Neste encontro deixei o registro dos acontecimentos por conta de meus colegas de equipe e participei da pintura junto com Laídio. A conversa com ele aconteceu de forma espontânea, talvez favorecida pelo fato de me encontrar ali não como um pesquisador, mas como alguém que também vivencia a prática do graffiti. As histórias e discursos neste dia se apresentam longo de toda a dissertação assim como em diversos momentos do documentário.

Sempre demonstrando um posicionamento crítico em realização à cultura do qual se considera parte, Laídio expõe a saturação do termo “graffiti”, a sua banalidade devido à pluralidade de concepções e práticas distintas:

Gabriel – Lai, tu já pinta há quanto tempo?

Laídio – Graffiti? Graffiti eu faço desde 96. Agora, inscrição rupestre contemporânea desde 93.

Gabriel – Inscrição rupestre contemporânea...? Que que é isso?

Laídio - Pichação, né. [...] Eu nem gosto de falar graffiti. Graffiti já é muito comum, já... Já tô mudando os termos, os nomes, tudo...

Gabriel – Tu chama do que agora?

Laídio – Ah, é arte rupestre contemporânea... (risos) inscrição rupestre contemporânea... Porque graffiti todo mundo faz agora. Graffiti já era, virou banal, cara. Agora, inscrição rupestre não. Inscrição rupestre a galera anda em bando, são unidos... Grafiteiro não é unido. Tem nem um *point* de encontro dos caras. Os pichadores não, os caras são bem unidos.

Gabriel – Lá em São Paulo também?

Laídio – Lá em São Paulo principalmente, que é o berço. Agora que tá rolando grana é um passando por cima do outro.

Gabriel – Não, mas e os pichadores lá em São Paulo eles tão...

Laídio – Ah, tem uma tretinha ou outra. Uma disputa, né cara, não é briga por dinheiro. É uma disputa por território. Que eu acho legal, acho sadio. Agora, graffiti é briga por grana, mídia. Graffiti já era.

Laídio substitui “graffiti” por outros termos para designar a sua prática de pintar nas ruas, devido à saturação e conflitos ideológicos em torno desta prática. Ele não se identifica com o cenário atual da arte urbana, onde muitos praticantes estão sendo alçados à categoria de artistas e o graffiti à *Fine arts*. Voltando não à raiz da concepção de graffiti, mas sim à origem da pintura em paredes, Laídio procure diferenciar a sua prática do graffiti atual destacando a importância das relações grupais e de amizade, que podem ser comprometidas pelas relações comerciais.



Imagem 02 - Laídio pintando sua Mandrágora na restinga da Praia Mole.

Enquanto a disputa se dá no plano da incursão à cidade, da busca por novas superfícies a serem grafitadas – enquanto a disputa visa

a apropriação da cidade pela arte e sua disseminação – esta contenda instiga o grafiteiro a continuar inscrevendo sua arte na cidade. Porém, com a ascensão do graffiti no universo institucional das artes, as relações entre artistas passaram a ser mediadas não mais somente por afinidade estética ou amizade, mais também por relações de interesses comerciais:

Laídio - Isso que eu falo, no graffiti, depois que eu comecei a me envolver com essa parada do graffiti, só achei pilantra no caminho, tá loco, um ou outro que se salva. Os cara tudo querendo te derrubar pra pegar um trampinho de 2 conto, 1 barão. Os caras fazem a sua caveira legal... E depois te cumprimentam por ai... Já vi grafiteiro falando “ah, eu não vou em *point*.” *Point* é onde a galera se encontra pra marcar os roles, comprar umas tintas, trocar ideia. Os caras das antigas que não fazem mais, aparecem... Para conversar, se reunir. Os grafiteiros: “ah, eu não vou em *point*, eu prefiro ir em exposição que lá o garçom me serve a cerveja de bandeja.” Já ouvi cara falar isso. Os caras não colam, eles não são unidos. [...] Eu sei quem é, quem não é. Quem finge e eu sei quem trama. Mas... Fazer o que? Deixo acontecer e faço minha vida de quebrada.

Na fala de Laídio fica evidente a ojeriza que ele estabeleceu em relação aos artistas da arte urbana que estão mais voltados para o circuito artístico institucional e que negam a convivência das ruas. Em contraposição a este circuito, Laídio reafirma repetidamente a necessidade dos encontros, das relações grupais, dos laços de amizade e da união entre os praticantes do que ele agora chama de *arte rupestre contemporânea*. A ideologia que ele vincula à sua prática esta intimamente ligada a uma característica gregária do graffiti. Novamente uma aproximação com a arte rupestre, onde os grupos de homens pré-históricos necessitavam do grupo para sobreviverem nas condições adversas da natureza.

Sua “vida de quebrada” que ele comenta é a expressão do

graffiti como arte marginal, num percurso desviante da lógica da arte institucionalizada. Laídio segue pintando nas ruas desde seus 12 anos de idade – por mais que ele tenha se decepcionado com o cenário atual do graffiti – mas segue seu caminho “de quebrada”, se negando a compactuar com o atual modismo do graffiti. Como proposta alternativa ao graffiti, Laídio faz alusão à pichação, como uma prática ainda pouco contaminada pelas relações comerciais:

Lai – os caras pegam mó dinheiro e contratam uns grafiteiros pra fazer oficina de graffiti. Ai os caras compram 10 latinhas. O grafiteiro vai lá, ganha 100 reais, ensina os molequinhos a apertar o pino. E nisso os donos da ONG já moderam mó dinheiro... O governos em si, a máfia, o clã dos caras. Ai o molequinho fica instigado: “porra, legal aquele negocinho que você aperta e sai...” Na escola já conhece mais um louco que curte também... Já era, virou. Ai é a fórmula. Ai descobre a adrenalina da madrugada, da noite fria. Burlar o sistema da babilônia... Ai os caras se amarram. Depois conhece mó galera gente boa, que tem festa... os caras organizam festa. É bem louco a pichação. Eu gosto pra caralho.

Sua crítica ao modismo do graffiti é contundente. O graffiti, que antes era tido como uma arte marginal, de protesto e crítica social, hoje foi, segundo Laídio, cooptada pelo mercado da arte e pela mídia de massa, descaracterizando seu papel de contestação.

Esse movimento de cooptação pelo capital dos meios de resistência culturais parece uma estratégia constantemente utilizada nos tempos recentes: aconteceu com o rock e com o punk na música (Leminski, 2008), com a indústria do cinema (Adorno, 2002), e agora nenhuma novidade acontecer com o graffiti, colocando em dúvida o caráter político e subversivo do graffiti ao inseri-lo no universo institucional das artes (Furtado, 2007).

Com desconfiança, Laídio vê os programas de incentivo à cultura, promovidos por ONGs e órgãos públicos, como mais uma via de corrupção e desvio de verbas. No entanto, estas oficinas que tinham

como objetivo apenas entreter crianças e jovens, agradar a opinião pública e desviar certa quantia de dinheiro, podem ter efeitos inesperados, como o despertar de futuros pichadores: praticantes do ato de pintar na rua, mas que não se submetem ao graffiti institucionalizado ou as leis. É justamente em torno do caráter contraventor que Laídio sustenta sua prática e sua visão do graffiti.

O signo “graffiti” foi abandonado por ele ao se referir às suas pinturas. O que ele agora conota ao “graffiti” são as relações mediadas por dinheiro ou por interesses outros que não a própria arte. Características ideológicas consideradas por Laídio como positivas estão agora ligadas com palavras como “pichação” ou “arte/inscrição rupestre contemporânea”, signos por ele vinculados a uma ideologia libertária, não subjugada à leis ou ao mercado. No entanto, Laídio reconhece que a pichação já esta começando a ser cooptada pelo mercado de arte:

Laídio – tem muito cara envolvido querendo ganhar dinheiro agora com a pichação também. Agora já tem.

Gabriel – pichador mesmo ou...?

Laídio – é, pichador mesmo. Que viram que os gringos abraçam a parada. Todos os livros que foram escritos sobre pichação foram gringos que vieram pra São Paulo e escreveram. Por causa da escrita que é única, lá de São Paulo.

Gabriel – sim, que é o pixo. O movimento do pixo, com “x”, né?

Laídio – É. Os caras flagraram a ideia antes dos próprios brasileiros. Ai, pra fazer sucesso, tem que estourar na gringa primeiro. Antes todo mundo odiava: “ah, esse rabisco ai! Já pensou fazer no seu muro?!” Eu ia achar da hora se fazer no meu muro. Pode fazer lá. É só um concreto. Depois, se eu não tiver curtindo mais, eu vou lá e apago. Ou então, antes de alguém fazer, eu mesmo faço. Ai estourou lá fora ai todo mundo tá... mano, tem vários grafiteiros que estão estourando mundialmente que falam que são da pichação e nunca pisaram na parada. Nunca tomaram

um processo na vida. E lá na gringa os caras são pichador, tá ligado? Por que? Porque o graffiti europeu e americano não tem distinção de pichação e graffiti igual aqui. É tudo a mesma coisa. O *tag*, o *bomb*¹³... é tudo graffiti. Mas aqui não, aqui tem duas vertentes. Ai os gringo vem pra ver os prédios tudo risco lá em cima e falam; “caramba, como os caras conseguem fazer aqueles graffitis ali?” Ai os caras abraçaram essa ideia: “pô, pichação é graffiti? Então quando eu for expor lá na Europa, na galeria da MTN, vou falar que eu era pichador.”

Laídio comenta que o público estrangeiro deu destaque à prática da pichação antes dos brasileiros a reconhecerem como algo a ser compreendido. Artistas brasileiros ligados ao graffiti ou à pichação estão aproveitando o destaque da pichação no exterior para relacionarem seus trabalhos a ela. Segundo Laídio, a pichação se tornou uma forma de divulgação e marketing do graffiti brasileiro, mesmo para artistas que nunca estiveram envolvidos com a prática da pichação.

O movimento do 'Pixo', citado por Laídio, é como a pichação paulista está sendo reconhecida no cenário da arte urbana. A pichação paulista desenvolveu uma caligrafia singular, letras de dimensões verticais, predominância de vértices, poucas formas circulares. Letras que lembram runas célticas¹⁴. Este movimento agrega inúmeros jovens da periferia paulistana, que picham seus bairros e fazem incursões em outras áreas da cidade com intuito de deixar o registro de sua passagem e existência. Chamo de movimento porque os jovens que fazem a pichação se identificam em torno desta prática, constituem grupos, pontos de encontros, amizades e inimizades, circulam pela cidade com objetivo de desenvolver a pichação (Pereira, 2007; Ceará e Dalgalarondo, 2008).

Esse movimento tem atraído a atenção de estrangeiros que estão

¹³ O *tag* significa uma assinatura simples, utilizando apenas uma cor, realizada rapidamente. Similar a uma rubrica. O *bomb* ou *throw-ups* são graffitis um pouco mais elaborados que as *tags*, com grandes letras, onde se utiliza de 2 a 5 cores, porém também realizado rapidamente.

¹⁴ Letras dos antigos povos célticos, escritas sobre pedras, cuja grafia era verticalizada e com muitas arestas, sem o uso de curvas.

envolvidos com a arte urbana devido a sua singularidade como forma de expressão. Vídeos, livros e reportagens a respeito do pixo têm sido feitos com frequência por autores de fora do Brasil. Devido a essa popularidade da pichação paulista no exterior, alguns artistas da arte urbana brasileira procuram vincular seu nome a ela a fim de angariar fama. No entanto, a crítica de Laídio a essa postura é por haver, no Brasil, uma separação muito demarcada entre graffiti e pichação. São duas práticas que exigem posturas, ações e ideologias distintas. A pichação, principalmente a de São Paulo, procura se colocar a margem dos valores estéticos do senso comum, das leis ambientais que visam manter a cidade inalterada (a não ser por agentes autorizados), da propriedade privada e dos limites territoriais por ela estipulados. Ela agride estas convenções sociais por meio das tintas, por meio da sua arte.

Como defende Sanchez-Vasquez, é papel do artista entrar em conflito com valores sociais a fim de dar vazão à sua criatividade, sendo o movimento estético, por si mesmo, uma atitude contraventora:

O artista é o homem que não deixa integrar sua obra no universo abstrato, quantificado e banal da sociedade burguesa. Sem ter consciência do abismo que o separa dela, o artista – pelo simples fato de permanecer fiel à sua vontade criadora – nega os próprios fundamentos desta sociedade. Quem diz criação, diz então rebelião. E, quanto mais se banaliza a existência humana, quanto mais se subtrai sua verdadeira riqueza, tanto mais sente o artista a necessidade de explicitar sua riqueza humana num objeto concreto-sensível, mas à margem das instituições sociais e artísticas dominantes. (Vázquez, 1978, p. 126)

O pichador reivindica o lugar que lhe foi subtraído na sociedade ao deixar sua marca nas superfícies da cidade o maior número de vezes possíveis, nos locais de maior visibilidade e os mais intangíveis possíveis. Sua postura é de tensão com as normas impostas pelo poder público, inserindo-se num código moral tácito daqueles que estão imersos nesta cultura. Já o graffiti, no Brasil, tem cada vez mais recebido boa aceitação da sociedade, passando até a ser incentivado, como uma alternativa à pichação.

O graffiti – como significado por Laídio – se caracteriza por

demandar mais tempo na sua realização, enquanto que a pichação pode ser feita em poucos segundos, por utilizar mais cores, por ser mais próximo ao gosto do grande público. Dessa forma, o graffiti precisa e busca a aceitação da sociedade, enquanto a pichação pode ser realizada de forma ilegal e anônima. Portanto, devido a uma diferença marcante entre as duas práticas, Laídio se coloca como um crítico àqueles que utilizam a pichação somente como um *slogan* publicitário para divulgar seu graffiti ou sua arte de galeria.

Essa distinção entre pichação e graffiti é própria do Brasil. Como em outros países a aceitação da sociedade pelo graffiti ainda é pequena, existe pouca discussão sobre a diferença entre graffiti e pichação, pois ambos são recriminados. Em grandes cidades do mundo existem departamentos de polícia voltados somente para o combate à prática do graffiti (NYPD website – visitado em 05/03/2013). Apesar de nas galerias de arte o graffiti vir ganhando espaço e importância dentre as linguagens artísticas contemporâneas, a pintura realizada nas ruas, em muitos casos, continua a ser criminalizada e tratada como vandalismo. Dessa forma, pichadores e grafiteiros brasileiros são tratados como praticantes da mesma linguagem artística no cenário internacional da arte urbana.

A indignação de Laídio – quanto à utilização descontextualizada do signo “pichação” – se manifesta devido à mudança ideológica que essa apropriação do signo acarreta. Aqui o conflito se apresenta no campo axiológico da palavra e nas práticas dos artistas urbanos. A descontextualização da palavra “pichação” fere, para Laídio, uma de suas características mais importantes, na qual ele ancora ideologicamente a sua prática: a oposição aos valores vigentes na sociedade capitalista, principalmente a lógica privatista que segrega em função da condição econômica.

Laídio foi o único dos sujeitos participantes que abdicou do signo “graffiti” na tentativa de explicar sua pintura. Outros participantes procuraram afirmar seu entendimento do que seja graffiti a partir de suas concepções e do que esta prática consiste. Ao invés de invalidar a palavra ou considerá-la não mais representativa de suas atividades, os outros grafiteiros pesquisados procuram entender o graffiti com um conjunto de valores, e que na ausência destes já não se estaria fazendo graffiti. Esta é a postura do grafiteiro Não.

Nosso encontro com Não ocorreu em sua casa. Chegamos a este contato por intermédio de Laídio, que é amigo e parceiro de Não em suas intervenções. Este grafiteiro figura entre alguns nomes clássicos do

grafite paulista, que iniciaram sua prática na década de 90, momento ainda em que o graffiti não dotava de tamanha exposição na mídia e aceitação do público, onde era frequentemente associado ao vandalismo e à criminalidade.

Sua casa foi um ambiente que provocou curiosidade na equipe de filmagem, pois ao mesmo tempo que era uma “casa de família”, como todos os elementos de um lar de classe média, havia pichações, *bombs* e rabiscos de spray por todos os lados. No chão alguns brinquedos de bebê. Quando chegamos para a gravação, Não estava cuidando de seu filho, um bebê de poucos meses. Toda a entrevista transcorreu com o pequeno em seu colo ou no carrinho.

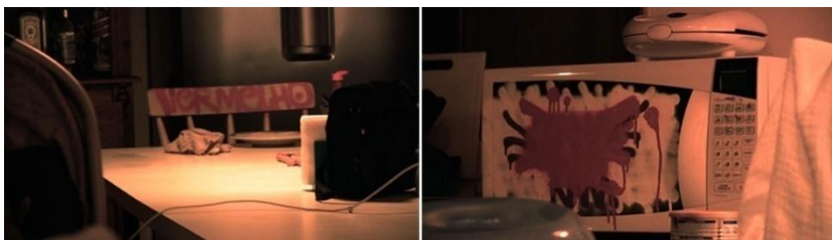


Imagem 03 - Cadeira e micro-ondas na Casa do Não

Após a entrevista, Não deixou a criança com sua esposa e saímos para a rua para registrar o graffiti em ato. A equipe de filmagem em um carro e Não, Laídio e mais um amigo no carro da frente. Fomos seguindo-os até chegar ao local onde Não pretendia deixar seu *bomb*. No viaduto do bairro Costeira, Não realizou seu *bomb*. Depois seguimos até as imediações da ponte Hercílio Luz e lá grafitou mais um *bomb*.

Para Não, o tipo de pintura que se faz hoje, utilizando-se das técnicas da pintura com spray, feito com autorização e com o aval da sociedade, é muralismo e não graffiti. Para ele, o ato de grafitar a cidade está intimamente ligado à quebra das regras, à busca pela adrenalina, ao desafio. Uma ação noturna, desautorizada e anônima. O graffiti para ele é composto por uma dimensão gestual, sinestésica, pautada no ato e não necessariamente no seu resultado estético. Devido aos riscos que esta atividade acarreta, o graffiti continua, para Não, a ser praticado por poucos:

Não – Na hora que eu comecei a conhecer o graffiti eu já logo fui querendo fazer uns painéis, fui evoluindo e fui querendo meter

uns *wildstyle*. Fazer a coisa técnica, fazer mural. Fugiu do graffiti e fui fazer mural. Mas ai teve um ponto ali que, porra, era legal, mas daí eu já conheci uns moleques que eram mais loucos e já fui mais pra intervenção e adrenalina e toda noite não dormia mais em casa e toda noite na rua... E daí você acaba pegando gosto e você começa a entender o que que é a essência do negócio, o que que é o legal da coisa. Eu não tenho mais satisfação, pra mim enche o saco, na verdade, fazer um mural. Tipo, eu não tenho paciência. Eu gosto de fazer a coisa mais gestual. É da intervenção e da energia da coisa. Qualquer pessoa que desenha, hoje, com o equipamento que tem ai no mercado pra pintura, qualquer pessoa que desenha no papel, consegue fazer um mural usando técnica de graffiti com os equipamentos que tem hoje. E já essa outra parte ai já não é qualquer pessoa, porque o gestual tem a ver com a sua vivência, a ver com as suas experiências, tem a ver como você tem firmeza no que você ta pensando e na manobra que você vai aplicar. Então hoje meu estudo ta mais nisso. Mais no gestual da coisa, mais no visual e fazer graffiti de verdade, não fazer muralismo.



Imagem 04 - Bomb do Não, no bairro Costeira.

Em seu discurso aparece a noção de “essência” e “verdade” vinculada ao graffiti, atribuindo a este signo ideologias fixas, imutáveis. Esta é uma postura de interpretação do signo na qual não deixa brechas para outras interpretações e, conseqüentemente, outras ideologias. No campo de afirmação ideológica dos signos, está é uma postura política que procura monologizar o discurso em torno do que seja o graffiti. Pensando no signo como um campo de batalha ideológica (Bakhtin, Voloshinov, 2010), é compreensível que haja uma tendência aos discursos monologizantes a fim de combater discursos e posicionamentos axiológicos antagônicos.

Não – eu acho que a cultura acontece num lugar. Quando ela sai dali, já são elementos da coisa, mas já não é a essência, já não é mais a mesma coisa. O graffiti eu vejo da mesma maneira. Você me perguntou se eu tento fazer igual Nova York e tal... Eu tento fazer igual Nova York, assim como um moleque em Porto Alegre, que faz pichação e escala pra caralho, tenta fazer igual à pichação de São Paulo. Mas não é a mesma coisa, entendeu? Eu acredito que todo mundo que faz graffiti fora de Nova York e fora dos anos 80 pra trás, já ta fazendo uma coisa que

é diferente do que era a coisa na essência.

Para Não, o graffiti está atrelado ao seu lócus de origem: a cidade de Nova York, entre os anos 60 e 80. A cultura do graffiti ficou como referência no passado. Hoje, as práticas de pintura na rua contêm elementos do graffiti, mas não podem ser classificados propriamente como tais. Da mesma maneira, a pichação paulista está, segundo Não, restrita ao seu território. A noção de cultura que aqui aparece não a compreende com um processo histórico, em constante modificação, numa relação de perene hibridismo. Nessa perspectiva, o signo, fora de contexto, é apenas um simulacro.

Não – Hoje o pessoal tá tão desinformado que hoje qualquer coisa é graffiti. Eles precisavam de um rótulo. O rótulo foi criado e é isso, já tá ai rotulado e é vendável. Só que nem eles sabem realmente o que é. O que a gente faz hoje aqui não tem nada a ver com o que começou em Nova York e que morreu em Nova York no final dos anos 80. Não tem nada a ver. É que é meio triste ver a mídia passando informação errada. É mais uma informação errada, só isso. Então é triste ver o pessoal capitalizando, ganhando dinheiro com o negócio sem nunca ter pertencido ao universo, sem nunca ter feito de verdade o que seria o graffiti, o que seria a intervenção.

A fala de Não vai ao encontro da opinião de Laídio a respeito da forma como artistas e galerias de arte se apropriam de termos e práticas – a princípio de cunho popular – com intuito de comercializar produtos e inserir novidades no mercado. Não, Laídio e Vejam, dentre os grafiteiros participantes da pesquisa, fizeram críticas diretas à apropriação do graffiti como um produto de consumo ou como uma arte que se submete a normas e instituições.

A partir dos posicionamentos ideológicos do que seja graffiti e do que seja pichação, aproximações e rivalidades se criam, alguns agrupamentos se constituem e a cidade passa a ser um campo de disputa por territórios, por muros e superfícies a serem pintadas. Surge uma competição entre estes artistas para ver quem aparece mais, que tem

mais visibilidade dentro desta cultura e entre os demais moradores da cidade. O graffiti e a pichação crescem e se alimentam tanto das afinidades ideológicas e dos grupos por ela formados, quanto das rivalidades e da busca pela afirmação ideológica.

AMIZADES E RIVALIDADES

A forma como o sujeito se coloca em relação ao graffiti também acaba por definir suas amizades e inimizades. Disso, como analisa Furtado, "decorre a contínua emergência de grupos que se apropriam das cidades, explorando e significando os espaços a seu modo, como se pode observar nos grupos musicais (*rap, rock, funk, punk*) e outras formações grupais, como no graffiti e na pichação urbana." (Furtado, 2012, p.217). A ideologia que sustenta as incursões à rua para pintar estabelece aproximações e afastamentos. Os grafiteiros, geralmente, saem para pintar em grupos de duas ou mais pessoas. Estes grupos – que podemos considerar laços de amizades estabelecidos, muitas vezes, a partir da prática do graffiti – se constituem mais por afinidades ideológicas do que por afinidades estéticas.

Estes agrupamentos estão em constante modificação devido ao movimento incessante da constituição dos sujeitos e da maleabilidade dos posicionamentos axiológicos. Resignificações ocorrem constantemente devido às relações travadas no social: “é através das mediações que vivencia que uma pessoa transforma seu contexto social e se apropria de sua(s) significação(ões). O ser humano só o é em relação, sendo que sua entrada no universo da comunicação humana, no universo semiótico ou da significação, é sempre mediada pelo outro.” (Diogo e Maheirie, 2007, p.142). Portanto, o signo se torna um agregador social, onde vínculos são estabelecidos e desfeitos, de acordo com identificações, ainda que transitórias, em torno do mesmo.

Na cultura do graffiti é comum a constituição de *crews*. A palavra *crew* vem do inglês, que significa, literalmente, tripulação. No graffiti é união de dois ou mais grafiteiros, que realizam pinturas juntos e assinam um nome em comum, o nome das suas respectivas *crews*. Em Florianópolis, no atual momento, existem 03 *crews*: a TRESA, a CI e a KiloGraffis. Entre os participantes da pesquisa apenas Vejam faz parte de uma *crew* de Florianópolis, a CI (Contato Imediato). Laídio e Não vêm de *crews* de São Paulo. O primeiro assina o nome de dois agrupamentos paulistanos distintos, “2000Família” e “Nada Somos?”. O segundo representa a assinatura “Vício”, uma assinatura que é

compartilhada por alguns grafiteiros de São Paulo.

Apesar de não vinculados a *crews*, a maioria dos grafiteiros e pichadores programam suas incursões à cidade na companhia de amigos ou outros praticantes que não pertencem a agrupamento nenhum ou são de outras *crews*. Na dinâmica do graffiti de Florianópolis, a *crew* não é um delimitador de com quem as pessoas pintam. As relações de grupo se fazem presentes mesmo na ausência da tradicional organização em torno de *crews*. Elas acabam por se definir devido às afinidades pessoais e concepções do que seja fazer graffiti.

No processo de criação do graffiti, Furtado (2007) reconheceu que uma pintura realizada em *crew* é diferente das pinturas realizadas com outros grafiteiros. Trabalhos em *crew* geralmente estão voltados para a afirmação da mesma e sua auto-promoção. Grandes letras e lugares desafiadores são características que possibilitam afirmar a presença daquele grupo na cidade.

Membros de uma mesma *crew* também tendem a partilhar de uma mesma ideologia em relação ao graffiti. Os posicionamentos axiológicos estão balizados pelas experiências vivenciadas e compartilhadas juntamente com outros praticantes, mas das quais derivam percepções singulares posto que vinculadas às histórias pessoais. Identificações ideológicas do que significa a prática do graffiti podem ser um elemento definidor para a aproximação dos artistas e a constituição de uma *crew*.

As amizades, o bairro, a cidade, as condições sócio-econômicas, as histórias vividas – tudo isso contribui para a constituição dos sentidos empregados à palavra e à ação. As incursões artísticas à cidade têm sentidos distintos, variando de acordo com os valores e ideologias de cada grafiteiro, estando estes diversos posicionamentos axiológicos presentificados na palavra “graffiti”, no discurso sobre ela, no estilo e estética da pintura e no local onde se inscreverá.

O termo *crew* não foi mencionado em nenhuma das conversas registradas durante a produção do documentário. Constato que no contexto pesquisado as relações de amizades agregam mais os grafiteiros em torno de uma pintura conjunta do que as relações de grupos delimitados, como as *crews*:

Mumu – Pro graffiti é difícil conseguir um muro. Porque o graffiti é demorado. Vê que o cara não vai fazer, troca uma ideia com o cara e tenta ir com o cara, tais entendendo? Aqui

na área sempre foi isso. Os muros que eu consegui eu sempre tentei renovar, como a gente fez aquele dia ali. O que é que a gente fez? Era um graffiti meu, que eu gastei ali... vou te falar... umas 6, 7 latas, mas pra mim a honra foi ter pintado contigo a primeira vez... com o Bug... Pra mim é isso, o role da hora, tá ligado? O meu trampo eu dixavei¹⁵...

A fala de Mumu se refere à dificuldade de se conseguir um muro para pintar. Ele prefere compartilhar os muros em que há pinturas mais antigas dele do que preservá-las. Para este grafiteiro, o graffiti é feitos dos encontros e amizades por ele proporcionados. É um momento de confraternização. Ele comenta que o mais importante deste encontro por ele relatado foi ter pintado comigo pela primeira vez e com Laídio (também conhecido na cultura do graffiti como “Bug”). O seu trabalho antigo ele apagou, pintou outra coisa por cima. Mesmo ele tendo gasto em seu trabalho antigo umas 6 ou 7 latas de spray, ele apaga sua pintura e pinta novamente, só pelo prazer do encontro.

Foi no bairro Carianos, no sul da Ilha, que encontramos Mumu. Nativo do local, Mumu é uma figura conhecida pelo bairro. Suas letras CSC (Comando Skate Carianos) estão por todo lado, em quase todas as ruas há um muro grafitado por ele. Mumu é muito bem quisto pelos demais moradores. As crianças o admiram, ficam o assistindo pintar mais um muro. Os moradores cedem seus muros para que mais um graffiti seu seja feito. Quando realizamos nosso encontro no Carianos, fomos até um bar freqüentado pelos moradores. Lá muitos vieram nos declarar o quanto Mumu era admirado por eles.

O episódio que Mumu comenta acima foi em nosso primeiro encontro, onde pintamos sobre uma antiga letra sua. Foi no muro da casa de uma senhora. Não a conheci, mas outros moradores vieram conversar conosco. Todos muito receptivos. Pareciam felizes por nos ver ali, como se nossa pintura fosse um evento no bairro. A pintura começou no início da tarde e foi até a noite. O estabelecimento em frente do muro onde estávamos era um bar. Lá nos ofereceram cervejas e janta. Éramos eu, Laídio e Mumu.

Terminado o graffiti e após muitas cervejas, já iniciando a madrugada, saímos de carro pela cidade atrás de outros muros. Laídio e

¹⁵ Dixavar: do dialeto florianopolitano, apagar, dar fim.

Mumu são admiradores da pichação, picham há mais de uma década e tem suas assinaturas por toda a cidade. Para mim era a primeira vez. Sair com eles para pichar se assemelhava a um ritual de iniciação, sentia como se fosse algo pela qual deveria passar para ser considerado um semelhante. O graffiti e pichação são universos que se mantêm relativamente apartados das relações do cotidiano e para adentrá-lo “implica a adoção da uma nova condição social, um lugar à margem dos papéis e normativos hegemônicos. Esta passagem determina a reconfiguração do “eu”, marcado por rituais precisos e por regras que definem os requisitos necessários à aceitação na comunidade.” (Campos, 2009, p. 146)

Naquela noite “inauguramos” um lado de um viaduto que liga duas regiões da cidade. Uma das laterais do viaduto ainda não continha nenhuma pichação. Nós fomos os primeiros a grafar nossos nomes naquela imensa parede de concreto. Inaugurar uma superfície, ser o primeiro a pintar nela, é um valor respeitado na cultura do graffiti, pois muros já pichados são menos desafiadores, são tratados com menos zelo pelas autoridades. Em ocasiões onde a polícia vem indagar quanto ao fato de se estar pintando sem autorização, uma desculpa frequentemente usada é o fato de o muro já estar todo pichado ou grafitado. Pintar muros “virgens” significa ser o primeiro a desafiar os limites da legalidade, e uma vez atravessados, abre-se uma brecha para mais inscrições no menos local. Hoje, nesta lateral do viaduto, há muitos outros nomes grafados.

Mumu - Muita gente se amarra num muro pra levar pro lado de competição, mano. Não é assim. Eu acho que o graffiti é amizade.

Mumu considera a amizade e convivência os principais valores associados à prática do graffiti. No último ano, ele organizou em seu bairro dois encontros de graffiti, abrindo o convite para todos os interessados. A vontade de juntar os amigos para pintar e tomar uma cerveja é uma constante em sua fala. A competição por território, pela exclusividade de muros, não é um valor que Mumu associe ao seu entendimento do que seja o graffiti e critica quem tenha essa postura. A união daqueles que estão envolvidos na mesma prática parece ser, para ele, o ponto nodal desta cultura.



Imagem 05 - Mumu, Rei e Leiteiro. O graffiti a seis mãos.

No entanto, a lógica da competição é frequentemente vinculada ao graffiti. Laídio destaca como positiva a competição por território na pichação: “É uma disputa por território. Que eu acho legal, acho sadio.” O grafiteiro Vejam também entende a competição como um estímulo à prática do graffiti e seu aprimoramento:

Vejam – Cada lugar tem um estilo, cara, um tempo que a cultura existe. Nova York é rivalidade pura. São Paulo também. Tem esse lance da competição. Tem que estar envolvido nesse lance da competição pra estar sempre se superando... Uma competição pro bem, que isso daí já é um dos princípios lá do hip-hop, lá de trás mesmo, de onde nasceu. Hoje tem uns rockeiros que fazem graffiti! Tudo certo, mas tem que ser lembrado que o bagulho veio do hip-hop. Foi a partir do hip-hop que veio a cultura. Então, quando os caras faziam batalha de *break*, pá, dançando... É uma rivalidade, mas é uma rivalidade sadia, pra ver quem se supera, mesma coisa no graffiti: quem faz em lugar mais alto, quem aprimora um estilo, quem busca um diferencial... Tá ligado?

O graffiti ganha uma dimensão desportiva ao ser associado à competição. A busca por novas técnicas e desenvolvimento de uma estética aprimorada e singular parece – na fala de Vejam – estar associada à competição que este cenário promove. Nas ruas, cotidianamente, surge um novo graffiti, um novo grafiteiro. Este cenário está sempre em mudança, em constante transformação. Graffitis são apagados e outros graffitis são realizados. Esta dinamicidade da cena urbana traz sempre novos elementos para os praticantes do graffiti, pois estes procuram manter seu trabalho em posição de destaque em relação aos outros, querem chamar a atenção para a sua pintura, seja através da técnica, da estética ou do desafio inerente ao ato. Gera-se, na cultura do graffiti, uma dinâmica competitiva, na qual um grafiteiro tenta superar o outro, se destacar.

Como Vejam menciona, de forma análoga, passa-se o mesmo nas batalhas de *break*, onde o dançarino procura sempre superar os outros através de seus passos e ritmo. O *break*, dança própria do movimento hip-hop, tem sido desde a sua emergência em Nova York, no final dos anos 1970, praticado em locais públicos, em áreas da cidade que proporcionam o encontro entre jovens dançarinos. As rodas de *break* são disputas no qual aquele que se sobressai em habilidade e ritmo, ganha simbolicamente a “batalha”. A dança, assim como o graffiti, tem proporcionado aos jovens um lazer e uma forma de se inserir na cidade a partir de uma atividade estética (Noronha; Pires; Toledo; 2007).

A conversa com Vejam aconteceu enquanto ele e o grafiteiro Rizo pintavam um muro no bairro do Córrego Grande. Cada um pintou uma letra com seus respectivos apelidos. Enquanto eles pintavam, nós registrávamos um pouco de suas conversas e a dinâmica do bairro em torno do acontecimento. Muitas pessoas passavam e demonstravam curiosidade quanto ao acontecimento. Em frente do muro em que estávamos havia uma bicicletaria. Fomos até lá conversar com a família que administra este estabelecimento para saber o que eles acham do graffiti. Eles disseram estar felizes de ver o muro sendo pintado novamente. Foram receptivos conosco e permitiram que utilizássemos o segundo andar do estabelecimento para fazermos umas tomadas de cima, registrando a pintura do muro do alto e à distância.

Inseridos neste ambiente público que é a rua, os grafiteiros intervêm na rotina daqueles que por ali passam, e também são influenciados pelo ambiente que os cerca:

Vejam – pra mim graffiti é troca de informação. Se eu não trocasse informação eu não ia estar aqui. Então, cada um tem seu jeito de levar o seu trabalho.

Aqui o graffiti aparece novamente como uma prática que se constitui principalmente vinculada a relações de grupo. Para Vejam o graffiti é troca, compartilhamento de informações, de técnicas e idéias. Para que o graffiti exista, faz-se necessário o campo social, a rua, o olhar do outro. Vejam reconhece em si a presença deste outro e atribui a ele seu devir como grafiteiro: “Se eu não trocasse informação eu não ia estar aqui”. Para ele, cada grafiteiro entende sua práxis de forma singular, cada um vivencia seu projeto/processo artístico de maneira única; social e singular mutuamente imbricados, pois as “trocas de informações” que constituem o artista serão por ele assimiladas e modificadas, resultando no seu trabalho pessoal, no seu estilo de graffiti, no seu traço gráfico e posicionamento ideológico.



Imagem 06 - Tomada desde a bicicletaria. Vejam e Rizo pintando no Córrego Grande.

Sentidos de “graffiti” tornam-se bandeiras a serem defendidas, constituindo identificações que se refletem nas intervenções pela cidade, nas relações interpessoais com outros grafiteiros e no processo artístico de cada um. Tornam-se um campo de batalha, pois as concepções antagônicas do que é propriamente o graffiti entram em choque e geram

conflitos e inimizades. Esta batalha pode ser visualizada nas ruas a partir das parcerias e alianças que se estabelecem, dos muros compartilhados e dos “atropelos”. Atropelo, na cultura do graffiti, significa fazer uma pintura por cima de outra já existente. Este ato é visto como grande falta de respeito e afronta ao trabalho do grafiteiro atropelado, que teve sua pintura danificada ou apagada.

Os conflitos também podem se estender para ameaças e agressão física. Em cidades como São Paulo, o graffiti e a pichação disputam territórios assim como o fazem as torcidas organizadas de futebol. Caso um pichador ou grafiteiro de uma *crew* rival seja identificado, ele pode ser agredido e até morto, dependendo do grau da agressão. Há relatos de brigas e tiroteios nos pontos de encontros de pichadores em São Paulo (Blog Seu Paulo, visitado em 05/03/2013).

Há quem pinte mais muros autorizados, há quem prefira somente grafitar ilegalmente; há também aqueles que transformaram o graffiti em profissão, sendo remunerados para realizar murais pintados com técnicas do graffiti ou vendendo obras de arte inspiradas na estética desta linguagem. Por vezes essas diferentes posturas entram em conflito. É comum desenvolverem-se indisposições entre os grafiteiros devido à forma como cada um pensa o graffiti:

Vejam – a moda veio cedo. Não é a toa que tem um monte de artístinha que pinta quadro e graffiti. Ah, mano, é foda.

Rei – Você acha que isso pode meio que estragar a ideologia ou isso não acaba interferindo muito?

Vejam – Não estraga a ideologia, porque quem faz graffiti mesmo e leva o bagulho a sério, conhece ele desde o começo ao fim, quer saber o que que é mesmo... e quem sou eu pra dizer o que que é?! Eu só sei dizer que é um movimento e eu faço, ta ligado? A moda é o seguinte: começou a surgir vários bagulhos na rua e os artístinhas “pô, legal, graffiti, pô, sou artista, fazer um desenhos na rua, sou grafiteiro...” Grafiteiro o caralho. Não sabe nada do bagulho, não sabe nem porque ta fazendo aquilo ali...

Rei – tem uma raiz aí que é mais profunda...

Aparece na fala de Vejam sua insatisfação quando à apropriação do graffiti pelo universo da arte institucional. Para ele, os “artistinhas” da qual fala não têm direito de se apropriar desse signo – o graffiti – pois eles supostamente não foram iniciados nesta cultura. Faltaria a eles a experiência das ruas, da ilegalidade, passagens pela polícia. Estariam desvinculados de um movimento maior, que pressupõe a adoção de alguns dogmas, comportamentos e ideologias. Partilhando do mesmo sentimento, mas agindo de forma contrária a Laídio – que abandona o signo devido ao seu desgaste semântico – o graffiti se apresenta para Vejam como um ente intocável, na qual algumas pessoas se aproximam deste e outras se distanciam, em função do seu posicionamento axiológico.

A ideia de raiz, uma visão nostálgica do graffiti, aparece com frequência no entendimento do que seja graffiti para os sujeitos pesquisados. Aparece aqui o entendimento de que o signo é imutável e está cristalizado no tempo, em torno de um contexto e uma ideologia estanque. Há uma negação das novas manifestações da pintura realizada nas ruas e que se intitulam também como graffiti. Alguns grafiteiros reconhecem como graffiti somente aquelas intervenções que estão de alguma forma relacionadas ao movimento hip-hop ou são realizadas ilegalmente como atos de contravenção. O grafiteiro Não relata opinião semelhante à de Vejam:

Não – eu tenho um certo preconceito. Não é preconceito, cara, é um conceito já. De todos os negócios que eu vi, sério mesmo: é livro, é documentário, é revista, é mídia falando. Os mais top que eu vi foi aqueles que registraram a parada na essência, e não tem muita entrevista e tava na cena quando a coisa tava acontecendo, fervilhando. [...] é que é muito complexo o negócio, é muito grande, é uma cultura, né? Dai quem faz sempre tem uma visão mais crítica... eu olho as coisas assim e fica a dever. E hoje, a maioria das coisas que eu vejo, livro e tal... Um monte de livro que foi lançado. Graffiti

Brasil, Graffiti não sei o que lá... tipo, que... velho... só palhaça, ta ligado? Tipo, um maluco que tava um ano na rua... e vários maluco monstro e os caras não registrando porque era quem se relacionava. Podiam ter feito as imagens ali da cidade: “oh, o que ta acontecendo é isso.” Então fica a desejar...

O que parece provocar a indignação em relação ao discurso da mídia a respeito do graffiti é a falta de profundidade com que o tema é tratado, ao nível do senso comum, de forma generalista. Os grafiteiros participantes da pesquisa demonstram ter uma relação de muito apego ao graffiti, à prática e à cultura que a conota. Qualquer informação que pareça desviante dos seus entendimentos e das suas experiências provoca uma reação negativa. O grafiteiro Não me contou que se sente incomodado ao ver o graffiti na novela das 19h¹⁶, pois teme ver sua práxis associada a algo que ele não considera legítimo.

O graffiti torna-se um campo de afirmação identitária. Ao entorno do sentido da palavra, o grafiteiro cria suas referências, desenvolve sua arte e intervenção, identifica-se com uma postura em relação à prática.

Com o modismo atual do graffiti, muitas são as publicações, documentários, reportagens tratando do tema e, devido à sua complexidade e abrangência, os grafiteiros se mostram cada vez mais descrentes em relação à mídia e ao que é dito a respeito deles. Em conversa com Vejam, ele me diz que só participou do documentário porque este estava sendo feito por alguém “de dentro”, e não por um repórter ou alguém estranho ao graffiti. A crítica explicitada por Não se dá à falta de reconhecimento, por parte da mídia, do graffiti como processo histórico. Para ele, antes dos critérios estéticos ou interesses comerciais, é importante reconhecer os grafiteiros que fazem parte da história do graffiti, que estão há mais tempo pintando nas ruas, que têm propostas diferenciadas de intervenções, são exemplos para os demais praticantes, seja em virtude da técnica empregada ou seja pela atitude que assumem em suas ações.

¹⁶ Algumas novelas da Rede Globo (até o presente momento a novela Cheia de Chame e Malhação; período entre Fevereiro de 2011 e Fevereiro de 2013) inseriram grafiteiros entre seus personagens.

GRAFFITI É ARTE?

Uma frequente discussão presente na cultura do graffiti é se este pode ser caracterizado como arte. *Arte* se configura como um outro signo polêmico, um signo compartilhado por muitas concepções ideológicas distintas e sua aproximação com o graffiti provoca a recusa de alguns grafiteiros em compreender o graffiti como obra de arte.

Ainda vigora no senso comum ou em algumas perspectivas teóricas e políticas mais afeitas à tradição a noção da obra de arte e artista como fenômenos deslocados da sociedade, a ideia romântica do grande gênio, do artista como uma extensão do mito do herói (Vargas, 2006) e a sacralização do artefato como objeto sublime, definido com tal em sua essência. Tais perspectivas pecam ao ignorarem as condições sociais e históricas para a emergência de autor e obra, promovendo a “universalização do caso particular” ao tornarem “uma experiência particular, situada e datada da obra de arte em norma trans-histórica de toda percepção artística” (Bourdieu, 1996, p.320).

Também é ponto pacífico para o materialismo histórico-dialético a necessidade das condições materiais, históricas e sociais para a emergência de qualquer criação científica ou artística. Toda nova criação tida como obra de um gênio é resultado de uma forte demanda social e de necessidades criadas que surgiram antes dela e a impulsionam para o futuro (Vygotski, 2009). “As classe privilegiadas detêm um percentual incomensuravelmente maior de inventores na área da ciências, da técnica e das artes porque é nessas classes que estão presentes todas as condições necessárias para a criação” (Ibid, p. 42). Existem contextos sociais que promovem as condições materiais para que obras de arte ou grandes inventos sejam criados e validados como tais. Portanto, todo objeto tido como obra de arte não contém em si características que o garantam como tal, mas vem a ser classificado como tal a partir de condições sociais, do momento histórico de sua produção e do lugar social de quem a produz ou avalia como arte.

Dentre estes aparatos sociais, um de fundamental importância na constituição do *campo da arte*, que tende a definir o que é ou não um objeto artístico, são as instituições voltadas para o assunto, como galerias, museus, casas de leilões, colecionadores e toda a dinâmica social que circula em torno desses. Estas instituições que compõem o campo artístico, “lugar onde se produz e reproduz continuamente a crença no valor da arte e no poder de criação de valor que pertence ao artista” (Bourdieu, 1996, p.326), não deixam de serem constituídas por

condições materiais e históricas, e é devido a esta historicidade que a elas foi concedido a autoridade para definir o que é e o que não é uma obra de arte. Os atributos estéticos de uma obra de arte ocorrem em paralelo aos valores políticos, morais, religiosos do contexto em que se inserem. Porém, na superestrutura ideológica de uma sociedade, à tais valores são atribuídos hierarquias de poder distintas, onde o predomínio certos valores e o enfraquecimento de outros ocorre devido a uma condição sócio-histórica, expressando interesses da concepção ideológica dominante (Vázquez, 1978).

Nos últimos anos, o graffiti aderiu (ou foi anexado) ao circuito de arte institucional – e o mesmo também vem acontecendo com a pichação. Dessa forma, o que antes podia ser considerado uma forma de expressão, hoje também vem sendo entendido como arte, pois o graffiti agora participa também do universo institucional que julga, define e outorga valor de mercado e status às obras de arte. No entanto, para além dos espaços consagrados das artes, o graffiti continua a ser realizado nas ruas sem a necessidade de curadoria. Se alguns grafiteiros ascendem à condição institucionalizada de artista, isso não tem invalidado ou inibido a prática interventiva, desprovida da preocupação de ser aceita pelo circuito das artes ou pela sociedade em geral, voltado apenas para a comunicação com aqueles que participam ou admiram a cultura do graffiti. O que emergiu nesta pesquisa foram algumas posições axiológicas em relação ao que seja a arte e como os grafiteiros se colocam em relação a ela:

Rei – eu acho que nem toda pichação é arte assim como nem todo graffiti. Mas acho que quando parte de um movimento visceral, quando o cara consegue botar para fora uma parada que ele tá querendo... Ele se dedica e quando ele coloca aquilo ele consegue fazer com um envolvimento tão grande que ele coloca uma beleza naquilo e de gostar daquilo e de se experimentar através daquilo... Porque o pichador ele pode simplesmente nem pensar na letra, ou pode pensar, ele pode trabalhar e quando ele trabalha aquilo na letra, quando ele consegue se enxergar mesmo através daquilo e consegue botar isso na rua, pra mim virou

arte. Fora a arte do cara de escalar um lugar, de subir um prédio. É uma arte o cara sair na madrugada, principalmente numa cidade grande. O cara sair na madrugada e conseguir driblar... O cara tá pensando em muitas coisas ao mesmo tempo e o movimento todo que ele faz isso é artístico. É pensar, é subir... pichador que é pichador não sai fazendo em qualquer lugar. Ele olha o muro, vai pra trás, analisa. Observa o tamanho que ele vai colocar. Ele pensa no tamanho da letra, de todas as letras pra seguir o mesmo tamanho. Ele pensa em como aquilo no muro vai poder ficar bonito. Então ele vai pegar um muro ele preenche de repente o muro inteiro, ou ele vai pegar várias janelas, botar em cima das janelas, ele bota duas letras em cada janela... Então ele tenta compor junto com cidade, ele tenta casar isso com a cidade. É um movimento pensado. É pensado não racionalmente, mas pensado com o coração. Pichador quando ele olha ali, cara, ele já sente ali rapidinho: “porra, vai ficar da hora assim.” quando o cara tá envolvido ele faz uma parada bonita. Lógico, o pichador geralmente acha bonito, ou admiradores do movimento, mas é de se admirar...

A fala de Rei é carregada de convicção do porquê, para ele, graffiti e pichação são expressões artísticas. A entonação da fala infelizmente fica prejudicada na passagem da conversa para o papel, mas o próprio conteúdo revela um pouco da afetação com que ele descreve sua prática. Pra Rei, arte é uma questão de intencionalidade, de investimento de desejo. O que surge daí é a expressão “visceral” do sujeito encarnada em matéria. A relação estética que o grafiteiro/pichador estabelece com a epiderme de concreto que reveste o corpo da cidade, com suas cavidades, caminhos, passagens, becos, janelas, paredes, compõe sua obra: um híbrido de *performance* e pintura. Performance pelas suas características sinestésicas, pela incursão do humano à cidade, seu flandar pelas marquises e parapeitos, ariscando sua

integridade com objetivo de realizar sua intervenção no lugar mais extremo possível ao homem da urbe.

Há algum tempo, pelo menos desde meados do século XX, a arte vem se apropriando dos espaços das cidades, tornando estes seu suporte de realização e provocando estranheza no transcorrer habitual da vida cotidiana (Sander, 2009). O confinamento dos museus e galerias não dão conta das possibilidades múltiplas de apropriação da vida pela arte, das criações que transbordam do contato entre artista e cidade.

A rua tem sido um espaço de realização de uma arte engajada no cotidiano, que dialoga com este e se cria a partir deste contato. Ao se inserir nas relações mundanas, a arte intensificou suas características política, pois passa a estar presente na constituição dos discursos proferidos pela/na cidade.

Nas performances esse caráter político fica, segundo Goldberg (2006), ainda mais evidente, devido sua realização se dar, geralmente, nos espaços públicos, de forma a perturbar o instituído e promover outras percepções: “as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida. [...] a performance conferiu ao artista uma presença sociedade.” (*ibid*, p.XII – XIII). Para esta autora, é inerente a performance a relação direta com o espectador e com o social. Ela não pode existir sem provocar o olhar do outro.

As performances têm a característica de *atratores*. Fixam a atenção do olho humano sob tal ação fetichizada. Segundo Canevacci, o atrator,

é uma espécie de coeficiente atrativo do olhar, intrinsecamente volúvel e mutável e extremamente fetichista, que viaja entre os diversos sujeitos ou segmentos da população metropolitana em sentido amplo. O atrator anula temporariamente o movimento do olho exercendo um poder que une o olhar à coisa e que determina os novos cursos doas fetichismos visuais difundidos na metrópole comunicacional. (Canevacci, 2008, p. 16)

Ao atingir tal platô, ao encontrar superfície que o satisfaça, a lata de spray passa a riscar e o artista a elaborar sua pintura. Tais pinturas são frequentemente palavras, letras, caligramas. Geralmente são grafados apelidos, codinomes, marcas criadas especificamente para a

prática do graffiti/pichação, que se configuram como signos de seus artífices. Algumas frases de protesto, de revolta e afirmação são também comuns. Elementos figurativos ou gráficos, representantes clássicos da pintura, ficam em segundo plano, pois as palavras vêm primeiro. Talvez seja até o caso de pensar grafiteiros e pichadores não como pintores, mas sim como poetas, pois fazem muitas vezes da palavra sua forma de expressão. E se poesia é arte, se performance é arte, se pintura é arte, porque o graffiti e pichação não haveriam de ser?



Imagem 07 - Rei pintando um Bomb.

Na fala de Rei sua concepção de arte não passa por julgamentos estéticos à priori; esta seria consequência da relação estética que o sujeito estabelece com seu fazer, escapando a qualquer forma de curadoria, dependendo apenas do envolvimento entre obra e criador. Sua apreciação está pautada nos riscos que a arte realizada suscitou para o seu autor; quantas barreiras foram vencidas para que a arte fosse realizada, o quanto de desejo havia investido na ação criadora. Estas são características complexas – e por vezes arbitrárias – de se definir numa obra de arte, mas é segundo estes critérios que Rei procura julgar o graffiti e a pichação.

Alguns dos grafiteiros que conheci estão pouco se importando se seu trabalho é considerado arte, se é socialmente aprovada. O grafiteiro Não tem tatuado em seu braço a expressão “foda-se”. “Foda-se” como filosofia de vida, como “pouco importa sua opinião, eu faço graffiti e acabou”. Manifesta com os graffitis que produz uma busca por

liberdade, afirmação de uma prática, de um lugar social na negação dos julgamentos que venham de fora do graffiti. Essa perspectiva é a próxima de Vejam, outro grafiteiro com o qual a pesquisa foi realizada:

Vejam – O segredo do negócio é saber levar. Cada um tem sua busca, né cara. A minha busca é “eu não tô nem aí pra isso aí”. Eu só quero é evoluir, é aprimorar cada vez mais o bagulho, fazer mais e viajar, e conhecer mais lugares e pintar. Conhecer pessoas, só por causa disso, tá ligado? Só pelo fato de fazer graffiti. Conhecer outros lugares, outras culturas.

Na fala de Vejam, o graffiti aparece como caminho para as realizações pessoais. O graffiti é um mediador das suas relações com outros, promovendo contato com novas pessoas, a troca de informações, viagens para pintar em outras cidades e outros países. O graffiti tornou-se, para Vejam, um dispositivo constituidor de sua rede de sociabilização. Ao mesmo tempo essa rede delimita fronteiras na medida em que o grafiteiro procura ignorar a opinião externa a ela. Na pichação isso fica ainda mais claro, como relatado pelo fotógrafo Choque, no documentário Pixo, de João Wainer: “pichação de São Paulo é uma comunicação fechada. É da pichação pra pichação. Então, na verdade, ela não se comunica com a sociedade. Ela é uma agressão. Ela é feita para agredir a sociedade”. Aqui é possível problematizar essa suposta fronteira e isolamento em relação à sociedade, pois se a pichação é feita para agredir, então ela é uma forma de comunicação com o contexto social. Talvez seja o caso de problematizar o status da pichação, pois seus artífices não se reconhecem nem como vândalos, nem como artistas; nega a existência do diálogo, mas gritar aos quatro ventos a sua presença na cidade.

Na pesquisa de Pereira (2007), uma etnografia realizada com pichadores de São Paulo, o mesmo fato foi constatado: “o pichador, de um modo geral, não quer se comunicar com a cidade, embora acabe fazendo isso, mas sim se comunicar com os outros pichadores [...] As marcas que esses jovens deixam na cidade são para aqueles que ‘sabem ler o muro’.” (ibid, p.244-245). Estes jovens criam novas formas de ocupar o espaço da cidade e o processo de criação, assim como em outras linguagens estéticas, se pauta em relações ora conflituosas, ora

em consonância com a ordem vigente, como observa Sanchez-Vázquez:

Arte e sociedade, longe de se acharem numa relação mútua de exterioridade ou indiferença, se buscam ou se rechaçam, se encontram ou se separam, mas jamais podem voltar completamente as costas uma para a outra [...] Por parte do artista, são em alguns casos de harmonia ou concordância, em outros de fuga e de evasão, e também de protesto ou rebelião. Por parte da sociedade e do Estado, podem ser favoráveis ou hostis à criação artística, de proteção ou de limitação – em maior ou menor grau – de liberdade criadora. (Vázquez, 1978, p. 121- 123)

Nesta relação por vezes conflituosa – porém necessária – aos processos de criação, muitas dissonâncias e disputas em torno dos sentidos das palavras e o que elas representam se torna inevitável.

Diante do exposto, é difícil concluir se graffiti e pichação são manifestações artísticas, pois não há consenso quanto a estes três termos: arte, graffiti, pichação. Esta atribuição fica a cargo daqueles que as praticam e dos expectadores. Um julgamento em aberto, cujo veredicto esta balizado pelas concepções axiológicas em relação aos signos que se encontram no banco dos réus. No campo da linguagem qualquer amarração semântica é arbitrária. Logo, a arte se mostra resistente a tendências monologizantes até mesmo na sua definição sêmica. Sendo por sua vez toda resistência uma ação política, vejamos como a relação entre graffiti e política se apresenta para os participantes da pesquisa.

Capítulo 04

POLÍTICA, RESISTÊNCIA E ENFRENTAMENTO

As maiores atrocidades cometidas pelo homem não foram feitas por pessoas que quebraram as regras, mas por aquelas que as seguiam. (Banksy, 2005)

Desde seus primórdios – Nova York, final da década de 1960, início da de 70 – o graffiti se configura como uma prática ilegal, muitas vezes associada ao crime, à violência, à pobreza e decadência dos grandes centros urbanos ocidentais. Esta associação não é de todo injustificada, pois o graffiti teve seu início nos bairros periféricos de NY, desolados pela pobreza e pelo abandono do poder público, locais suscetíveis à instalação da violência e das mazelas do mundo ocidental contemporâneo. Como relata Sennet: “lá se concentram viciados de ambos os sexos, que contraíram o mal devido à partilha de agulhas, e mulheres que se infectaram na prostituição. Aids e drogas se confundem geometricamente na 'desdentada' Rivington Street, cujas construções abandonadas servem de esconderijo aos viciados, que ali praticam sua roleta-russa.” (2010, p.359). Esta cidade também comporta um grande número de moradores de ruas, desempregados e desvalidos, abandonados pela família e pelo estado à própria sorte (*Ibid*).

A região tida como berço do graffiti e da cultura hip-hop fica ao norte de NY, o mais pobre dos *five boroughs*¹⁷ que compõem o mapa político da cidade: o Bronx. Antes uma região de classe média, povoada por imigrantes italianos e da comunidade judaica, o Bronx passou a representar, na segunda metade do século XX, a sina do progresso desmedido, depois de sua desvalorização devido à construção de uma rodovia que o partiu em dois:

Entre os muitos símbolos e imagens com que Nova York contribuiu para a cultura moderna, um dos mais notáveis, nos anos recentes, foi a imagem da ruína e da devastação moderna. O Bronx, onde cresci, tornou-se mesmo uma senha internacional para o acúmulo de pesadelos urbanos de nossa época: drogas, quadrilhas, incêndios propositais, assassinatos, terror,

¹⁷ Nova York é dividida em 5 regiões (*the five boroughs*): Manhattan, Brooklyn, Staten Island, Queens e o Bronx.

milhares de prédios abandonados, bairros transformados em detritos e em vastidões de tijolos espalhados. (Berman, 2007, p.340)

Nesta época, tornou-se uma tendência, entre os jovens Novaiorquinos, grafar com canetas ou tinta spray seus nomes e apelidos pelos muros da cidade e, principalmente, pelos metrô, onde o mais importante critério para se avaliar se aquela assinatura seria respeitada e admirada era a quantidade com que ela estava nos trens (Castleman, 1982). Uma busca por popularidade e afirmação, porém através de uma comunicação estreita, que se dava quase que exclusivamente apenas com os envolvidos nesta prática, tornando-se estranha e aversiva aos demais moradores da cidade.

A popularidade desta prática entre os jovens passou a ser um problema para as autoridades responsáveis pela preservação dos metrô, visto que os vagões passaram a estar grafados de cima a baixo, dentro e fora. Medidas mais austeras foram necessárias para coibir o graffiti nos metrô e sua fama mundo a fora foi a de uma prática associada ao vandalismo e destruição dos bens e patrimônios públicos. O graffiti foi criminalizado e seus praticantes ficaram conhecidos como marginais, foras-da-lei. Ainda hoje, no senso comum reverbera esta compreensão a respeito do graffiti.

Uma passagem desta etnografia revela isso: durante a produção do documentário eu fui almoçar num restaurante, precisava gastar parte da verba do filme com alimentação, então comentei com o dono do estabelecimento do que se tratava nosso filme. Seu entendimento foi o de que estávamos promovendo um assistencialismo aos grafiteiros, tentando recuperar jovens de comportamentos desviantes, drogados, marginais. Tentei explicar para ele um pouco do novo cenário mundial do graffiti e seu valor contemporâneo para as artes plásticas, mas minha explanação pareceu sem sucesso. Talvez a novela das 19h e outras inserções do graffiti na mídia global sejam mais persuasivas...

PRÁTICAS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS

As práticas políticas institucionais, que se articulam em torno de partidos políticos e instituições regimentadas, como grêmios e sindicatos, encontram-se, na contemporaneidade, esvaziada de participação juvenil (Sposito, 2003; Abramo, 1997). Os jovens são hoje percebidos, por alguns setores da sociedade, como desinteressados e

despolitizados, devido à escassa participação destes em ambientes compreendidos historicamente como veículos de engajamento político. Segundo Abramo, para estas instituições, “essa preocupação vem acompanhada de um diagnóstico que identifica nos jovens um desinteresse pela política e de um modo mais geral pelas questões sociais, como resultado da acentuação do individualismo e do pragmatismo que se afirmam como tendências sociais crescentes, tornando-os “pré-políticos” ou quase que inevitavelmente “a-políticos” (Abramo, 1997).

No entanto, autores que discutem o político no contemporâneo compreendem que estes espaços historicamente associados à participação política perderam seu prestígio na sociedade contemporânea e se tornaram instituições anacrônicas, pois elas não mais representam as demandas da sociedade atual e delas os jovens se afastaram (Canevacci, 2005; Safatle, 2012). Nas últimas décadas – tendo como marco histórico as manifestações estudantis de 68 e a queda do Muro de Berlim em 1989 – outros modos de atuar no campo social têm surgido (Safatle, 2012). Com o desgaste dos grandes modelos econômico-sociais, seja após a falência do modelo soviético ou com a desigualdade gerada no modelo capitalista, as bandeiras políticas tradicionais caíram em descrença e a visão de uma sociedade que luta por questões totalizantes foi fragmentada.

Os movimentos sociais também vêm passando por uma revisão do seu propósito desde a década de 60, pois novos sujeitos emergem na contemporaneidade e reivindicações diversas surgem no campo do político. As lutas de classe do proletariado, que almejavam mudanças em massa, já não mais dá conta da pluralidade de demandas que brotam na sociedade ocidental a partir da segunda metade do século XX. Com a crise do comunismo e a prevalência do modelo capitalista, a concepção de movimento social também ficou abalada, devido ao risco de se individualizar os atos políticos e com isso fortalecer ainda mais a ordem que sustenta diferentes formas de subordinação (Prado, 2011).

Porém, segundo Prado (*ibid*), o que nos trouxe à contemporaneidade foi um outro olhar sobre formas de subordinação que permaneciam invisíveis e fora de um contexto de problematização. A ação política não se pulverizou no individualismo, e sim abriu novas possibilidades de intervir nas relações de poder.

Para além dos ditos novos movimentos sociais, algumas outras intervenções políticas não usam os mesmos códigos dos modelos tradicionais e institucionais e por isso passam despercebidos das análises

do campo político. Segundo Canevacci, o modelo político vigente, que se articula em torno de partidos e na lógica da democracia representativa, é um anacronismo que já perdeu sua autoridade em grande parte da sociedade:

Diante dessa reviravolta dos códigos, a política – como continua a ser emitida nas totalidades dos partidos que sobrevivem e a dos jornais televisivos – parece uma curiosa arqueologia do poder. Essa política já está reduzida a um panóptico cego, que movimentada continuamente seu monóculo apagado entre quartos vazios: um visor alargado em 360° que não é somente não-vidente, mas que, mesmo que conseguisse voltar a ver, descobriria que em suas celas e serem controladas não há mais ninguém, porque faz tempo que seus habitantes saíram e estão experimentando uma maneira instável e inaudível de comunicar as tramas da mixagem do pós-político (Canevacci, 2005, p.69)

O que se vê hoje em muitas das atividades dos jovens contemporâneos é a negação do político como balizador de sua conduta. Nesta negação surgem fissuras nos grandes modelos de controle, pois eles não dispõem mais de autoridade sobre aqueles que pretendem subordinar. É nesta fuga dos modelos tradicionais de se intervir no social que figuram o graffiti e a pichação como práticas políticas. A resistência que as conota não opera necessariamente na lógica do confronto direto com os meios de controle, mas sim na criação de novos possíveis sobre uma malha que visa estagnação e previsibilidade (Zanella et al, 2012): “as resistências contemporâneas estão mais relacionadas à invenção de novas práticas em determinados contextos do que à oposição ao que está dado nele” (*ibid*, p. 130).

Mesmo sem intencionalidade política, graffiti e pichação não deixam de interferirem no cotidiano e de criar novos códigos e novos comportamentos no âmbito urbano. Estas práticas operam modificações na forma de se pensar o que significa viver numa cidade e quais são os limites por ela impostos. O político pode ser entendido como aquilo que modifica as formas sensíveis do que pode ser visto e dito. Segundo Rancière, “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação. [...] Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos

do fazer e modos do dizer.” (Rancière, 2009, p.59).

Tanto a arte quanto a política coincidem na relação do dissenso que ambas promovem. Dissenso como ruptura em relação ao instituído e abertura a novas possibilidades. Dissenso por provocar o deslocamento de um lugar comum e promover modificações no pensar e sentir; conflito entre diversos regimes de sensorialidade. A política da arte, para Rancière (2010), mais que instruir seus espectadores em temas revolucionários, operando de forma pedagógica e, em certa medida, doutrinante, promove a possibilidade de criação de novos possíveis, novos sentidos. Atos políticos, por conseguinte, devem trabalhar em prol de uma realidade pautada na polissemia.

A eficácia estética da obra de arte se faz presente quando há descontinuidade entre as formas sensíveis de produção artística e as formas sensíveis de apropriação delas por seus espectadores. A política da obra de arte suspende a relação direta entre a intencionalidade do artista e a recepção de sua criação; a relação existente dá-se apenas no dissenso entre os polos: “Arte e política se sustentam reciprocamente como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível.” (Rancière, 2010, p.67).

Partindo de teoria estética e política de Rancière, entendo o graffiti e a pichação como práticas políticas, pois intervêm no cotidiano das pessoas e das cidades, possibilitando outras formas de uso dos espaços públicos e privados, fissuras em relação ao que pode ser dito e quem o pode proferir. O graffiti, ao deslocar a arte dos museus para as ruas, a arte urbana promove uma ruptura no entendimento da função dos espaços. Por vezes o conteúdo e qualidade técnica de tais obras pouco importa, pois ganha destaque o fato de estarem deslocadas de seus sentidos hegemônicos, provocando desconforto e enfrentamentos. Em relação à arte urbana, segundo Zanella et al,

o conteúdo político não aparece declaradamente. Contudo, ainda assim se apresenta como um meio de denúncia em relação àquilo que a cidade não lhes possibilita, ao mesmo tempo em que se configura como um meio de intervir e reinventar a sua própria condição nesse contexto. [...] Se não se trata de um projeto compartilhado de sociedade e de humanidade, suas intervenções democratizam os modos de ocupar simbolicamente e concretamente os espaços urbanos. (Zanella et al, 2012, p.132 – 133)

O fato de jovens estarem nas ruas se posicionando axiologicamente através de atos estéticos, apropriando-se de superfícies sem o aval de um Grande Outro, induz a indagação de quais são os reais limites impostos numa sociedade policiada. Esta pergunta pode retornar sobre os espectadores e provocar ora incômodo, ora questionamento sobre as próprias possibilidades. Algumas culturas juvenis contemporâneas atuam sobre os sólidos modelos de modos de vida ao promoverem ações que vão ao encontro de uma realidade polissêmica. Nas palavras de Canevacci, ao estudar tais culturas: “delimito o campo das culturas extremas juvenis àquelas que se movimentam desordenadamente nos espaços comunicacionais metropolitanos e escolhem inovar os códigos de forma conflitiva. Remover os significados estáticos. Produzir significados alterados. Livrar signos fluidos dos signos sólidos.” (Canevacci, 2005, p.47). Os jovens que fizeram parte dessa pesquisa se inscrevem desse modo inventivo nos espaços comunicacionais da cidade em que vivem, caracterizando-se como protagonistas de novos modos de ação política.

GRAFFITI: TRANSGRESSÃO E RESISTÊNCIA

A relação de conflito com as autoridades e com a sociedade em geral continua a ser um elemento constitutivo do graffiti. Percebo essa característica, por vezes, como um combustível, como propulsor da ação, da intervenção. Grafiteiros e pichadores, por mais problemas que a ilegalidade os traga, não desejam que sua ação seja autorizada ou tutelada pelo estado. O desafio e o ato de contraversão estão contidos na prática do graffiti. Sem isso o graffiti não seria o mesmo. O grafiteiro Não, por exemplo, o chamaria de muralismo, prática pictórica realizada desde a Grécia antiga. O graffiti depende da condição transgressiva, pois é na ilegalidade que este se diferencia de outras técnicas de pintura sobre paredes.

Podemos adicionar aos elementos que constituem o graffiti, junto aos elementos estéticos – performático e gráfico – também sua dimensão política. Uma política que se exerce na resistência contra a lógica da propriedade privada, do controle policialesco sobre o comportamento e a obediência civil, do esvaziamento do singular sobrepujado pela cultura de massa e pela sociedade do consumo. Este posicionamento de confronto, balizado por uma postura ideológica que está associada a certas concepções de graffiti, se revelou nesta pesquisa

a partir das falas, dos atos e das histórias pessoais a nós relatadas.

Laídio nos contou duas experiências onde graffiti e autoridade entraram em confronto:

Laídio – quando eu era de menor, que eu peguei o primeiro. Foi mó B.O.¹⁸ cara. Fui pra um lugar que chama S.O.S. Criança, que é a antiga FEBEM, tá ligado? Ai dormi uma noite lá e depois tive que ir durante três meses numa psicóloga. Só que ai você chegava lá e ela: “você tá pichado?”. “Não”. “Você tá não sei o que?”. “Não”. Tudo que eu tava fazendo eu falava que não. (risos) Ai ela assinava um papel e eu tinha que levar num fórum. Só. Ai depois disso eu peguei dois meses de trabalho comunitário. Ai ó o trabalho que eles me deram: pintar carteira de escola. Numa escola. Peguei umas... mano, muita carteira. Só que ai eu pegava as tintas, colocava nas garrafas de dois litros e levava pra casa pra pichar. (risos) Tipo, não adiantou nada. Foi até bom, tá ligado?

A prática do graffiti é entendida pelas autoridades como delito criminal, visto que menores de idade apanhados em flagrante na realização de um graffiti ou pichação são conduzidos a instituições que também abrigam jovens envolvidos com crimes mais graves, como tráfico de drogas, assaltos, assassinatos. Independente do delito cometido, os métodos de “recuperação” desses jovens, utilizados nessas instituições, são, como destaca Laídio, paliativos e insipientes. Na tentativa de correção do seu comportamento, o estado acabou por “abastecer” Laídio de tinta.

Pela falta de coerência entre acusação, proposta de recuperação e método para tal, o próprio sistema acaba por se tornar uma anedota. A psicóloga e o trabalho comunitário são motivos de risos, são representados como uma paródia do sistema de controle.

Aqui a resistência se efetua, partindo de um conceito de Bakhtin

¹⁸ B.O.: sigla de boletim de ocorrência. Gíria para se referir a uma situação complicada, a um problema.

(2010), através da carnavalização. Carnaval não como festa popular em si, mas a lógica por trás deste rito de profanação e relativização dos códigos morais e dos comportamentos mecanizados do cotidiano. É a decantação das hierarquias e do policiamento das manifestações que fogem do padrão de normalidade: “o comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca” (Bakhtin, 2010, p.140).

Para Bakhtin, a carnavalização combate o monologismo das culturas dominantes, que impõem seus discursos em detrimento da polifonia. Sob o fenômeno do carnaval, a praça pública torna-se um palco de todos, todo discurso sacralizado torna-se banal, os homens voltam a pensar a vida não a partir de visões de mundo cristalizadas, mas a fantasia, a brincadeira e o ato de experimentar ditam os passos:

As leis, proibições e restrições que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda distância entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. (Bakhtin, 2010, p.140)

O riso de Laídio representa sua resistência e sua busca por um modo de vida mais liberto: “o riso participa organicamente desse processo porque tudo dessacraliza e relativiza. Rir dos discursos deixa clara sua unilateralidade e seus limites, descentrando-os, portanto.” (Faraco, 2009, p.82). A forma como Laídio encara seu flerte com a justiça penal e seus algozes redime-os a um discurso sem sentido, alheio à forma como o grafiteiro significa e engendra sua prática. O riso torna os discursos monologizantes inócuos.

Lai – eu tava trabalhando com uns caras de uma produtora. E eles tavam fazendo um

documentário sobre a Marginal Tietê e a Marginal Pinheiros. Ai eu ia fazer umas intervenções, com *bomb* e tal. Ai o que aconteceu: no dia que eu marquei com os caras foi bem na época que tava tendo uns assaltos na marginal, que os caras jogavam umas pedra das pontes nos carros, os carros paravam , ai os moleques iam e assaltavam. Ai o que aconteceu: eu tô lá pintando dentro do rio... Veio helicóptero, veio, nossa mano, mó galera! Os caras mobilizaram um monte de policial por nada. E os moleques filmando da ponte. Sorte que eles não pegaram as imagens. Ficou bem louco o filme, eu tenho o filme. Aí, mano, os caras fizeram mó escarcéu, fizeram eu assinar um crime ambiental, dentro do rio Tietê (risos). Eu que sou o culpado agora... (risos).

Neste episódio, Laídio recebeu uma intimação para comparecer ao fórum da cidade de São Paulo e, como punição, pintar a lateral do rio na qual havia grafitado seu codinome e pagar o valor de R\$500,00. Apesar das penas que lhe foram impostas, devido às contradições da situação, a espetacularização da ação da polícia, a acusação de crime ambiental dentro de um dos rios mais poluídos do país, a realidade caótica daquela cidade, onde motoristas são agredidos com pedras e em seguida assaltados, a postura da justiça é ridicularizada por Laídio.

Na realidade de São Paulo, com seus rios mortos, violência descontrolada, a periferia abandonada pelo poder público, guerra armada entre o crime organizado e a polícia na selva de concreto e aço, o graffiti e a pichação compõem a estética do lugar. Talvez, por identificação a este cenário de contraversões, o graffiti e a pichação façam questão de se afirmar por meio da ilegalidade, entrando em consonância com a dinâmica da cidade.

Gabriel – vocês ainda fazem vandal?

Vejam – A gente faz de tudo. Já fomos até o Chile só pra pintar metrô. Invadir a linha e pá. Mesma coisa que roubar um banco...

saber que tem um guardinha lá, que vai ter que ir tal hora... preparado pra correr...
Gabriel – Tu já foi preso alguma vez?
Vejam – Já fui preso duas vezes. Preso não, né, detido. Ir ali um dia, assinar um bagulhinho, ficar umas horinhas ali sentado.

A comparação do graffiti com o crime aponta para uma identificação com as ações criminosas e, por ser uma ação transgressora, é reconhecido como uma prática marginal (Furtado, 2012). Há confronto em relação aos códigos hegemônicos, substituídos por códigos transitórios, em consonância com a situação e o contexto. Na fala de Vejam, o discurso sobre o delito é relativizado e a sua pena é tratada com sarcasmo, visto a disparidade entre concepções do que seja viver na cidade contemporânea.

As leis penais, como constatado no discurso dos jovens participantes da pesquisa, não balizam as ações de alguns grafiteiros e pichadores. Eles as ignoram e reconhecem o discurso jurídico como apenas mais um discurso entre tantos outros:

Lai – não tem uma lei pra enquadrar os caras. Antes era destruição do patrimônio público. Ai agora inventaram o crime ambiental. Ai os caras escrevem nas latinhas de spray agora: “pichar é crime, não sei o que...”. Mas, mano, tudo que os caras já sabiam. Os escritores já sabiam de tudo isso. Não pararam até hoje, vão parar quando? Com uma etiquetinha na latinha?

Ao negar ou se contrapor a uma normativa legal, que define a grupos e indivíduos comportamentos a serem obedecidos e o que é considerado contravenção, definindo maneiras de ser, de dizer e de sentir – uma ordem controladora que Rancière(2010) chama de polícia – pichadores e grafiteiros estão praticando atos políticos, pois a política “é a prática que rompe com essa ordem policialesca que antecipa as relações de poder” (Rancière, 2010, p.63. Tradução livre). Ao subverter a ordem ou, como diz o autor francês, “reconfigurar os marcos sensíveis” (*ibid*), os artistas urbanos promovem rupturas naquilo que pode ser dito e feito no bojo da vida na cidade.

O desejo de estar nas ruas, pintar e fazer parte da cultura do graffiti e da pichação vai além das normatizações sociais. Jovens se arriscam nas noites das grandes cidades, correndo o risco de serem presos pela polícia, alvejados por algum segurança privado ou pela própria população, quando esta procura fazer justiça com as próprias mãos, ou ainda despencar de um prédio: todos estes riscos em nome da intervenção e da necessidade de ocupar a cidade. Como comenta Laídio, não há como frear o desejo de um escritor rupestre contemporâneo apenas promovendo a ilegalidade da sua prática.

Ao falar da impossibilidade de se definir o homem, Bakhtin (2010) salienta a impossibilidade de aprisioná-lo em torno de leis e regras: “o homem não é uma magnitude final e definida, que possa servir de base à construção de qualquer cálculo; o homem é livre e por isso pode violar quaisquer leis que lhe sejam impostas” (Bakhtin, 2010, p. 67) As leis e o graffiti/pichação estão inscritos em regimes discursivos distintos a respeito dos modos de vida na urbe. Algumas práticas de graffiti e pichação promovem uma resistência quanto ao discurso dominante legislador das práticas e costumes urbanos, sendo, por conseguinte, formas de afirmar a própria liberdade.

Por outro lado, os discursos dos jovens participantes da pesquisa permitem compreender que resistir é uma forma de sobreviver na cidade. Não sobreviver enquanto ser vivo, mas sim enquanto sujeito singular, capaz de pensar e refletir sobre a própria existência, dotado de vontade e desejos. Por meio de atos concretos, o sujeito procura afirmar sua presença neste cenário tão abarrotado de informações, signos e discursos. Com essas intervenções, o grafiteiro resiste ao anonimato, ao isolamento, à perda do eu em meio a tantos nós, à massificação. O pichador que escala um prédio para colocar no topo seu nome de guerra, faz isso como forma simbólica de gritar à cidade: “ei, estou aqui, eu existo e posso dizer que existo”. Um grafiteiro que começa a espalhar seus desenhos pela cidade torna-se um ponto de referência, ele passa a existir e ser conhecido por outros, ele é lembrado. Inscreve assim sua presença na complexa dinâmica social.

É possível problematizar essa questão da visibilidade social e reconhecer sua importância, pois na sociedade do espetáculo (Debord, 1997), a necessidade de 15 minutos de fama e conhecimento não é um capricho, mas sim uma forma de acreditar na própria existência. Pichador que sai por toda a cidade grafando sua *tag* de três letras, está em busca de reconhecimento, mesmo que seja para existir somente para aqueles que têm os olhos treinados para as escritas urbanas. Segundo

Campos, “O graffiti vive da visualidade, resulta de uma ação individual e coletiva que usa os suportes visuais e uma determinada linguagem para comunicar e construir sentido, para estabelecer lugares sociais e hierarquias simbólicas.” (Campos, 2009, 147). É possível compreender, portanto, que grafiteiros e pichadores necessitam resistir contra a insignificância do seu ser neste cenário tão complexo que é a cidade ocidental contemporânea a fim de sobreviver entanto subjetividade, e o fazem através de suas artes.

Segundo Foucault, é justamente onde o poder se faz presente que as formas de resistência florescem:

Lá onde há poder há resistência (...) Não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande recusa - alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim, resistências no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (Foucault, 1979, p. 91)

Como observa o autor, as resistências surgem nos interstícios das microrelações, quando o sufocamento das formas sensíveis se torna insuportável e algo precisa ser criado para dar fôlego à vida. É da necessidade de dar visibilidade àquilo que estava sendo silenciado que resistências vêm à tona. O graffiti tem criado mecanismos para resistir à sua supressão, promovendo a aceitação e apreciação dos transeuntes e ludibriando as autoridades:

Vejam – na verdade tem vários muros que a gente pinta sem autorização, mas faz parecer que tem autorização, ta ligado? Porque chega com um trampo bonito, com as corzinha, pá, só que a gente não pediu pra ninguém, mas quem olha: “ah, que lindo, que belo, quantas cores...” Passa batido. Então tanto faz, cara. Se é proibido, se não é... O cara vai fazer do mesmo jeito. É claro, tem muro que o cara

sabe que é embaçado, se for pego pintando vai preso. Tá, vamos falar com o dono, vamos fazer um bagulho dedicado ali, horas e horas, um trampão... Ai não adianta pedir um muro autorizado pra fazer uma parada que eu faço em 5 minutos. Ai isso não, né?! Isso aí é no vandalismo mesmo.

Devido ao aprimoramento das técnicas, do material utilizado e da aparição na mídia, o graffiti hoje, mesmo que esteja sendo realizado sem autorização, de forma ilegal, é relativamente admirado por parte da sociedade. Não é mais tão frequente a indagação quanto à sua legalidade, pois muitos trabalhos são tão complexos e levam tanto tempo para serem pintados, a exposição dos grafiteiros é tamanha que as pessoas nem cogitam a possibilidade de que o trabalho esteja sendo realizado de forma ilegal. Hoje, a partir da minha experiência de campo, penso que seja mais fácil para os grafiteiros pintar à luz do dia, com toda a calma e tempo que a pintura exige, em uma rua movimentada, do que na calada da noite, de forma sigilosa e invisível ao grande público, porém onde qualquer movimento estranho é suspeito.

Como Vejam nos conta, eles chegam com muitas tintas, organizam o material e começam a esboçar o trabalho. O muro que Vejam e Rizo estavam pintando quando realizamos essa conversa não era autorizado, mas já estava grafitado. O que eles iriam fazer era renovar a pintura com outro trabalho. Este novo graffiti levou um fim de semana inteiro, iniciando no sábado após o almoço e terminando no domingo à noite. Eles assumiram a pintura do muro com naturalidade. Era uma rua de intenso movimento de pedestres e automóveis. Algumas pessoas que passavam pelo local paravam para elogiar o trabalho, outras passavam e ficavam olhando, curiosas. O graffiti costuma promover esta curiosidade no transeunte. Como já foi dito anteriormente, há uma forte caracterização de *performance* na prática do graffiti.

O estranhamento promovido pelo ato de grafitar em plena luz do dia ou pela ousadia de pichar o topo de um arranha-céu causa uma fissura no que é entendido como permitido e autorizado, nas possibilidades do que pode ser dito, que outrora permanecia calado. Este estranhamento, segundo Rancière, acarreta “mudar as referências do que é visível e enunciável, de fazer ver o que não era visto, de fazer ver outra maneira o que era visto muito facilmente, de colocar em relação aquilo que não estava, com o objetivo de produzir rupturas no tecido

sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (Rancière, 2010. P. 68. Tradução livre). Esse estranhamento pode ser entendido como o despertar para uma relação estética com algo que passava despercebido, algo que estava invisível e emudecido devido a uma relação de indiferença.

Mesmo desenvolvendo mecanismos para realizar grandes produções, Vejam e Rizo não saciam o desejo de continuar a realizar ações mais transgressoras, caracterizadas aqui como vandalismo. O graffiti muitas vezes não reconhece os impedimentos quanto à sua realização e os grafiteiros criam dispositivos para concretizar a pintura onde desejam. Em locais mais restritos, a intervenção é mais rápida. Grafiteiros dizem que o tempo ideal para realizar um *bomb* é de 3 minutos. Dentro dessa faixa de tempo é pouco provável que alguém consiga ligar para a polícia, fazer uma denúncia e que a polícia chegue a tempo para fazer a apreensão em flagrante. Alguns *bombs* podem levar entre 10 e 15 minutos, porém o risco de serem abordados aumenta consideravelmente.

O *bomb*, que também pode ser chamado de *throw-up*, se caracteriza por ser uma pintura rápida, explosiva – como diz a palavra – sem muitos detalhes estéticos, onde o mais importante é atingir e ocupar tal superfície. Muitos grafiteiros que têm um trabalho reconhecido por suas qualidades técnicas e estéticas, que realizam pinturas mais complexas, mantêm a prática do *bomb* a fim de manter a popularidade do seu codinome em alta (Castleman, 1982). Geralmente os *bombs* são composto por poucas letras (entre 3 e 5 letras), de formas arredondadas (o que facilita uma rápida realização) e com poucas nuances de cor (geralmente 3: preenchimento, contorno externo e contorno interno).

Com os *bombs*, os grafiteiros podem ocupar a cidade de forma rápida e mais segura. Está foi uma linguagem criada dentro do graffiti para combater as amarras das leis e da polícia. São os graffiti mais encontrados mundo a fora, principalmente em cidades onde o policiamento se mostra mais intensivo. Grandes cidades, em que a postura e ação da polícia se baseiam no pressuposto da tolerância zero, como em Nova York e Cidade do México, poucos graffiti de maior complexidade técnica e estética encontram-se pelas ruas, mas há muitos *bombs* e *tags* espalhados pela cidade.

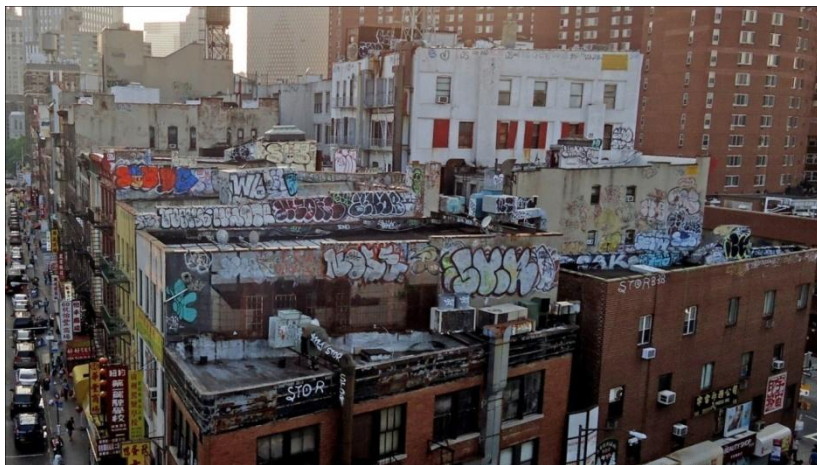


Imagem 08 - Bombs e tags nos terraços de Nova York.

A fotografia dos terraços de *China Town*, Nova York, evidencia que, mesmo numa cidade onde as leis contra o graffiti são severas e o policiamento tem efeito coercitivo sobre a população, assim que uma fissura surge nesta sociedade vigilante, o graffiti borra a paisagem e afirma sua presença. Nas ruas o que predomina são placas de comércio, carros e a (des)ordem dos transeuntes. O graffiti aparece nessa foto num local distante da vista daqueles que caminham pelas ruas. Um local descartado pelos interesses publicitários, numa fissura urbana onde o poder econômico e a repressão policial não alcançam.

ARTE URBANA COMO CRIME

Durante a pesquisa os grafiteiros relataram histórias de confronto direto com parcelas da sociedade, onde estas chegam a se armar contra o graffiti com intuito de intimidar sua realização. Nessas histórias fica evidenciado um posicionamento contrário, de alguns setores da sociedade, à intervenção na cidade e ao exercício da livre expressão. Rei nos contou quando ele e mais dois amigos foram ameaçados à mão armada por um casal enquanto realizavam um graffiti:

Rei – Tem muita gente ainda que vê isso aí como uma... que vê arte na rua, arte urbana como crime, né? Tu pega e tira um spray de tinta na rua, vão olhar pra tua cara como se tu tivesse tirando uma arma. Teve um dia aqui, que a gente tava no rolê, fazendo um graffiti

aqui perto, domingo à noite e ai colou um carro. Ai desce do carro uma mina com uma arma na mão, assim, toda apavorada e: “Que é isso? Que é isso? Que é isso?”. Só que a mina nem queria trocar ideia. Dava pra ver que a mina nem sabia o que fazer com a arma. Tava tremendo toda, não sabia se apontava a arma, se guardava, não sabia se atirava, sei lá... Acho que era gente comum que não gosta desse tipo de coisa. E ai levaram nossas latas, isso que foi foda. Mandaram a gente embora, mandaram a gente vazar e ficaram com todas as nossas latas. Pegaram todas as minhas latas e de um camarada. Tentamos pegar as latas e eles falaram: “não, deixa ai que o material a gente vai levar”. Na verdade os bandidos foram eles que levaram nossas latas... Então a gente vai deixar uma mensagem no muro que foi... Bom, e que ela leia isso, e se não ler também, tá ai, tá retratado.

O relato de Rei inicia com o reconhecimento de que há muitas pessoas que encaram o graffiti com desconfiança e logo o associam a uma prática criminosa, puro ato de vandalismo que precisa ser combatido pelas autoridades. Para algumas pessoas, segundo Rei, o spray e uma arma de fogo detêm o mesmo status social, algo que pode coagir e ameaçar a integridade alheia, instrumentos utilizados por marginais e foras da lei.

Foi num domingo a noite que Rei e mais dois amigos foram abordados de forma hostil por dois civis (supostos civis, pois em nenhum momento se identificaram como policiais ou aparentavam tal função) enquanto realizavam um graffiti num muro que já continha várias outras pinturas. O receio provocado pela arma de fogo e pela intransigência impediu que qualquer diálogo fosse estabelecido, que qualquer explicação fosse dada. A relação de poder que se estabeleceu, devido à presença da arma e da violência que esta suscita, foi desproporcional e colocou os três grafiteiros em posição de vulnerabilidade. Os dois agressores exigiram que os grafiteiros fossem embora e deixassem as tintas para trás. A perda em material foi

calculada em torno de R\$200,00. Suspeita-se de que os agressores detinha um alto poder aquisitivo, pois a pintura estava sendo realizada num bairro nobre e eles chegaram em um carro de alto padrão.

A história que Rei nos contou é um exemplo de inversão da razão em nome da ordem: os três amigos estavam pintando um muro sem autorização; alguém vê o ocorrido e decide resolver o problema por conta própria; ele se arma, ameaça os grafiteiros e se apropria de suas tintas. A lei nº 9.605, Leis dos Crimes Ambientais, Art. 65, determina que pichação ou graffiti, realizados sem autorização, são considerados crimes, sendo estipulada a pena de 3 meses a 1 ano de detenção mais multa. No entanto, o art.157 do código penal define como crime inafiançável “Subtrair coisa móvel alheia, para si ou para outrem, mediante grave ameaça ou violência a pessoa, ou depois de havê-la, por qualquer meio, reduzido a impossibilidade de resistência. Pena – reclusão, de 4 (quatro) a 10 (dez) anos, e multa.”. Adicionados a isso, a mulher infringe o art. 14, da lei 10.826, conhecida como Estatuto do Desarmamento: pena de 2 a 4 anos de reclusão mais multa. Ou seja, o casal que procurava fazer justiça com as próprias mãos cometeu um delito mais grave que o ato de grafitar ou pichar um muro.



Imagem 09 - Rei escrevendo sua mensagem: “Aos ladrões da alta classe, tiro aqui é só de tinta”

Este ato de violência pode evidenciar uma atual tendência na sociedade urbana brasileira: fazer justiça com as próprias mãos – pois a população vê com descrença a eficácia do poder público em aplicar suas

leis e ordenar a vida em conjunto (Corrêa, C; Jobim e Souza, S. 2011). O despreparo das polícias e os muitos atos de corrupção que são vinculados às autoridades e órgãos legisladores favorecem as ações autônomas que buscam aplicar uma certa ordem, mesmo agindo a margem da lei. Na noite que registramos o narrar desta história, Rei deixou a seguinte mensagem no mesmo muro em que eles foram abordados algumas semanas antes: “Aos ladrões da alta classe, tiro aqui é só de tinta”. Esta intervenção ocorreu por volta das 20 horas de uma quinta-feira. Havia certo movimento na rua, mas no momento em que Rei pichou a mensagem nenhum transeunte passou pelo local. A mensagem visava uma resposta e uma afronta ao modo como o casal se colocou em relação à prática do graffiti.

Algumas concepções de graffiti esperam – e até mesmo almejam – este embate com o poder institucionalizado, com a moral e ordem vigentes. O grafiteiro Não tem focado sua prática em ações ilegais, que agridem a lógica do patrimônio privado e da conservação do espaço público. Para ele é nisso que o graffiti se sustenta e é sobre essa característica que ele procura desenvolver seu rolê. Devido ao caráter subversivo do seu graffiti, Não já foi de encontro ao poder que legisla as ruas algumas vezes:

Não – quanto mais armas têm circulando na mão de civil ou de policial que faz trabalho paralelo, mais perigoso é o ambiente. Então, São Paulo, Rio de Janeiro, até hoje, foram os lugares onde mais armas me apontaram, onde eu mais corri de tiro, onde mais me ameaçaram de morte... Onde mais giraram o tambor na minha cabeça foi nesses dois lugares. Polícia é de menos... Tem uns policia psicopata que tão cheirados na noite, mas... Esses são os problemas que se enfrenta, quem quer sair um pouco do cercado.

A experiência de arriscar-se na madrugada para subverter as normas do sistema tem seus riscos. A resistência aos modos de vida padronizados pelo capitalismo, à propriedade privada, aos limites territoriais não passam despercebidos pelos agentes do poder, que procuram manter a ordem e o fluxo pré estabelecido, nem pelos paladinos da justiça, em sua cruzada pela moral e os bons costumes.

Concordando e invertendo a ordem da frase de Foucault que diz “a partir do momento que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência” (Foucault, 2011, p. 241), podemos pensar que onde se constituem focos de resistência, o poder incide com mais voracidade, procurando minimizar as ações que transgridem o instituído. Partindo desta lógica, quanto mais transgressor e ameaçador ao *modus operandi* da sociedade for a intervenção estética, seja por meio do graffiti, da pichação ou qualquer outra prática de resistência, maior será o ímpeto de coerção e abafamento exercido pelos agentes do poder.

O graffiti e a pichação realizam a sua resistência à sociedade contemporânea tocando pontos consolidados e sustentáculos da lógica capitalista: a questão da propriedade privada e do individualismo. Esses são valores arraigados naquilo que se entende por sociedade ocidental, e quando eles são ameaçados – seja por meio da invasão, da provocação ou do diálogo que a arte urbana impõe sem ser autorizada – a reação primeira é de preservação dos valores ocidentais por meio da violência:

Esta tem como reação o repúdio e a necessidade de *apagar, limpar, eliminar* as manifestações que tanto a incomodam (a pichação, o *graffiti*, os inúmeros *papéis colados*) e considera como “vândalos e desordeiros” aqueles que as realizam, colocando-os à margem do seu universo de referência. (Prosser, 2009, p. 21)

Apesar da violência que se manifesta contra essas práticas de resistência, pichadores e grafiteiros continuam a abundar pelas cidades. A violência não estanca a necessidade sentida por esses jovens de se expressar livremente no espaço social e de viverem a sua cidade de uma forma singular. Como observa Não, a contra-resistência faz parte da “fuga do cercado” e quem deseja dar esse passo fora da linha sabe que alguns problemas enfrentará. Na sua fala o conflito contra a sociedade aparece de forma direta e objetiva:

Não – Tem que cada vez mais pessoas fazerem, mais pessoas pintarem na rua. Acho que assim a gente acaba construindo uma sociedade diferente do que a que ta ai. Que não tem essa parada de propriedade, espaço demarcado, coisa minha, “isso aqui é meu.” O cara fala: “ah, essa casa aqui é minha”.

“Quem disse que eu queria que a sua casa tivesse ai? Queria passar aqui e queria que fosse um bosque verde e você colocou sua casa ai...” “ah, eu comprei o terreno” “quem disse que era pra você cercar isso ai? Quem disse que o cara ta certo, que matou os índios pra cercar isso ai e vender pra outra família, que vendeu pra outra, que vendeu pra outra e que chegou ai na sua mão a preço de banana e você chegou dominando também...?”

O grafiteiro Não vê no graffiti a possibilidade de se construir uma outra sociedade, devido aos preceitos sociais que o graffiti questiona e transgredir. Ele incentiva a iniciação de novos pichadores ou grafiteiros, pois acredita que quanto maior for o número de pessoas pintando nas ruas, maior a probabilidade de se criar novas formas de se viver a cidade. Seu discurso está fortemente marcado pelo questionamento à propriedade privada, que também se mostra uma das premissas da pichação e de alguns graffiti: apropriar-se de um muro, parede, janela, a qual não lhe pertence e deixar lá gravado um signo alheio a finalidade daquele local, causando incômodo no proprietário do imóvel – que sente seu poder de posse ameaçado – e o estranhamento nos transeuntes.

A intervenção de Não parece, no entanto, mais uma problematização da propriedade privada do que um ato revolucionário, de tomada de terras e coletivização do seu uso, visto que o mesmo tem bens e está inserido na dinâmica contemporânea e capitalista. A partir de sua fala, entendo que seu intuito é que o seu graffiti provoque indagações sobre tais direitos, sobre as relações de posse e sobre como a sociedade se encontra organizada. Seu graffiti está marcado por uma proposta que tem efeitos no político, pois causa fissuras no modo de pensar a propriedade privada e o uso da cidade.

O direito a comunicação nos espaços públicos também segue uma lógica que privilegia a manutenção das relações de poder. A imagem a seguir, da intervenção no outdoor, possibilita indagações sobre os espaços que são legalmente destinados a vinculação de signos frequentemente relacionados a uma cultura de consumo, de como eles têm lugares privilegiados na sociedade capitalista. O que aparece na imagem é um grande totem, sobre casas, ruas, calçadas e carros ostentando o poder da publicidade. No entanto, enquanto este totem

estava em vias de trocar sua publicidade, o graffiti tomou a frente e se apropriou deste local de poder ao intervir num espaço destinado a poucos privilegiados; um espaço cuja concessão ao discurso para as massas foi concedida para fins comerciais. Nas palavras de Banksy: “aqueles que realmente poluem nossas vizinhanças são as empresas que colocam suas publicidades gigantes em prédios e ônibus, tentando nos fazer sentir inadequados a não ser que compremos seus produtos.” (Banksy, 2005).



Imagem 10 - Intervenção em outdoor em Florianópolis. “Nada Somos?” e “Vício”.

Capítulo 05

GRAFFITI COMO FORMA DE EXPERIENCIAR A CIDADE CONTEMPORÂNEA

Quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social.
(Vigotski, 1999, p. 315)

“A arte é o social em nós” (Vigotski, 1999, p. 315). Como salienta o autor Bielorrusso, as manifestações estéticas estão orientadas de acordo com o seu tempo, sendo um reflexo refratado deste e uma forma de expressão/intervenção em suas características. A arte, assim como todos os outros trabalhos humanos de modificação da matéria e/ou expressão de si, está condicionada ao social na qual ela é criada, realizada. Criação e recepção estão balizados pelas experiências vividas e pelo meio na qual artista e espectador se constituíram como sujeitos: “entre o homem e o mundo está ainda o meio social, que ao seu modo refrata e direciona qualquer excitação que age de fora sobre o homem, e qualquer reação que parte do homem para fora” (ibid, p. 319-320). A comunicação que uma expressão artística estabelece com o mundo será sempre uma relação mediada pelo contexto social e a cidade, que nesta pesquisa, se apresentou como um local privilegiado na constituição dos artistas urbanos e dos transeuntes espectadores do graffiti.

Numa virada histórica, onde a humanidade passou a viver mais nas cidades que no campo, as características da arte no momento presente estão fortemente influenciadas pela estética urbana. Harvey afirma, em seu ensaio *Mundos Urbanos Possíveis* (2004), que o século XX foi o século da urbanização. Segundo dados do IBGE (2010), cerca de 84% da população brasileira vive nas cidades. Este número expressivo releva que a cidade é hoje, por excelência, um local de grande impacto na constituição de subjetividades, na produção de modos de vida.

Traços, cores, temáticas visuais do graffiti e da pichação incorporam em si os aspectos arquitetônicos da verticalidade dos grandes centros, a dinamicidade dos automóveis e do trânsito humano centro-periferia, a ordem e desordem, a violência e a poluição visual e sonora. O urbano é constitutivo do sujeito contemporâneo ocidental e as manifestações estéticas deste estão diretamente influenciadas por este

contexto. O nativo da cidade necessita se expressar para e na cidade, pois ela é o social que o constitui. O jovem contemporâneo precisa do movimento, autonomia e dinamicidade que seu tempo conota.

O graffiti hoje parece estar associado a um estilo de vida juvenil-contemporâneo, fecundo nas grandes cidades e metrópoles internacionais, influenciado pelas novas tecnologias digitais e comunicação em tempo real. Novas pinturas e incursões pela madrugada em busca de um novo prédio para se pichar são compartilhadas em tempo real. A cidade se torna palco de um *reality show*, em que jovens vão criando uma cartografia a partir das intervenções e do flunar pelas ruas, ocupando e provendo rupturas no grosso concreto das cidades que outrora podiam ser entendidas como brutais e opressoras (Bernam, 2010).

POR QUE PICHAR?

Contrariando a lógica prático utilitarista da cidade moderna e racionalizada (Berman, 2010; Harvey, 1992), como área industrial, de serviços, comércio, moradia, trânsito – atividades com finalidades econômicas e de subsistência – pode-se observar nesta pesquisa uma outra relação com os espaços da cidade, relações mais sensíveis, que proporcionam um olhar e uma afetação estética ao flunar pelas fissuras urbanas. Ao desenvolver uma forma outra de se vivenciar a cidade, a partir desse flerte que grafiteiros e pichadores estabelecem com muros abandonados, paredes brancas, prédios e marquises, uma nova relação com o espaço é criada, uma relação mais sensível, uma racionalidade outra, mais próxima das emoções, promovendo um estranhamento do instituído, um deslocamento dos paradigmas que regem *o que é e para que serve* uma cidade.

O que ocorre entre estes jovens e a cidade é uma relação em que o espaço afeta o sujeito de forma estética, e este, em contrapartida, volta-se para a cidade para deixar em suas fachadas uma expressão de si – como uma troca de afetos, uma relação estética: “relação entre o sujeito e o um objeto, que se distancia da lógica racional, tradicional e utilitária para a inauguração de uma outra forma de apreender o objeto, que se aproxima da dimensão do sensível [...] novos olhares frente à alteridade, formas de apropriação provocadas por um estranhamento, por uma ruptura de uma concepção hegemônica e cristalizada.” (Gomes, 2010, p.239-240). O que se pode observar no graffiti e na pichação são apropriações muito particulares do que seja viver em uma cidade e se

fazer presente nela. A ânsia de se expressar por meio da pintura, de se fazer visível na cidade, apareceu em diversas falas dos sujeitos pesquisados:

Gabriel – Por que pichar?

Rei – Tem o lance da adrenalina, né? Aquele momento que você tira o spray. Olha o muro, olha pra um lado, olha pro outro, a noite, e começa a fazer. O que aqui em Floripa rola menos. Lá em Sampa é outra adrenalina, outra parada você pegar um spray e tirar lá... Aqui em Floripa já é mais tranquilo. A polícia, você sabe que se for pego... Se for pego em São Paulo pela polícia já são outros quinhentos... Tem esse lance da adrenalina, tem o lance de passar no dia seguinte... Ai que tá; quando tem pichador na cidade você vê que a disputa continua. Você faz uma pichação depois você passa no dia seguinte e vê que você pegou um pico da hora, uma pichação que ficou da hora, você fala: esse ai vai fazer um ibope. Você vê que outro cara vai, picha perto, picha encima, então vai movimentando. Você vai fazer um rolê pra se superar, vai tentar pegar um lugar mais difícil, um lugar mais perigoso... Tem aquele lance, você vai andando na cidade olhando os possíveis locais pra você preencher a cidade depois de pichação. Tem esse sentimento de “pô, vi aquele lugar, e agora vou pegar aquele lugar”. Ai você planeja, você cata e vai um dia lá... Depois que você concretiza isso você “porra, fiz!” ai você começa a pensar em um outro lugar. Geralmente você já tem uns 5, 6 lugares na cabeça e vai preenchendo a cidade. Você se vê na cidade depois. Tu olha ali assim e fala: “caralho, to ali no meio daquele prédio, to ali no meio daquele muro”.

A busca por adrenalina e diversão impulsiona grafiteiros e pichadores aos riscos da cidade. Pintar a cidade é uma forma de vivenciá-la, de explorar seus limites e os locais mais remotos, desconhecidos, desviantes do circuito comum dos cidadãos. A adrenalina aparece na fala de Rei como combustível da sua incursão a este inexplorado. Ele parece até um pouco decepcionado na sua fala pelo fato de Florianópolis ser menos policiada que São Paulo, pois desafiar a lei e os seus agentes faz parte deste quase esporte radical. Como em Florianópolis o policiamento é mais brando e a aceitação ao graffiti é maior, esta cidade se torna menos desafiadora, ela impõe menos obstáculos à ação transgressora.

E é nesta incursão na cidade que o percurso e a “carreira” de grafiteiro ou pichador vai sendo traçada. Cada novo rolê é um novo elemento que se insere na cena. Após realizada uma pintura, no dia seguinte outros passam por ela e criam uma relação com aquele novo signo plasmado na cidade. Esta dinamicidade do graffiti promove mudanças constantes no cenário e entre os envolvidos. Novos grafiteiros surgem, outros param de pintar; novas identificações entram em curso, novas intrigas, outros desafios.

Como Rei comenta, “quando tem pichador na cidade você vê que a disputa continua.”. Como em Florianópolis a pichação é pouco praticada e Rei identifica-se pouco com o graffiti, ele não se sente estimulado a pichar pela ausência de troca com outros pichadores. A presença do outro é fato condicional para Rei. É o cenário em constante modificação e as relações de alteridade que o instigam a pintar. Neste sentido, a pichação, para Rei, é uma forma de expressão que se sustenta numa forma de comunicação muito singular, através das marcas deixadas nos muros, como uma troca epistolar entre desconhecidos. Não havendo este intercâmbio, ela perde o seu porquê.

O pichar o leva a observar a cidade mais atentamente, devido à busca por novos lugares para pintar e acompanhando o movimento dos demais pichadores. A partir da pichação, Rei passa a vivenciar a cidade de forma singular, diferentemente daqueles que não desenvolveram um olhar apurado para as “inscrições rupestres contemporâneas”. Ele passa a se ver inscrito na cidade, os muros agora têm algo dele, ele está no muro, fora de si, na cidade. Sujeito e concreto se amalgamam a partir da conexão entre superfície e pintura: a superfície conquistada/cedida pela cidade e a pintura, uma realização singular e que representa (e – em certa medida – é) seu autor. É o ato de ser/existir no/devido ao muro; um devir cidade.

O artista se objetiva na sua obra, passa a existir para os outros e para seus pares através dela. Seu desejo o lança em direção à criação, ao inalcançável, e ele se constitui nesse caminho. “O desejo de ser é definido como aquilo que movimenta o sujeito no mundo e seu movimento é o *impulso ao não existente*, aquilo que não se é. [...] Este impulso “*em direção a ...*” torna o sujeito um ser que está sempre além de si mesmo, em um movimento de transcendência constante, que se faz dialético, desde sua origem.” (Maheirie, 2002, p.33) A imagem de si está sempre se refazendo à medida que cria cotidianamente sua arte e sua vida.

Rei – tem um monte de coisa que tu escolhe pra fazer na vida. Você pode escolher, sei lá, se envolver com skate, com desenho, com instrumento musical. E a pichação era uma possibilidade que me chamava atenção, sabe? “pô, vou me envolver com pichação”, que é nada mais que você pegar um spray e botar teu nome na cidade. Uma atividade, ela movimenta a tua vida. Você acaba dedicando horas de lazer... Vira um lazer. Horas de ocupação, você fica treinando em caderno. Movimenta, né, você olha, você pensa... É muito uma... Comigo rola muito isso... Uma medição de mim. Pô, lugares que eu pensei em pegar e não peguei, por que que eu não peguei? Por que que me travou? Ou lugares que achava que eu não ia pegar e peguei. Uns lugares que eu imaginei pegar e consegui pegar. E a pichação que eu queria fazer daquela maneira eu consegui. Então eu vou vendo: com quem eu tô disputando, as pichações que eu admiro, as que eu não gosto. E pô, por que que eu gosto daquela e não gosto dessa? Então eu acabo me conhecendo nessa parada. Acabo vendo quem sou eu através dessas marcas na cidade.

Para Rei, a pichação é um meio pelo qual ele reflete sobre as próprias ações, seus medos, seus desejos; ela favorece a possibilidade de

um olhar sobre si. Se, para Foucault (2004), a escrita em punho pode funcionar como uma forma de meditação – uma volta introspectiva que reelabora aquilo que já foi dito, porém não ouvido até então – para os pichadores, o ato escrever não sobre um papel, mas sim pelo corpo das cidades, tem efeito reflexivo semelhante. A pichação convida para olhar para a cidade e para o movimento que está acontecendo, percebendo quem são os escritores que estão na rua e a si mesmo como participante desse movimento. A pichação estabelece uma comunicação entre aqueles que sabem ler os muros. É uma rede que se conecta por meio dos signos inseridos no meio urbano. Mensagens são transmitidas, diálogos acontecem de forma silenciosa; existe um universo dialógico que passa despercebido para a maioria dos transeuntes.

A pichação já não é uma exclusividade dos jovens marginalizados de periferia como era há algum tempo atrás ou como a fantasia do senso comum sempre significou. Hoje a pichação, assim como o graffiti, é uma prática urbana, uma forma de experienciar a cidade contemporânea, de participar da sua constituição. Os jovens que a praticam transformam espaços da cidade, antes desprovidos de uma identificação com os passantes, em locais de convivência e de familiaridade. Pereira (2009), em sua etnografia com pichadores de São Paulo, identificou que estes se apropriavam de locais sem importância para os demais cidadãos e os transformavam em pontos de encontro, territórios singulares para determinada cultura juvenil¹⁹: “esses espaços acabam transformando-se a partir da apropriação de grupos juvenis, como no caso dos pichadores. Demonstra-se, assim, que os atores sociais conseguem subverter o uso estabelecido inicialmente pra determinados locais, criando novas formas de apropriação da cidade e de seus equipamentos.” (ibid, p.232).

Sennett (2004) analisa a cidade a partir de duas *virtudes urbanas*: a questão da sociabilidade e da subjetividade. Para este autor, a cidade favorece o aprendizado de conviver com a diversidade,

¹⁹ Pereira, assim como outros antropólogos do Núcleo de Antropologia Urbana da USP (NAU), utilizam o conceito de *culturas juvenis* para se referir aos agrupamentos criados em torno de aspectos culturais contemporâneos das grandes cidade, com características que, muitas vezes, ultrapassam modelos locais e se convertem em modos de vida globalizados. Vale destacar que este grupo de pesquisadores acha impróprio o uso do conceito *tribos urbanas*, de M.Mafesolli devido ao conceito estigmatizado de *tribo* e a noção de *fragmentação* empregada pelo sociólogo Frances, no entanto resulta que ambos os conceitos se referem ao mesmo fenômeno (Magnani, 2005).

promovendo encontros com o outro e criando situações onde as relações de alteridade são privilegiadas. Na cidade o convívio com o estranho é necessário e isso constitui visões de mundo menos etno centradas. Esta sociabilidade tem efeitos na constituição subjetiva dos moradores da cidade. Para Sennett, “a experiência da vida urbana pode ensinar as pessoas a viver consigo mesmas e a crescer internamente [...] As pessoas podem criar muitas imagens de suas próprias identidades, sabendo que o que são é algo cambiante, dependendo de com quem estejam.” (ibid, p. 214). Esta questão da sociabilidade e subjetividade por vezes vêm à tona na fala de Rei. A pichação aparece como uma opção de atividade e socialização na grande cidade, uma forma de lazer constituída no diálogo entre pichador e cidade. A massa de concreto se torna *playground* e as paredes adquirem uma infinidade de significados. Cada pichador vai percebendo as mudanças nos espaços da cidade de uma forma singular, de acordo com a sua experiência, do seu círculo de amigos, do seu bairro. Para Rei, este movimento proporcionado pela pichação promove um autoconhecimento, é uma via de reflexão quanto ao próprio fazer e quanto à sua condição subjetiva na cidade: seus gostos, valores, medos, desejos.

As *virtudes urbanas* descritas por Sennett (2004) são potência do meio urbano, mas que nem sempre se manifestam da forma descrita acima. No mesmo ensaio, Sennett entende que as metrópoles do capitalismo, erigidas sob a lógica da padronização do consumo – tanto dos bens comercializáveis quanto dos modos de vida – produzem relações de diferença e não de alteridade: um sistema classificatório e fixo de identidades, devido à neutralidade e standardização das experiências, enquanto que a alteridade é uma relação provocadora, aberta ao estranhamento, imprevisível. No entanto, a nova forma de se viver a cidade, criada por aqueles que nela buscam novos lugares para por suas letras, seus desenhos, e que têm olhos atentos para as mínimas mudanças na sua superfície, se configura como uma resistência aos modos de vida pasteurizados, abrindo rupturas numa lógica policialesca (na maneira que Rancière entende polícia) e possibilitando outras relações sensíveis.

O GRAFFITI É UMA PERSONALIDADE IMPRESSA NO MURO

Envolver-se numa atividade – seja ela artística, esportiva, laboral, de estudos, comunitária, religiosa – é inseri-la numa cadeia de práticas e signos que nos constitui. Estas atividades sempre transpõem

seus círculos delimitados e se estendem em direção à constituição do sujeito, criando vínculos, associando-o a ideologias, produzindo afetos e desejos: “a qualidade relacional do afeto depende da história do sujeito, ou seja, de suas significações singulares que são mediatizadas por um determinado contexto histórico, social e político.” (Maheirie, 2002, p.38). Numa perspectiva sócio-histórica, o sujeito se constitui a partir das relações que estabelece com seu contexto, com os outros e na sua historicidade. Portanto, suas vivências os constituem como um todo e não como seres fragmentados em experiências localizadas.

Pode-se perceber que o graffiti inunda a vida dos participantes da pesquisa, promovendo laços de amizade, trabalho e lazer. Nesta atividade eles se vêm socialmente definidos, são reconhecidos por seus pares e apreciadores, têm uma personalidade pública, um semblante de grafiteiro e/ou pichador que os caracteriza dentro e fora da cultura do graffiti.

A maioria dos participantes do documentário estão há mais de uma década envolvidos com o graffiti, com exceção de Lençol, que começou a pintar em 2007. Pintar, estar envolvido com graffiti, ser identificado como tal, possuir uma técnica e um projeto estético que os representa é uma dimensão significativa na constituição desses sujeitos. Vejam e Rizo hoje trabalham com revenda de tintas e participam com frequência de encontros nacionais e internacionais de graffiti. Vejam é reconhecido por uma técnica complexa na criação de suas letras. Rizo, facilmente reconhecido nas ruas pelos seus camaleões multicoloridos, trabalha também com decorações e participação de eventos. Laídio é representante da Zona Norte paulistana, uma região que agrega muitos grafiteiros e pichadores de São Paulo, envolvido com graffiti e pichação desde meados da década de 90. Suas mandrágoras (mulheres plantas) são facilmente reconhecidas nas ruas e hoje também estão em telas e estampam alguns produtos comerciais. Mumu é um morador nativo do bairro Carianos e bem querido pelos demais moradores. Sua letra CSC (Comando Skate Carianos) pode ser encontrado em toda a cidade e ele é tido como um dos grafiteiros clássicos de Florianópolis, representando os primeiros a se envolver com esta prática na cidade. Vindo de São Paulo, Não é uma figura representativa no cenário nacional do graffiti, conhecido pelas suas intervenções em locais e de maneiras inusitadas. Rei, ainda adolescente, começou a pichar seu bairro em São Paulo e, após alguns anos parado, voltou a registrar sua presença pelas cidades por onde passa. Na universidade, Rei realizou oficinas e apresentações teóricas sobre graffiti e pichação. Lençol é um estudante de design e

artista plástico. Já realizou alguns trabalhos comerciais e é conhecido pelos seu traço e motivos *naifs* que representam um pouco as características de sua cidade natal, Manaus.



Imagem 11 - Lençol pintando seu varal.

Este é um pequeno panorama de como estes sujeitos estão envolvidos no graffiti e como esta prática faz parte de um processo de auto reflexão, como eles se vêem na sociedade e como procuram se apresentar a ela:

Vejam – Graffiti é uma personalidade impressa no muro.

Vejam reconhece que cada graffiti representa, de alguma maneira, aquele que o pintou. Seja pela temática abordada, seja pelo lugar conquistado, pelo traço, pelo acabamento, pela seleção de cores, pelas parcerias. Transparece na arte o sujeito criador. A criação não tem como estar apartada daquele que a criou e daquilo que o constitui. Portanto, no graffiti, ou em qualquer outra criação humana, sempre haverá a marca do seu criador e do contexto em que vive e é nestas afirmações de si que o grafiteiro se lança na cidade, plasmando um pouco do seu ser nas fachadas do corpo social. De certa forma, um retorno modificado daquilo que já era social em sua origem, porém agora modificado pelo sujeito criador e devolvido ao mundo.

Ao estenderem-se à cidade, a cidade é um pouco eles e eles são um pouco a cidade. Não há cidade que não seja constituída por subjetividades, daqueles que por ali passam ou habitam (Barboza, 2010). Sujeito e cidade se amalgamam, porque o ato de grafitar num muro qualquer é uma relação de intimidade e afecções com tal espaço. O muro pintado não é mais um não-lugar para aquele que o pintou. Ali passa a existir um rastro, uma assinatura, uma afirmação, uma exposição. A partir do muro ele se reinventa como sujeito que se posiciona na rede discursiva da cidade. Prosser (2009), em sua pesquisa sobre o graffiti de Curitiba, observa que é possível um palpite sobre a que pretendem os grafiteiros a partir da observação do material semiótico por eles deixados na cidade:

Em muitas das grandes cidades de quase todo o mundo, a livre expressão do artista de rua e a *onipresença* dos seus escritos e das suas imagens por toda a mancha urbana, devido ao grande número de envolvidos, torna o *graffiti* um rico material para quem queira conhecer mais de perto as representações sociais destes sujeitos, suas inquietudes e suas propostas para os problemas que afligem a sociedade atual. (Prosser, 2009, p.14)

A postura que o artista adota na sua prática revela um pouco de suas ideias em relação à ocupação da cidade. As parcerias que estabelece indicam seus círculos de amizade. Se pinta letras ou personagens, indica um pouco sua concepção do que seja graffiti e qual a proposta dessa prática: personagens aproximam o graffiti à *street art* e à *pop art*, enquanto que as letras tendem a representar o graffiti tido como clássico, dos anos 70 e 80 em Nova York. Os lugares que escolhe pintar dizem um pouco dos bairros e vizinhanças que o grafiteiro frequenta e por onde caminha mais à vontade:

Mumu - e é o seguinte: a diferença de tu pintar na favela pra tu pintar numa Beiramar... cara, tu não tem noção da recepção que os caras dão pro cara. É coisa inacreditável. Além do muro que eles te dão na hora, sem pensar, eles te dão o rango, te dão tudo, velho. É o seguinte, tu vê alegria no rosto da

galera. Esses tempos eu pintei no Mocotó²⁰,
mano, foi um rolê inesquecível pra mim.

Mumu adota uma postura humilde em seu graffiti. Ele opta pelos encontros, pelas trocas e conversas antes do que a pintura, esta seria consequência dos laços de amizades estabelecidos. Preferindo pintar as regiões mais pobres da cidade, Mumu se sente gratificado com a sua intervenção, acreditando que a sua presença faz diferença para aquela comunidade, o que não aconteceria num bairro nobre, como a citada Beira-Mar. A cidade é resignificada na experiência do graffiti, tornando uma favela um local mais acolhedor e agradável de se estar e compartilhar momentos com seus moradores do que outros locais mais abastados, com mais infraestrutura e um cuidado maior do poder público. Os sentidos dos locais da cidade são relativizados na experiência de estar circulando por eles e sentir como eles promovem afetos.

Este sujeito afetivo-volitivo que se lança na cidade não encontra barreiras para sua prática. A necessidade de pintar é maior do que os impedimentos que a vida impõe:

Mumu - meu rolê mais doido que fiz até hoje foi de cadeira de roda, quando eu sofri um acidente lá... Eu fiquei dois anos sem poder andar direito. Eu saía de cadeira de roda. Eu ai na casa do parceiro: “oh, hoje eu tô afim de pintar e é o seguinte, tu vai ter que me levar de cadeira de roda pra nós fazer o rolê.” Ele empurrando, nós chegava no pico e fazia de cadeira de roda.

O graffiti está tão presente na vida de Mumu que seu ímpeto por pintar o fez superar algumas dificuldades na vida e conquistar reconhecimento no graffiti devido o seu rolê e sua perseverança:

Mumu – eu peguei uma doença na medula que em um milhão dá em dois. Depois tomei um acidente de moto. Como eu te falei, de

²⁰ Favela localizada no centro de Florianópolis.

cadeira de roda eu sai pra espairecer. Se não fosse o graffiti na minha vida talvez hoje eu não tava nem aqui. Eu tinha morrido de depressão. Por que? Eu andava de skate, jogava bola, fazia de tudo... Do nada eu parei de andar. Tu vê, eu tenho sequela na perna. Mas eu agradeço, por causa do graffiti. A fisioterapia e a terapia mental que ele te traz. É uma coisa que só tu sabe. Por isso que a cultura de rua é espiritual. Não é um bagulho comercial, é espiritual. [...] Não tem dinheiro que compre. Se for pra falar o dinheiro que eu já gastei em tinta, eu comprava uma casa. Hoje em dia eu não tenho uma casa, eu tenho uma família que me apoiou sempre. Isso ai me fez bem mais feliz que se eu tivesse uma casa e não fizesse a caminhada que eu fiz. Hoje em dia eu posso morrer tranquilo. Pelo menos eu vou deixar uma espiritualidade de rua boa, tá ligado, como a galera que me conhece ai. Isso não tem dinheiro que compre. Essa é a caminhada.

Um histórico marcado por acidentes e doenças impossibilitou Mumu de continuar com as atividades usuais de um adolescente, como jogar futebol, andar de skate, atividades estas que favorecem as relações interpessoais entre os jovens, num período muito importante de socialização que é a adolescência. Num bairro residencial, ainda não descoberto pela especulação imobiliária, as atividades voltadas para a rua são um comum entre muitas crianças e adolescente do Carianos. Vendo-se impossibilitado de participar destes simples prazeres de um moleque de bairro, Mumu viu no graffiti uma possibilidade de continuar a vivenciar a sua cidade. A necessidade de se fazer presente na dinâmica do bairro o lançou a pintar os muros de sua vizinhança. O bairro em que reside, hoje, está tomado por seus desenhos, letras e pichações. Difícil encontrar uma rua que não contenha uma assinatura “CSC”. E esta sigla não ficou restrita à sua localidade. Em muitos pontos de Florianópolis e região se percebe a sua passagem.

Ele reconhece esta relação que estabeleceu com o graffiti e com seu bairro como algo de grande importância na sua vida. Muitas

amizades e admiração que as pessoas têm por ele ocorreram a partir da visibilidade que o graffiti lhe proporcionou. Fazer parte da cultura do graffiti lhe é de grande gratificação e o constitui como sujeito.

Esta pesquisa constatou que pintar e estar na rua é parte significativa na constituição desses jovens grafiteiros-pichadores-artistas-interventores. Que apesar de alguns encontros conflituosos com os agentes do poder, estas práticas são marcadas por satisfação e pelo desejo de fazer parte do dinâmico movimento de constituição das cidades. Penso que uma vez despertada esta possibilidade de intervir no espaço público por meio da arte – imprimindo traços singulares em espaços públicos – não há como evitar que esta seja uma tendência que se espalhe para todas as cidades que estejam balizadas pelos modos contemporâneos de existir em comunidade. Hoje o graffiti e afins fazem parte da cidade contemporânea, é uma forma de experienciá-la, de vivê-la. O movimento que estas práticas estabelecem é o próprio movimento de seu tempo, de suas contradições e desafios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como discorre Foucault, “para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quando ele. Que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente.” (Foucault, 2011, p.241). Não sabemos que resultados as práticas da pichação e do graffiti terão sobre os modos de vida urbanos, porém elas demonstram força em continuar existindo, frente tantos obstáculos, e com cada vez mais adeptos e simpatizantes. A reinvenção do flunar pela cidade que ela promove tem se mostrado mais inventivo, móvel e produtivo quanto o poder que procura neutralizá-la.

A postura de resistência ao sistema acaba por transparecer na caligrafia, no traço, no rolê de cada artista. Os critérios de julgamento de valor, dentro da cultura da arte urbana, se dão através de como cada praticante se coloca na cidade, que perigos ele enfrenta, quais foram seus desafios vencidos, a que patamar de audácia e transgressão ele eleva a arte urbana da sua cidade, com que segurança ele traça suas letras. A cidade é um universo de imersão, onde jovens desenvolvem projetos de ser como grafiteiros/pichadores e galgam status entre seus pares. Os obstáculos da urbe, como leis, polícia, violência, demais moradores, arranha-céus, são elementos de um jogo complexo e perigoso, mas que cada vez mais jovens querem jogar:

Não – a energia da pichação se vai ver no que o cara alcança, não no traço do spray, porque a pichação hoje, diferente de antigamente, ela é feita mais devagar, o traço. É feita bem devagar. Tem cara ai que demora mais de 10 minutos pra fazer uma pichação. Gasta uma lata, às vezes duas latas. A energia que o cara aplicou foi na escalada, foi no lugar que ele alcançou. Isso ai é o que me instiga, é ver isso ai, é saber que eu faço parte, que eu sou só mais um. Que eu to no mesmo universo... Acho legal ver o pessoal se expressando independente das leis, dos valores da sociedade que a gente vive hoje em dia, e o pessoal a favor do que acredita. Então isso ai me movimenta. Também, plasticamente, eu admiro pra caramba. *Throw-ups* que você vê

que tem uma firmeza no traço apesar de ser rápido, sabe? O cara tem consistência e segurança no que ele ta fazendo.

Na sua dimensão desportiva, graffiti e pichação se assemelham aos esportes radicais na busca pela adrenalina: um lugar mais alto, uma cidade mais perigosa, mais policiada. O desafio na qual a ação está envolvida é um critério de julgamento quanto ao valor artístico e quanto ao status do grafiteiro ou pichador. O passo a ser dado na cidade, como se lida com os riscos, como se submete a eles e como os transpõem, são elementos constitutivos do artista da cidade e são características que todos os envolvidos na cultura do graffiti estão cientes e as percebem na postura individual de cada praticante.

Na selva de pedra, o graffiti inventa um safári. A busca pelo risco e pela adrenalina são uma constante. À espreita sob a sombra, com olhares atentos para os perigos eminentes da metrópole, grafiteiros e pichadores se arriscam em prol dessa forma de expressão tipicamente urbana e contemporânea. Trata-se porém de uma diversão por vezes perigosa, onde jovens morrem ao cair de prédios ou assassinados por vigilantes noturnos, policiais ou cidadãos armados.

Desconstruir um sistema simbólico que tende a um discurso hegemônico pode ser feito pela margem, de forma indireta, fragmentada, como foi exposto ao longo desta pesquisa, mas não sem enfrentar a resistência do poder e da lógica consolidada.

A desconstrução dos discursos monológicos rumo a uma sociedade polifônica, essa utopia bakhtiniana (Bakhtin, 2010a; Faraco, 2009) onde relações de alteridade são predominantes e não exceções, depende de atos contraventores insistentes que façam um contraponto às tendências centralizadoras e monologizantes. Este papel tem sido assumido por culturas juvenis das últimas décadas e as práticas inventivas e artísticas têm sido suas estratégias na afirmação e de fazer política na cidade, criando fissuras nos aprisionamentos sensíveis.

REFERÊNCIAS:

ABRAMO, H. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In: **Revista Brasileira de Educação** n. 5 – 6, maio – dez, 1997. P. 25 – 36.

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BAKHTIN, M; VOLOSHINOV, V. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

BAKHTIN, M. **Para uma Filosofia do Ato**. São Paulo: Pedro e João, 2010b.

BARBOZA, D. Cidades, relação estéticas e a polifonia da/na vida. In: ZANELLA, A.; MAHEIRIE, K. (Orgs.). **Diálogos em Psicologia Social e Arte**. Curitiba: CRV, 2010.

BATISTA, L, A. Cidades, Lugares, Sujeitos: contribuições da literatura e da política. In: FRIGOTTO, G; CIAVATTA, M. (Org.). **Teoria e educação no labirinto do capital**, Petrópolis: Vozes, 2001.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BERNAM, M. **Tudo que É Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, P. **As regras na arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAIXETA, R; GUIMARÃES, C. Pela Distinção Entre Ficção e Documentário, Provisoriamente. In: COMOLLI, J-L. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p.169-178.

CAMPOS, R. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e

invisibilidade no graffiti. In: **Etnográfica**, maio de 2009, 13 (1): p.145-170

CANEVACCI, M. **A Cidade Polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CANEVACCI, M. **Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CANEVACCI, M. **Fetichismos Visuais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CASTLEMAN, C. **Getting Up: Subway Graffiti in New York**. Massachusetts: The MIT Press, 1982.

CASTRO, G. Enunciado e discurso: um diálogo entre o Círculo de Bakhtin e Michel Foucault. In: FARACO, C. A; TEZZA C; CASTRO, G. (Org.). **Vinte Ensaio sobre Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006

CASTILLO, P. **Eu-nós-eles, a cidade e a música : jovens em situação de rua e as relações com o seu fazer musical**. Florianópolis: UFSC, 2008. 190 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CEARÁ, A; DALGALARRONDO, P. Jovens Pichadores: Perfil Psicossocial, identidade e motivação. In: **Psicologia USP**, São Paulo, julho/setembro, 2008, 19(3), p.277-293

COMOLLI, J-L. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p.32-49.

CORRÊA, C; JOBIM E SOUZA, S. Violência e Vulnerabilidades: os jovens e as notícias de jornal1 In: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 23 – n. 3, Set./Dez. 2011, p. 461-486.

COSTA, E; COIMBRA, C. Nem criadores, nem criaturas: Éramos todos devires na produção de diferentes saberes. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 20 (1), p.125 – 133, 2008.

COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: **Revista Projeto História**, PUC - São Paulo. (15), 1997.

DE MARCO, G; ANDRADE, A; SANTO, C. Documentário: um outro campo experimental no estudo dos processos de subjetivação. In: **Estudos de Psicologia**, 2008, 13(3), p.275-284.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIOGO, M; MAHEIRIE, K. Uma breve análise da constituição do sujeito pela ótica das teorias de Sartre e Vygotski. In: **Aletheia**. 2007, n.25, pp. 139-151.

DRUMMOND de ANDRADE, C. **Alguma Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FARACO, C. **Linguagem e diálogo: as ideias linguística do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. In: RABINOW, P; DREYFUS, H. **Michel Foucault: Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 2011.

FOUCAULT, M. A Escrita de Si. In: _____. **Ditos e Escritos 5**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p.145 – 162.

FOUCAULT, M. **A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

FURTADO, J. **Inventi(cidade) : os processos de criação no graffiti**. Florianópolis: UFSC, 2007. 165 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina,

Florianópolis, 2007.

FURTADO, J. (2012). Tribos urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. In: **Psicologia & Sociedade**, 24(1), 217-226.

GOMES, M. **Passe livre já : participação política e constituição do sujeito**. Florianópolis: UFSC, 2008. 226 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GANZ, N. **O Mundo do Grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo: Martin Fontes, 2004.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. **Micropolíticas: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1992

HARVEY, D. Mundos urbanos posibles. In: RAMOS, A.M.R. **Lo Urbano em 20 Autores Contemporâneos**. Barcelona: Edicions UPC, 2004, p.177-198.

HINKLE, J. **A Arte de Ouvir RAP (e de Fazer a Si Mesmo): investigando o processo de apropriação musical**. Florianópolis: UFSC, 2008. 148 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

LEMINSKI, P. **Anseios Crípticos**. Florianópolis: Editora Barba Ruiva, 2008.

MAGNANI, J. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista Brasileira De Ciências Sociais** - vol. 17, nº 49, 2002, p.11-29.

MAGNANI, J. Etnografia como prática e experiência. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, nº 32, 2009 p. 129-156.

MAGRO, V. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip-hop. **Cadernos Cedes**, Campinas, v.22(57), p.63-75,

2002.

MAHEIRIE, K. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. **In: Interações**. v.7, nº13, p. 31 – 44, jan./jun. 2002.

NIETZSCHE, F. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Hemus, 1985.

NOGUEIRA, M. L. Subjetividade e materialidade: cidade, espaço e trabalho. **In: Fractal: revista de Psicologia**, v.21 (1), p. 69 – 86, jan./abr. 2009.

(Noronha; Pires; Toledo; 2007)

OLIVEIRA, R. C. **O Trabalho do Antropólogo**. São Paulo: UNESP, 2000.

PEIXOTO, C. E. Caleidoscópio de imagens: uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDEMAN-BIANCO, B; LEITE, M. L. M.(Orgs.), **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais** . Campinas: Papyrus, 1998, p. 213-224.

PEREIRA, A. B. Pichando a Cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano. In: MAGNANI, J.G.C; SOUZA, B.M. (org). **Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidade**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007

PRADO, M; COSTA, F. Estratégia de articulação e estratégia de aliança: possibilidades para a luta política. In: **Soc. estado**. 2011, vol.26, n.3, p. 685-720

PROSSER, E. **Arte, representações e conflitos no meio ambiente urbano: o graffiti em Curitiba**. Curitiba: UFPR, 2009. 446 p. Tese (Doutorado). Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento, Universidade Federal do Parana, 2009.

RAMOS, C. **Grafite, Pichação e Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: 34, 2009.

RANCIÈRE, J. Las Paradojas del Arte Político. In: **El Espectador Emancipado**. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

SANDER, J. Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir. In: **Fractal: revista de Psicologia**, v.21 (2), p. 387 – 408, maio/ago. 2009.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

SENNET, R. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SENETT, Richard. El capitalismo y la ciudad. In: RAMOS, A. M.R. **Lo Urbano em 20 Autores Contemporâneos**. Barcelona: Edicions UPC, 2004, p.213-220.

SPOSITO, M. P. **Os jovens no Brasil: desigualdades multiplicadas e novas demandas políticas**. São Paulo: Ação Educativa, 2003.

TITON, A. **Jovens de baixa renda de Florianópolis/SC e suas relações na e com a cidade**. Florianópolis: UFSC, 2008. 157 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

TEIXEIRA, P. ***Www.tags.pixos@graffiti.com: um rolê pelas ruas da cultura digital***. Florianópolis: UDESC, 2010. 184 p. Dissertação (Mestrado). Curso Superior de Pós-graduação Mestrado Acadêmico em Artes Visuais – CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010.

VARGAS, A. A influência do mito do herói na aceitação das práticas artísticas. In: **CONCINNITAS: Revista do Instituto de Artes da UERJ**. Rio de Janeiro: UFRJ, Ano 7, v. 1, n.9, 2006.

VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

VIGOTSKI, L. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZANELLA, A; MAHEIRE, K; STRAPPAZZON, A; GROFF, A; MAXIMO, C; SCHWEDE, G. Breve retrato de algumas das muitas voltas do coração: as pesquisas do NUPRA. In: ZANELLA, A.; MAHEIRIE, K. (Orgs.). **Diálogos em Psicologia Social e Arte**. Curitiba: CRV, 2010.

ZANELLA, A; SAIS, A. Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político. In: **Análise Psicológica**, 4 (XXVI), 2008, p. 679-687.

ZANELLA, A. Psicologia Social... arte... relações estéticas... processos de criação...: fios de uma trajetória de pesquisa e alguns de seus movimentos. In: ZANELLA, A.; MAHEIRIE, K. (Org.). **Diálogos em Psicologia Social e Arte**. Curitiba: CRV, 2010.

ZANELLA, A. Atividade criadora, produção de conhecimentos e formação de pesquisadores: algumas reflexões. In: **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 16 (1), p.135 – 145, 2004.

ZANELLA, A; BUENO, G; FURTADO, J; ASSIS, N. LETIVAN, D. Jovens na cidade: arte, política e resistência. In: MAYORGA, C; CASTRO, L; PRADO, M. **Juventude e a experiência da política no contemporâneo**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

WEB:

Blog Urbanario. Disponível em: <<http://urbanario.es/archives/413>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

Blog Seu Paulo. Disponível em: <<http://nbjolphuc.wordpress.com/2007/08/27/entre-a-diversao-e-a-violencia-pichacao-conta-historias-da-madrugada-paulista/>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

MERCIER, D. Cerca de 30 pichadores invadem galeria de arte e danificam obras expostas. **Folha On-line**, São Paulo, 10 de setembro, 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200835.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

BRASIL. Lei n. 10.826, de 22 de dezembro de 2003. Estatuto do desarmamento - Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.826.htm>. Acesso em: 15 nov. 2012.

BRASIL. Lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Código penal - Disponível em: <http://www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2012.

IBGE. Censo 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1766>. Acesso em: 15 nov. 2012.

BARROS, J. A. A despedida ao grafiteiro assassinado em Macaé. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 de agosto, 2012. - Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/ancelmo/posts/2012/08/09/a-despedida-ao-grafiteiro-assassinado-em-macaee-459528.asp>>. Acesso em: 26 nov. 2012.

REDAÇÃO TERRA. Pichador morre após cair de prédio. Campinas, 08 de junho, 2007. - Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/noticias/0,,OI1676394-EI306.00-vc+reporter+pichador+morre+apos+cair+de+predio.html>>. Acesso em 26 nov. 2012.

NYPD (New York Police Department) - Disponível em: <http://www.nyc.gov/html/nypd/html/crime_prevention/anti_graffiti_initiatives.shtml>. Acesso em: 05 mar. 2013.

VIDEOGRAFIA:

BUENO, G. **Eles Foram por Ali**, 2012, 23 min, color, som.

CHALFANT, H; SILVER, T. **Style Wars**, 1983, 69 mim, color, som.

LEMISKI, P. **Paulo Leminski falando sobre graffiti**. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 30 dez. 2011.

SAFATLE, V. **Quando novos sujeitos políticos aparecem em cena.** CPFL Cultura. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/2012/10/26/vladimir-safatle-quando-novos-sujeitos-politicos-sobem-a-cena/>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

WAINER, J. **Pixo (Trailer expandido).** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nzC5gtYAn6s>>. Acesso em: 30 mar. 2011

ANEXOS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

TERMO DE CONSENTIMENTO

Pelo presente Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, declaro que fui informado(a), a respeito do objetivo geral da pesquisa intitulada **“Política e subjetividade a partir da arte urbana”**, que tem como objetivo analisar as possíveis relações existentes entre a arte urbana e as formas contemporâneas de práticas políticas. Fui igualmente informado(a) que minha participação nesta pesquisa será realizada através de observações que serão registradas em diário de campo, entrevistas gravadas, filmagens e fotografias. Estou também ciente:

- De que existem dois pesquisadores responsáveis por esta investigação: Gabriel Bueno Almeida como pesquisador principal e a Prof^ª. Andréa Vieira Zanella como orientadora do projeto de pesquisa e pesquisadora responsável;
- De que será garantido o direito de sigilo de meu nome, sendo que em nenhum momento, nem em materiais publicados ou na apresentação oral desta pesquisa, tais identidades serão reveladas, se assim eu desejar;
- De que todo os riscos envolvidos na realização dos graffitis, durante as filmagens, são de minha responsabilidade;
- De que todo dano à propriedade privada ou pública, em decorrência da realização do graffiti, é de minha responsabilidade;
- De que concordo com a divulgação do documentário intitulado Eles Foram por Ali, na qual participo como artista/grafiteiro convidado;
- De que não há garantias de direitos autorais sobre as imagens dos meus graffitis;
- De que se eu tiver alguma dúvida em relação ao estudo, como

questões de procedimentos, riscos, benefícios ou qualquer pergunta, eu tenho direito de obter respostas;

- De que não há obrigatoriedade de participar desta investigação e mesmo depois de iniciada posso desistir sem ser penalizado(a) de forma alguma. E que caso isso ocorra serei consultado(a) quanto à utilização do material coletado até o momento a meu respeito ou dependente(s);
- De que os benefícios recebidos serão em termos de produção de conhecimentos sobre a arte urbana e as suas implicações sociais;
- De meu direito de acesso às informações coletadas e aos resultados obtidos;
- Sendo minha participação totalmente voluntária, estou ciente de que durante ou após esta investigação, não terei direito a nenhum tipo de remuneração ou outros benefícios, bem como não terei nenhum tipo de despesas ou prejuízos de qualquer outra ordem.

Estando ciente, concordo em participar deste estudo.

Local e data: _____

Assinatura do participante: _____

Assinatura do pesquisador: _____

Quanto à utilização de meu nome e minha imagem para fins acadêmicos:

() autorizo () não autorizo

Endereços para contato:

Pesquisador principal: Gabriel Bueno Almeida

Fone: (48) 9147 7832

E-mail: gbapsi@gmail.com

Pesquisadora Responsável: Andréa Vieira Zanella

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Federal de Santa Catarina - Campus Universitário – Trindade -

CEP:

88040-970

Fone: (48) 3331-8566

E-mail: azanella@cfh.ufsc.br