Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Estudos Sociais e Políticos

David da Costa Aguiar de Souza

O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil.

Rio de Janeiro

2013

David da Costa Aguiar de Souza

O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil.

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Sociologia.

Orientadora: Profª. Drª. Diana Nogueira Lima.

Rio de Janeiro

2013

David da Costa Aguiar de Souza

O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil.

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Sociologia.

Aprovada em 16 de outubro de 2013.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Drª. Diana Nogueira Lima (Orientadora)
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

_____

Prof. Dr. Adalberto Moreira Cardoso
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

_____

Prof. Dr. Luiz Antonio Machado da Silva
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

_____

Profª. Drª. Glaucia Kruse Villas Bôas
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª. Drª. Adriana Facina Gurgel do Amaral
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA IESP

S729 Souza, David da Costa Aguiar de.
O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil / David da Costa Aguiar de Souza. – 2013.
210 f.

Orientadora: Diana Nogueira de Oliveira Lima.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos.

1. Grafite - Teses. 2. Arte e sociedade – Teses. 3. Microssociologia – Teses. 4. Sociologia – Teses. I. Lima, Diana Nogueira de Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos. III. Título.

CDU 378.245

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

A Erculana da Costa Aguiar de Souza, minha mãe, e à memória de Seraphim Antônio Aguiar de Souza (1934 – 1994), meu pai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao Professor Adalberto Moreira Cardoso, meu mestre em duas disciplinas do curso demandante deste trabalho, fundamentalmente por ter assinado minha ficha de inscrição no processo seletivo de ingresso ao Doutoramento em Sociologia do extinto (pelo menos em sua antiga configuração) IUPERJ, atual IESP/UERJ. Na ocasião (outubro de 2007), sem me conhecer e havendo tido contato apenas com meu projeto enviado por e-mail, o professor assinou o documento dando aceite a condição de orientador (ainda que provisório) para que eu pudesse me inscrever no processo, como prevê o regulamento. Agradeço a Professora Diana Nogueira Lima, minha orientadora, por ter entrado nessa inusitada investida sociológica comigo e por ter sido excelente leitora crítica e compreensiva parceira ao longo dos cinco anos de desenvolvimento deste trabalho. As melhores passagens do texto abaixo têm a mão indelével da professora, ao passo que me responsabilizo integralmente pelas piores, vezes por teimosia. Ao Professor Luiz Antonio Machado da Silva, presente na banca de qualificação do projeto desta tese (e em quase todas as minhas bancas desde a qualificação do projeto de mestrado em 2006 no PPGSA/UFRJ), pelos ensinamentos (e "puxões de orelha") cristalizados em minha formação acadêmica e pela inesgotável paciência com este aluno que o acompanha desde a graduação. A Professora Glaucia Villas Bôas, minha querida mestra na disciplina que considero um divisor de águas em minha trajetória como estudante de Sociologia (Teoria Sociológica [Mestrado em Sociologia], PPGSA/UFRJ, 2005/1), pela enorme satisfação de tê-la em minha banca de doutorado. A Professora Adriana Facina pela pronta gentileza em ampliar o alcance disciplinar desta. Minhas apologias a CAPES pela bolsa de Doutorado durante o período de abril de 2008 a abril de 2012. Não posso deixar de mencionar os eminentes grafiteiros Carlos *Acme* e Marcelo *Eco*, "enciclopédias" do grafite carioca, estes que quase me fizeram abandonar os rumos originais da coleta de dados empíricos da pesquisa para em seu lugar construir histórias de vidas suas, em face da infinidade de informações emitidas e da vigilante disponibilidade. Por fim a Carolina Zuccarelli, minha esposa e colega socióloga, pelas trocas acadêmicas, pelo incentivo e pelo carinho.

RESUMO

SOUZA, David da Costa Aguiar de. *O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil.* 2013. 210 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A Tese a seguir, apresentada ao IESP/UERJ como pré-requisito para obtenção do grau de Doutor em Sociologia, demonstra a forma como o estilo pictórico grafite teve sua percepção social subvertida a partir da assimilação de sua estética pelas instituições ditas "oficiais" do mundo das artes visuais no Brasil, leia-se mercado e locais de culto às obras de arte (galerias e museus, respectivamente), no início do século XXI. A partir da categoria "mundo artístico" em Becker (1982)[1], o trabalho busca dar contornos ao "mundo do grafite carioca" e a seus pontos de contato com estabelecimentos e sujeitos próprios do "mundo oficial das artes plásticas". A hipótese da pesquisa - investigada através de trabalho de campo microssociológico em conformidade com o paradigma de pesquisa social qualitativo inerente à Escola de Chicago (Coulon, 1995)[2] - é que desta intercessão ou desses pontos de contato, estreitados nas últimas duas décadas, emergiu um subjetivo processo de legitimação do grafite como atividade artística no Brasil, promovendo o deslocamento de sua ampla percepção social, situada primariamente numa atmosfera que o classificava como poluente (Douglas, 1976) [3] e desviante (Becker, 2009)[4], para uma atmosfera de valorização e conseqüente assimilação de sua estética por nichos como a moda, a publicidade, a decoração de ambientes e as políticas públicas de combate à delinqüência e ócio juvenis.

Palavras-chave: Grafite. Mundo artístico. Sociologia da Arte. Microssociologia Urbana.

[1] BECKER, Howard. Art Worlds. Berkeley, University of California Press, 1982.
[2] COULON, Alain. A Escola de Chicago. Campinas, Editora Papirus, 1995.
[3] DOUGLAS, Mary. Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
[4] BECKER, Howard. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

ABSTRACT

SOUZA, David da Costa Aguiar de. *The ocidental eye and the taste*: *a sociological lecture of processo of legitimazation graffiti as an artistic expression in Brazil.* 2013. 210 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The thesis then presented to IESP/UERJ as a prerequisite for obtaining a Ph.D. in Sociology, demonstrates how the pictorial style graffiti had its social perception subverted since its aesthetic assimilation by institutions called "official" from world of the visual arts in Brazil, basically the market and places of worship to works of art (galleries and museums, respectively), at the beginning of the XXI century. From the category "art world" in Becker (1982), the work seeks to outline the "world of graffiti in Rio de Janeiro" and their points of contact with institutions and individuals own the "official world of the arts". The research hypothesis - investigated through microsociological fieldwork according to qualitative social research paradigm inherent Chicago School (Coulon, 1995) - is from this intercession or these contact points, narrowed in the past two decades, there emerged a subjective process of legitimization of graffiti as artistic activity in Brazil, promoting the displacement of its broad social perception, located primarily in an atmosphere classed as a pollutant (Douglas , 1976) and deviant (Becker, 2009), to an atmosphere of appreciation and consequent assimilation of its aesthetic by niches like fashion, advertising, home decoration and public policies to combat juvenile delinquency and idleness.

Keywords: Graffiti. Art world. Sociology of Art. Urban Microsociology.

Lista de Figuras

Figura 1 - *Celacanto provoca maremoto*..... 13

Figura 2 - Registro de minha última intervenção como pichador de muros..... 16

Figura 3 - Grafites de *Toz* no muro do presídio Frei Caneca..... 44

Figura 4 - Matéria jornalística sobre *Celacanto provoca maremoto*, Jornal O Globo, 27/08/1978..... 50

Figura 5 - Estêncil da bota de Alex Vallauri..... 60

Figura 6 - Latas de tinta spray customizadas por Carlos *Acme*..... 64

Figura 7 - Exemplo de *throw up*..... 67

Figura 8 - Exemplo de *bomb*..... 68

Figura 9 - Grafiteiro *Toz* desenhando a personagem *Niña*..... 69

Figura 10 - Intervenção em caixa de luz..... 75

Figura 11 - Estêncil com a foto de Che Guevara..... 76

Figura 12 - Pichações em edifício no Rio de Janeiro..... 77

Figura 13 - O pichador *Cripta* Djan na VII Bienal de Berlim..... 81

Figura 14 - Portão com pichações de matriz carioca..... 82

Figura 15 - Grafite representativo da ideia de "intervenção urbana"..... 85

Figura 16 - Paródia de "Os Girassóis" de Van Gogh..... 86

Figura 17 - Tela do grafiteiro *Godri*..... 87

Figura18 - Grafite com a lista de atividades comerciais desenvolvidas por seus autores..... 102

Figura 19 - O São Jorge Conceitual do grafiteiro *Anonimundo*..... 110

Figura 20 - Mapa com os bairros da região da Grande Tijuca, Rio de Janeiro..... 124

Figura 21 - Instalação da dupla *osgemeos* no festival *Back2Black*..... 128

Figura 22 - Placa de trânsito pintada pelo grafiteiro *Godri*..... 132

Figura 23 - Copa grafite: Estação São Cristóvão..... 134

Figura 24 - Tela do grafiteiro *Toz*..... 139

Figura 25 - Cabeceira de cama com obra do grafiteiro *Zezão*..... 140

Figura 26 - Loja *Montana shop'n gallery*..... 142

Figura 27 - O grafiteiro Marcelo *Eco* ministrando uma aula teórica..... 147

Figura 28 - Aula prática da oficina de Marcelo *Eco* 1..... 148

Figura 29 - Aula prática da oficina de Marcelo *Eco* 2..... 149

Figura 30 - Aula prática da oficina de Marcelo *Eco* 3..... 150

Figura 31 - Exposição do grafiteiro *Godri*..... 162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

1 O MUNDO DO GRAFITE 36

1.1 Elaboração do estudo 37

1.2 O grafite brasileiro 38

1.3 Histórico 44

1.4 O "Pós-grafite" 72

1.5 Arte de Rua e Intervenção Urbana: delimitando zonas de abrangência de alguns sistemas de classificação 76

1.6 Notas sobre o debate grafite x pichação 88

1.7 Produção nacional em evidência 91

1.8 Expansão da cultura do grafite no início do século XXI 97

2 SUBSÍDIOS METODOLÓGICOS E EMPÍRICOS 104

2.1 O grafite como objeto de investigação sociológica 105

2.1.1 A Escola de Chicago como paradigma: trabalho de campo e análise qualitativa em pesquisa microssociológica 105

2.1.2 Elaboração da hipótese central 112

2.2 Levantamento empírico: eventos, locais e sujeitos 122

2.2.1 Eventos 125

2.2.2 Locais 135

2.2.3 Sujeitos 151

2.3 Grafite, poder público e sociedade civil 155

3 SUBSÍDIOS TEÓRICOS 163

3.1 Grafite x *street art*: uma discussão ontológica 164

3.2 Grafiteiro x Artista Plástico 173

3.3 A elite do grafite carioca se posiciona 184

CONSIDERAÇÕES FINAIS 191

REFERÊNCIAS 200

ANEXO - Grafite x *graffiti*: delimitação terminológica 206

> Só tenho medo de morrer porque não sei se no inferno tem muros.
>
> *Pichador anônimo.*

INTRODUÇÃO

"*CELACANTO PROVOCA MAREMOTO!*". A frase enigmática, fundamentalmente para quem não circulou pela urbe carioca no final dos anos 1970/ início dos 1980, talvez tenha protagonizado meu primeiro contato efetivo com o universo das inscrições, pinturas e desenhos de toda a sorte que adereçam a paisagem urbana das grandes cidades, fenômeno que se expande significativamente no Brasil e fora desde a época em questão. Ainda que não preserve muitas recordações daquele período (nasci em 1978), lembro-me que meu pai, o velho Seraphim (1934 – 1994), eventualmente vociferava a sentença em alto e bom som em ocasiões absolutamente inusitadas e desconectadas de outras interações ou diálogos.

Durante anos aquela frase incomum e até mesmo surreal me passou despercebida, sendo alocada ao lado de outras tantas expressões idiossincráticas que por hábito meu pai costumava bradar, mas certo dia na casa dos meus nove ou dez anos de idade, curioso, lhe perguntei o significado daquilo. Lembro-me que na ocasião ele disse algo próximo de "essa era uma frase que se via pichada por aí a todo canto quando você era pequenininho. *Celacanto* é uma espécie de monstro marinho". Sem esmiuçar mais as possibilidades que aquela história abria na imaginação de uma criança, meu pai encerrou por ali sua explanação, demonstrando não ter mais nada relevante a falar sobre o tema ou interesse em seguir com o assunto.

Anos depois, precisamente entre 2005 e 2007 durante o curso de Mestrado em Sociologia com concentração em Antropologia no PPGSA – UFRJ, ao desenvolver uma pesquisa sobre a prática da pichação de muros no Rio de Janeiro e em contato com evidências e dados históricos sobre a atividade dos pichadores no Brasil e outras similares, pude esclarecer amiúde esse que foi um de meus enigmas pessoais durante alguns anos.

Em 1977 a estranha frase escrita com tinta spray começou a aparecer estampando muros no bairro de Ipanema, zona sul do município do Rio de Janeiro, e com o tempo alastrou-se para outros lugares da cidade, estado e país, até aportar na América do Norte e na Europa. A intervenção escrita "*CELACANTO PROVOCA*

MAREMOTO!" é de autoria do jornalista carioca Carlos Alberto Teixeira. Carlos hoje mantém uma página na internet dedicada à memória e divulgação da história além de perfis com o mesmo propósito nos principais *sites* de relacionamento (redes sociais).

A origem da aparente brincadeira passa pelo antigo seriado japonês *National Kid*, exibido na década de 60 e concebido como propaganda dos produtos da marca de eletrônicos *National*, uma extinta (nos anos 1980) linha de eletrodomésticos da gigante japonesa *Panasonic*. Um determinado episódio teve como tema os seres abissais, espécies que povoam grandes profundidades marítimas, incluindo-se aí o peixe chamado *celacanto*. Num dado momento o Dr. Sanada, um dos antagonistas da trama, dizia "*CELACANTO PROVOCA MAREMOTO!*". Na verdade, o maremoto atribuído ao tal *celacanto* era originado pelo submarino (chamado *Guilton*) do vilão. Essa história ficou na cabeça de Carlos até 1977[5], quando aos dezessete anos desenvolveu no caderno um grafismo da frase circundado por uma moldura com uma seta que caía em um desenho de uma gota com aspas adjacentes, mostrando que ela estava "tremendo".

Figura 1: Reprodução da intervenção de Carlos Alberto Teixeira retirada de página da internet dedicada à sua obra[6].

A intervenção de Carlos Alberto Teixeira foi para aqueles que não se intrigaram, não se divertiram com a história ou especularam acerca do significado oculto da frase,

[5] Nas palavras de Carlos Teixeira vemos resumidas suas motivações após alguns anos de distância do movimento original. "Agora, qual o motivo disso aí? No meu caso, eu acho que sempre tive uma ânsia por comunicação, por passar uma mensagem, e o Celacanto foi isso, foi algo tão bem feito na época que ficou famoso e não tem ninguém do pessoal da década de 70, da zona sul do Rio, que não se lembre do *'CELACANTO PROVOCA MAREMOTO!'"*. Entrevista localizada na comunidade virtual *Celacanto provoca maremoto*, *site Orkut* de relacionamentos, acesso em 21 de março de 2012, cf. http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=17758297.

[6] Cf. http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm, acesso em fevereiro de 2011.

por algum tempo rotulada como "pichação" e desta forma associada ao conjunto das típicas pichações de muros brasileiras: escritos que se assemelham a assinaturas e se alastram vigorosamente pelos centros urbanos desde a virada dos anos 1970 aos 1980.

A partir do final da década de 1990, com intensificação da assimilação de trabalhos e intervenções similares à obra de Carlos Alberto Teixeira pelas instituições componentes do "mundo oficial das artes plásticas", notadamente mercado e academia, sua história com o *celacanto* voltou a lhe render bons frutos, precisamente divulgação, exploração comercial e artística da marca.

Certamente estes dois momentos, o contato com *celacanto* e o desenvolvimento da dissertação sobre pichação, constituem marcos de minha trajetória de interesse pelo universo dos grafismos e figuras componentes de nossas "pinacotecas" urbanas ao ar livre. Não seria interessante para o leitor, porém, ver desprezado nesta ambientação o hiato de tempo que separa meus dez anos de idade (por volta de 1988), quando me vi curioso quanto ao significado da intervenção de Carlos Alberto Teixeira, do período de dois anos já em meados dos 2000 nos quais desenvolvi a pesquisa de campo com pichadores no Rio de Janeiro. Decerto "muita água rolou por debaixo dessa ponte" e alguns caminhos percorridos transformaram aquele interesse infantil numa frase enigmática na fronteira inicial de uma longa trajetória de envolvimento, hoje acadêmico, com aquilo que podemos classificar inicialmente como intervenções parietais urbanas.

Dos quinze aos vinte anos de idade (1993 a 1998) fui um típico pichador de muros nos moldes delimitados pela dissertação de mestrado[7] que viria desenvolver anos mais tarde e compartilhei significativamente o conjunto de práticas e relações sociais nela descrito. Aos quinze anos (1993) fundei, em associação a dois pares etários, a sigla (galera de pichação) "Agentes da Decoração Noturna" (ADN), que chegou a ter quase vinte integrantes, todos de classe média e estudantes de reputadas instituições cariocas de ensino secundário e posteriormente superior. O ocaso do coletivo se deu no início dos anos 2000, quando o último membro deixou a atividade. Apesar da simpatia e interesse pela cultura da pichação manifestos desde nossos onze anos de idade aproximadamente, ano de transição escolar do antigo primário (hoje primeiro seguimento do ensino fundamental) ao também superado ginasial (hoje segundo seguimento do fundamental), até a fundação da ADN nunca havíamos pichado um alvo

[7] SOUZA, David da C. A. Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento. PPGSA – UFRJ, março de 2007.

público com tinta spray de fato, rito de passagem do pichador que efetivamente imerge na atividade. Nossas experiências resumiam-se a intervenções em portas de banheiros de colégios, *playgrounds* (áreas de lazer infanto-juvenil de edifícios residenciais) e paredes de salas de aula com giz de cera e pincel atômico, currículo que sumaria uma espécie de início de carreira padronizado para os praticantes. Decorrido pouco tempo nos tornamos freqüentadores de reuniões de pichadores e eventualmente estávamos enganando nossos responsáveis com histórias plausíveis de pernoites em casas de colegas, álibi de uso recorrente e necessário às ações noturnas dos pichadores adolescentes, em geral submetidos às típicas rotinas, sistemas de controle e expedientes domésticos próprios da faixa etária.

Até meus vinte anos de idade permaneci na pichação de muros com algumas intermitências e períodos de maior intensidade oscilando com fases menos ativas. Durante esses cinco anos minha marca pessoal como pichador evoluiu em forma, passando de uma assinatura estilizada como as demais ao desenho de um peixe, que na verdade constituía uma organização espacial das letras da palavra *orc*[8] desenvolvida naquele formato, o de um peixe desenhado de perfil, semelhante à figura arquetípica incluída no conjunto de primeiros desenhos que aprendemos na escola.

Minha ruptura definitiva com o universo da pichação se deu sem dúvida pela impossibilidade de acumular naquele momento da vida atividades como trabalho, estudo, práticas de lazer e pichação de muros, esta que indubitavelmente tem seus bons resultados (leia-se divulgação do pichador) subordinados a uma rotina de bastante

[8] Etimologicamente, a palavra *orc* significa uma espécie de criatura do folclore europeu, um tipo de humanóide com feições monstruosas e práticas antagonistas que surge em contos alemães da idade média. A criatura popularizou-se por meio da trilogia de fantasia "O senhor dos anéis" (escrita entre 1937 e 1949) do autor e filólogo sul-africano erradicado na Inglaterra J. R. R. Tolkien (1892 – 1973). A respeito do processo de eleição do vocábulo apropriado por um pichador enquanto sua marca pessoal, em artigo sobre a prática dos pichadores no Rio de Janeiro apresento a seguinte formulação: "O critério de escolha da palavra que será o 'nome' de determinado indivíduo dentro do universo da pichação carioca obedece a três etapas obrigatórias: 1) uma palavra não utilizada por nenhum outro pichador, ou seja, um vocábulo inédito no meio da pichação; 2) a palavra deve ser pequena, de preferência de três a cinco letras, o que é sugerido pela própria necessidade de velocidade exigida pela prática; 3) por fim, a escolha da palavra se dá de acordo com a facilidade que o pichador tem em estilizar uma ou outra letra do alfabeto, ou seja, de reproduzir a letra adequando-a a estética da pichação. Nesse sentido surgem na pichação nomes como *soga, tane, ponga, barg*, etc, que constituem palavras fundadas em uma organização das letras preferidas pelo pichador (aquelas que ele acredita ter mais facilidade para customizar) de forma a gerar um vocábulo pronunciável. Palavras curtas existentes também são utilizadas, ou pela facilidade de representação de suas letras por dado pichador (tais como *pão, fim, papo*, etc.), por conta de um apelido (*sapo, bil, nego*, etc), ou por uma questão simbólica, possivelmente pela sensação de poder transmitida pela palavra (como *tiro, tufão, ninja,* etc.). Palavras curtas em inglês também são amplamente utilizadas (como *big, twist, kill*, etc.). De qualquer forma, a palavra escolhida pelo pichador se tornará o seu nome (ou *menô*, utilizando a linguagem interna) dentro do universo da pichação e assim ele será conhecido no nicho. Construir um nome prestigiado na pichação e ter o respeito quase irrestrito dos pares é algo tão ou mais trabalhoso do que fazê-lo em qualquer outra área de atuação juvenil" (SOUZA, 2012, p. 278).

dedicação na qual o principal horário de atuação é a madrugada, como se pode imaginar.

Importante ressaltar que a partir do rompimento da fronteira etária que divide maiores e menores juridicamente (os 18 anos), comecei a tornar minhas intervenções menos freqüentes e a amadurecer o abandono da prática. Uma vez maior de idade um flagrante policial pode render uma pena privativa de liberdade, inclusive.

Anos mais tarde, como mencionado, tomei a experiência da pichação de muros - que em termos acadêmicos pode figurativamente ser entendida como uma espécie de "trabalho de campo prévio" - como objeto de estudo. O objetivo da pesquisa foi primeiramente o de construir uma abordagem descritiva da atividade e em seguida desenvolver uma proposta de entendimento da pichação a partir da interpretação dos dados empíricos oriundos do trabalho de campo em diálogo com a Antropologia e a Sociologia, eminentemente explorando as vertentes das disciplinas voltadas para abordagens como culturas juvenis urbanas, criminalidade, juventude e mesmo arte.

Figura 2: Registro de minha última intervenção como pichador de muros ocorrida no ano de 1998 e ainda bastante evidente na mureta de pedras (suporte classificado como "eterno" pelos praticantes, por conta da dificuldade de remoção da tinta) em 2011. Na seqüência da esquerda para direita indicadas pelas setas vermelhas as pichações *orc* (em formado de peixe com a sigla ADN em letras minúsculas ao lado direito), *neto* (reproduzindo o símbolo "paz e amor" na letra "o", com seu ADN estilizado em seu lado direito) e *barg.* Rua Ferreira Pontes, Andaraí, Rio de Janeiro (zona norte), RJ, abril de 2011.

A continuidade na carreira acadêmica e o conseqüente ingresso no doutoramento, no entanto, não tiraram os muros cariocas, paulistanos, brasileiros e mundiais de meu imaginário, mas me fizeram observá-los em busca de outro determinado objeto: o grafite. A distinção que se costuma operar entre as atividades da

pichação e do grafite encontra-se bastante sedimentada e difundida, de maneira que esta comparação aparecerá neste trabalho num momento posterior.

Apesar de ter sua origem vinculada à pichação como veremos, durante alguns anos o grafite se desenvolveu paralelamente àquela e a outras atividades que incidem sobre muros e fachadas urbanas no Brasil, mas foi igualmente rotulado de forma negativa, entendido como um dos pivôs do efeito visual poluído associado ao mosaico heterogêneo de formas e expressões gráficas com o qual convivemos inopinadamente nos centros urbanos. Obviamente não podemos esquecer e nem alienar que se soma a toda essa gama de manifestações nos muros a presença de inúmeros *outdoors* e placas de publicidade, além é claro da degradação e poluição dos centros urbanos, tendo como resultado geral o efeito caracterizado pelos sujeitos citadinos como a típica "poluição visual" urbana.

Circular por uma metrópole como Rio de Janeiro, Cidade do México ou Nova Iorque inclui uma série de possíveis encontros indesejáveis como choques entre pessoas que atravessam grandes avenidas em direções opostas, abordagens de pedintes, disputas por espaço com automóveis, motocicletas, bicicletas e carrinhos de ambulantes, além dos afrontamentos oferecidos (ou mesmo exauridos) pelo próprio ambiente construído destas cidades. Equipamentos públicos degradados, lixo acumulado, um tom acinzentado na atmosfera em decorrência da poluição, trânsito caótico e populações de rua são elementos que exemplificam como os civilizados ambientes citadinos oferecem um vasto cardápio de possibilidades de afigurarem-se em inóspitos lugares para circulação de pessoas.

No que tange objetivamente ao elemento "paisagem urbana", acionando aqui a esfera jurídica (efetivamente a que em última instância regula sobre o meio ambiente urbano), cabe aos municípios exercer sua autoridade administrativa e assegurar o desenvolvimento urbano, garantindo ainda o bem estar de seus habitantes[9], sob pena de seus agentes responderem pelo crime ambiental de responsabilidade por deixarem de adotar as providências que lhes compete na tutela ambiental[10]. Além disso, todos os cidadãos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, no que se inclui o meio ambiente urbano com suas características harmônicas e estéticas preservadas[11]. Vale lembrar que a legislação alusiva à defesa das condições gerais do meio urbano está incrustada no interior do conjunto das chamadas leis ambientais.

[9] Art. 182, Constituição Federal.
[10] Art. 68, Lei 9.605/98, Crimes Ambientais.
[11] Art. 225, Constituição Federal.

A crescente valorização das características estéticas e paisagísticas das cidades tem levado ao entendimento de que tais ambientes devem ser preservados por se constituírem em patrimônio cultural: conjunto urbano de valor paisagístico[12]. Desta forma, em teoria a cidade deve ser um local agradável para circulação de pessoas, habitação e trabalho, onde o cidadão, a princípio, deve encontrar saneamento, transporte, lazer, recreação, esporte, cultura e ambiente visual limpo, por exemplo.

Nestes termos, a estética urbana é primordial para o bem estar da população. Por sua característica imaterial e por estar à disposição pública, a estética urbana pode ser classificada como um bem difuso, isto é, de todos, devendo ser protegida e mantida pelo poder público. Dentro desta lógica, emerge uma irrefutável demanda: a busca pelo entendimento da produção que se encontra impressa em muros, fachadas e demais suportes urbanos públicos, ou seja, em todas as demais superfícies onde se é possível estampar, colar ou escrever algo.

Do objeto ao estudo

Incluídos nessa produção, os grafites, por exemplo, constituem na atualidade um objeto de estudo apropriado por diversas instâncias da produção de conhecimento, incluindo-se aí os ramos acadêmicos das Artes Plásticas, a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia Social, O Planejamento Urbano e Regional, o *Design* e a Arquitetura. Do ponto de vista sociológico pragmático, os resultados desses trabalhos têm subsidiado o desenvolvimento de políticas públicas afetas à atividade, oficinas vinculadas a projetos de combate à delinqüência, criminalidade e ao ócio infanto-juvenil, além de promoverem revisões e sofisticações nas leis (em esferas federal, estadual e municipal) que regulam a atividade.

O texto da lei (ambiental) 9.605 de 1998 que abrangia a pichação e o grafite sem fazer qualquer distinção e previa inclusive a mesma punição restritiva de liberdade para pichadores e grafiteiros, foi modificado pela recente lei 12.408 de 25 de maio de 2011[13], que altera o art. 65 da lei 9.605 para descriminalizar o ato de grafitar e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol para menores de dezoito anos. Com a mudança o texto passou a ser: "Art. 65. Pichar (antes também

[12] Art. 216, V, Constituição Federal.
[13] Cf. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm, acesso em 26 de maio de 2011.

grafitar, agora não mais) ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa".

A descriminalização do grafite na lei constitucional é uma poderosa evidência empírica de que, ao ser assimilado pelo mundo oficial das artes plásticas[14] e constituir-se em um dos ramos da pintura pós-moderna, o grafite distanciou-se da pichação na opinião pública e adquiriu o status de atividade artística, deslocando-se de uma atmosfera de entendimento que o tratava como essencialmente poluente, desviante e desnecessário e penetrando num universo de valorização e repercussão positivas. Esta é a hipótese que na realidade encontra-se na raiz do desenvolvimento do presente trabalho.

A respeito da compreensão sociológica do comportamento desviante e de sua interconexão com outras formas de conduta relacionadas às ações coletivas, Becker (2009) apresenta uma análise que leva ao entendimento de que existem duas esferas fundamentais de determinação do desvio. A primeira delas é inerente ao caráter normativo da organização social, ou seja, para que exista o desvio é imprescindível a pré-existência da norma social (seja ela positiva ou consuetudinária, explícita ou implícita) regulando aquele comportamento, formulação que, tomada isoladamente dentro de nossa discussão, poderia levar a entender que só era efetivamente desviante grafitar no Brasil quando a lei determinava tal proibição. A segunda reside no universo moral de julgamento do que é certo e o que é errado, o que é ou não adequado. Acredito que seja quase uma unanimidade que não se deve desenvolver uma pintura (ou outra intervenção) num suporte urbano qualquer, público[15] ou privado, sem a devida autorização de seu proprietário ou responsável, mas o grafite, em sua essência e concepção originais, não leva isso em consideração. O respeito ao patrimônio alheio

[14] Tendo como referência a ideia esmiuçada adiante de Becker (1982) que não existe apenas um, mas vários mundos artísticos, com referenciais e modos próprios de operação. Estou tratando como mundo oficial das artes plásticas (pormenorizadamente descrito à frente) aquele composto pelas instituições (mídia e literatura especializadas, museus, galerias e demais coleções), eventos (mostras, exposições e bienais) e sujeitos (*marchands,* críticos, galeristas e artistas estabelecidos) envolvidos nos principais processos de culto (Benjamin, 1975) e mercantilização (Trigo, 2009) das artes plásticas eruditas. Entenda-se então pela categoria "mundo oficial das artes plásticas" empregada nesta tese o campo institucional das artes plásticas eruditas, fundamentalmente seus nichos voltados às artes contemporâneas, onde são alocadas as obras com a estética grafite.

[15] Quando utilizo os termos "suporte urbano público" e "espaço público urbano" neste trabalho, refiro-me a elementos componentes do visual urbano de apreensão pública ou à paisagem urbana pública das grandes e médias cidades, sem alienar ao fato de que as fachadas, muros e demais suportes componentes desta paisagem pertencem a edificações privadas ou da administração pública, portanto, não são públicos no sentido de permitirem uma livre apropriação por grafiteiros e afins, apenas seus exteriores são de apreensão visual pública. A lei que descriminaliza o grafite (12.408 de 2011) faz menção explícita à necessidade de autorização da pintura por parte do proprietário ou administrador da edificação a ser grafitada.

(público ou privado) não é uma premissa primordial da prática dos grafiteiros, mas, dado o crescimento tanto da atividade quanto da classe de praticantes, o grafite em maior ou menor escala "deixou de ser pedra e virou vitrine" e teve sua ecologia tradicional bastante modificada por esta perspectiva. A classe dos grafiteiros não compartilha de uma unidade ideológica. Há cada vez mais os que se subordinam ao que poderíamos classificar primariamente como mecanismos de "domesticação" da atividade, eminentemente leis, projetos sociais e espaço no mundo oficial das artes plásticas e, por outro lado, existem aqueles que não passam próximos a tais mecanismos.

Há nesse início de século XXI no Brasil uma série de iniciativas da administração pública e da sociedade civil organizada no sentido de mediar esse processo (o acesso formal dos grafiteiros aos suportes constituintes da paisagem urbana pública), cujo funcionamento é bastante abrangente, mas não total. Muitos grafiteiros se mantém estritamente vinculados à perspectiva subversiva original da atividade, avessos às mediações e contrários a sua mercantilização, sua apropriação em projetos sociais e mesmo seu abrandamento legal. "Nunca pedi autorização pra fazer um trabalho. Claro que a gente sabe mais ou menos onde 'pode' e onde não 'pode' (aspas sinalizadas pelo informante) pintar. Até hoje volta e meia tô eu lá me explicando pros canas" (*sic*), dispara o grafiteiro carioca Daniel *Malc*[16].

Segundo Becker (2009), o desvio é sempre resultado de empreendimento. Antes que qualquer ato possa ser visto como desviante e antes que os membros de qualquer classe de pessoas possam ser rotulados e tratados como *outsiders* por cometerem o ato, alguém precisa ter feito a regra que o define como desviante. Regras não são criadas automaticamente e, ainda que uma prática possa ser prejudicial num sentido objetivo para o grupo em que ocorre, o dano precisa ser descoberto e mostrado. O contrário também pode acontecer, uma prática depois de re-interpretada, desvincular-se do estigma social dominante de atividade desviante, como no caso do grafite, ainda que em sua essência e concepção originais ela o continue sendo. A maioria dos grafites ainda é desenvolvida por fora dos processos de mediação promovidos pela administração pública, pela sociedade civil organizada e pelo mundo oficial das artes plásticas.

[16] Os grafiteiros em geral adotam apelidos através dos quais são conhecidos no mundo da atividade e que acabam mesmo virando suas assinaturas como artistas quando transpostos ao mundo oficial das artes plásticas. Os grafiteiros informantes deste trabalho, por se constituírem em personalidades públicas representadas por suas alcunhas, serão identificados preferencialmente através de seus apelidos. Seus nomes, quando autorizado (ou mesmo por eles solicitado), também serão mencionados. Entrevista concedida por Daniel *Malc* em 12 de fevereiro de 2012, registrada em vídeo (AVI).

Podemos situar o grafite brasileiro como circunscrito à seguinte cadeia: 1) surge como uma apropriação indébita do patrimônio alheio (público ou privado), sendo classificado primordialmente como atividade essencialmente desviante, tanto no costume quanto na lei; 2) tem sua percepção social abrandada através de sua transposição ao mundo oficial das artes plásticas por intermédio de importantes mediadores e sua conseqüente legitimação como atividade artística, sofrendo um sério abrandamento legal no Brasil em decorrência desse processo (deixa de ser crime em 2012); 3) a maioria quase absoluta dos grafiteiros, mesmo os mais subordinados ao que estou chamando de mecanismos de domesticação da atividade, entende que o grafite, em essência, deve ocorrer em suporte urbano público que, se não autorizado, resulta numa prática desviante – apropriação indevida do patrimônio alheio, público ou privado - a despeito de qualquer outra esfera de abrandamento da atividade (artística ou legal, principalmente); 4) o que impulsiona as apropriações mercantis do grafite e em projetos sociais é seu viés público, sua estética amplamente difundida em fachadas e muros componentes da paisagem urbana das cidades, produção que se depender exclusivamente das pinturas mediadas pela administração pública e pelos proprietários dos suportes, se enfraquecerá significativamente. Tais apropriações são então estimuladas, alimentadas e alicerçadas pela proliferação dos grafites em geral, em sua maioria não mediados pela administração pública ou pelos proprietários dos suportes, desviantes, portanto; 5) toda a cadeia, mediadores da administração pública e do mundo oficial das artes, idealizadores de projetos sociais da sociedade civil organizada, legisladores e grafiteiros (domesticados ou não) são movidos em grande parte pelos grafites não autorizados (majoritários), desviantes em essência por incidirem em apropriações indébitas do patrimônio alheio (público ou privado), ainda que com crescente respaldo moral ("levam cores à cantos degradados das cidades" é uma opinião recorrente), o que leva a entender que, independente da forma como se apresente, seja numa galeria, num museu, num projeto social de uma prefeitura ou mesmo num texto de lei, a cultura do grafite é ininterruptamente alimentada por uma forte raiz desviante.

Um dado circunstancial significativo que se soma a esta discussão é a vinculação de uma das principais matrizes mundiais do grafite com o movimento *hip-hop*, este que é bastante associado a práticas desviantes, algo insuflado pelo conteúdo de algumas letras dos *raps*, que fazem menção explícita e laudatória a protagonistas da violência urbana das grandes cidades.

O processo de deslocamento do olhar da opinião pública (no Brasil e no mundo) em direção ao grafite não se deu de forma abrupta. Temos observado há aproximadamente três décadas a estética dos elaborados desenhos em tintas spray gradualmente penetrar e se firmar em universos como as belas-artes, a publicidade (incluindo-se aí múltiplas mídias como televisão, internet e veículos impressos), além da moda, decoração de exteriores e, principalmente, de interiores. Sair com uma camisa com um desenho grafitado ou manter um grafite pendurado ou estampado na parede de um cômodo na residência são hoje atitudes que passam despercebidas, mas já foram gestos entendidos como aproximações com um universo estético desviante e *underground*.

O conteúdo das próximas páginas constitui uma tentativa de se interpretar, com auxílio da Sociologia da Arte e de outras correntes e fundamentos sociológicos, a mudança de percepção coletiva e de status social de uma prática *a priori* desviante a partir de sua transposição ao mundo oficial das artes plásticas, pois quando se tem notícia de que trabalhos do gênero grafite chegam a ser vendidos por U$57.000 em importantes galerias de artes e que a demanda por obras de determinados artistas supera em muito sua produção voltada à comercialização, dificilmente se irá hostilizar uma pintura do gênero estampada num suporte público, tomá-la como lixo ou mesmo ignorá-la. Apesar da aparente naturalização do *homo economicus* implicada nesta conclusão, considero (e parto do pressuposto que) a supervalorização de determinados grafiteiros no cenário *mainstream* das artes plásticas - inaugurada nos EUA com Jean-Michel Basquiat[17] (1960 – 1988), que começou escrevendo frases *nonsense* pelo *Soho* em Nova Iorque, e continuada mundo afora, representada no Brasil por nomes como *osgemeos* e *Toz*, apresentados adiante - como um dos pontos-chave (possivelmente o principal) para a bastante difundida (não total) e crescente aceitação e valorização social da atividade na contemporaneidade.

A valorização via mercado de artes e a liberação legal, no entanto, não deram conta de eliminar por completo a ampla hostilidade social outrora destinada à atividade, pelo contrário, criaram novas arenas de descredenciamento do grafite, como algumas

[17] Basquiat é cada vez mais reconhecido como um grande mestre da arte do pós-guerra, junto com nomes como De Kooning, Warhol e Pollock. Em setembro de 2012, naquele que foi considerado o maior leilão da história da arte contemporânea no pós-guerra, ocorrido na Christie's de Nova Iorque, uma pintura sem nome do artista foi vendida por U$26,4 milhões, preço recorde de uma obra sua, equiparando-se e mesmo superando as cifras alcançadas por obras dos mencionados pintores no mesmo evento. Cf. http://oglobo.globo.com/cultura/christies-bate-recorde-de-arte-contemporanea-com-us-412-milhoes-6741820, acesso em 2/12/2012.

vertentes mais ortodoxas da crítica e alguns grupos de artistas estabelecidos mais tradicionalistas que consideram uma ofensa ao mundo oficial das artes plásticas receber a técnica como um estilo da pintura contemporânea[18]. Aqui se interpõe a discussão sobre vanguardas artísticas proposta por Gilberto Velho (1977). Os agentes responsáveis pela transposição original do grafite ao mundo oficial das belas artes (fim dos anos 1970, início dos 1980) – críticos, galeristas, curadores, artistas consagrados e mídia especializada -, tanto no Brasil quanto fora, ao violarem o *status quo* deste mundo introduzindo nele um ramo não acadêmico de pintura (não que isso constitua um fato inédito), incidiram num movimento interpretado por outros personagens do mesmo mundo como desviante. Se nos debruçarmos sobre a forma como tal movimento se processou nos EUA, reforçaremos essa percepção. Andy Warhol (1928 – 1987), que já havia subvertido o mercado de artes com sua *pop art* e atravessou a década de 1970 inteira até meados dos anos 1980 na vanguarda do *establishment* artístico norte-americano[19], foi um dos pivôs de sacralização do grafite no mundo oficial das artes plásticas que, uma vez transposto, foi batizado como "neo-expressionismo abstrato", ramo da pintura pós-moderna que teve como pioneiros Basquiat e Keith Haring (1958 – 1990), este que acabou se notabilizando posteriormente como um dos nomes mais importantes da *pop art* norte-americana. Os dois "quase" moradores de rua usuários de heroína tiveram seu ingresso nesse "mundo oficial" mediado por ninguém menos que Mr. Warhol. Haring, aliás, contribuiu muito para a transposição do grafite ao mundo oficial das artes plásticas no Brasil quando participou da XVII Bienal de Artes de São Paulo (1983), tendo agradado bastante a crítica local[20].

Obviamente a transposição do grafite ao badalado ambiente das galerias, museus e mostras de artes não seria possível se uma série de integrantes desse circuito não se mobilizasse para tal. A definição de Becker (1977), situada no processo de delimitação da sua concepção de "mundo artístico", ajuda a entender a composição e o funcionamento do "mundo oficial das artes plásticas" e do "mundo do grafite", categorias que invariavelmente serão acionadas no decorrer deste trabalho.

> Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que

[18] Ver Trigo, 2009.
[19] Ver Perl, 2008.
[20] Ver Spinelli, 2010.

> produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (BECKER, 1977, p. 9).

Em seguida Becker anuncia quatro proposições que visam delimitar seu conceito, das quais ficaremos inicialmente com as duas últimas, fundamentais para o esclarecimento da proposta analítica aqui apresentada:

> (3) A ideia de que, em qualquer época, haverá sempre um único mundo artístico nos é tão poderosamente sugerida pelo senso comum que se torna necessário insistir no elemento mais circular de nossa definição – a afirmação de que um mundo se constitui do conjunto de pessoas cuja ação é essencial à produção do que elas produzem, seja qual for o objeto desta produção. Em outras palavras, isso significa que não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. Localizados esses grupos, procuramos, então, todas as demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo, gradativamente, o quadro mais completo possível de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta. Tanto do ponto de vista teórico quanto do empírico, portanto, é perfeitamente possível haver vários desses mundos coexistindo num mesmo momento. Eles podem se desconhecer mutuamente, estar em conflito ou manter algum tipo de relação simbólica ou cooperativa. Podem, ainda, ser relativamente estáveis, quando as mesmas pessoas continuam a cooperar entre si durante algum tempo, praticamente da mesma maneira, ou bastante efêmeros, no caso de pessoas se reunirem exclusivamente na única ocasião em que produzem um determinado trabalho. Quanto aos seus membros, eles podem participar de apenas um ou vários mundos, simultânea ou sucessivamente. Assim, o ato de selecionar um dos mundos como sendo autêntico e rejeitar os demais como menos importantes ou verdadeiros não corresponde a nenhuma necessidade cientifica e sim a um mero preconceito estético ou filosófico.
>
> (4) Qualquer valor social atribuído a um trabalho tem sua origem num mundo organizado (Danto, 1964). A interação de todas as partes envolvidas produz um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente. A sua apreciação mutua das convenções partilhadas, e o apoio que conferem umas as outras, convence-as de que vale a pena fazer o que fazem e de que o produto de seus esforços é um trabalho válido (BECKER, 1977, pp. 10/11).

É importante destacar que o termo *Artworld* (mundo artístico), como terminologia inerente às Ciências Sociais e Filosofa para se pensar as dimensões sociais e abstratas das artes plásticas em diálogo com elementos teóricos próprios dessas disciplinas, foi originalmente concebido pelo filósofo norte-americano Arthur C. Danto, crítico de arte (cuja visão é dialética Hegeliana) da revista *The Nation* e Professor Emérito da Universidade de Colúmbia, onde atua desde 1951. Danto (1964), em artigo

clássico (*The Artworld*) que se tornou matricial da aplicação da terminologia em questão, inclusive vindo a inspirar título de obra homônima de Becker (1982) - desta vez no plural (*Artworlds*), de maneira a indicar sérias inovações analíticas -, descreveu o mundo da arte como "um contexto cultural" ou "uma atmosfera de culto às obras e produção de teoria da arte". O "mundo da arte contemporânea" neste início de século XXI, no entanto, onde são alocadas as obras com a estética do grafite, transposta das ruas às galerias em suportes domiciliares privados, apresenta alguns novos componentes em relação ao universo empírico observado por Danto.

Imaginemos que, como mencionado, dentre as pessoas que compõe o mundo oficial das artes plásticas encontram-se críticos, *marchands,* curadores, galeristas, grandes colecionadores, artistas estabelecidos e profissionais da mídia especializada. São eles que irão ou não chancelar a circulação de trabalhos pertencentes a determinado estilo (principalmente os insurgentes) no interior das instituições que compõe esse mundo. Não há unanimidade. Existem alas mais conservadoras, mais liberais e existe a vanguarda, responsável por muitas das inovações (recorrentemente consideradas desviantes) que por ali se abaterão.

A transposição do grafite ao referido mundo oficial das artes no Brasil e nos EUA foi idealizada e operacionalizada pelas vanguardas locais, em movimentos que podem ser classificados como desviantes, tendo por base as normas e critérios que vigem nesses mundos. Segundo Velho (1977), os membros das vanguardas artísticas recorrentemente incidem no desagrado de grupos mais conservadores, sendo alvo de acusações de desvio e anormalidade. Na concepção de vanguarda artística utilizada pelo autor está incluída uma gama variada e heterogênea de sujeitos e, segundo ele, uma característica importante que os unifica é o caráter público de seus segmentos e ofícios. O trabalho dos protagonistas do mundo das artes plásticas é de apreensão pública, desde quem produz a obra a quem a expõe ou elabora sua crítica. Evidencia-se então mais uma face desviante do grafite. Seu processo de transposição ao mundo oficial de artes plásticas, fator determinante da ampla mudança social de sua percepção decorrida nas últimas três décadas, enquanto movimento de uma vanguarda violando um *status quo* artístico, apresenta um inelutável caráter desviante.

Luciano Trigo[21] (2010) entende que a assimilação do grafite pelas instituições do mundo oficial das artes plásticas vai certeiramente ao encontro do novo paradigma do

[21] Luciano Trigo é crítico de arte, jornalista especializado no assunto e escreveu "A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea", Editora Civilização Brasileira, 2009.

segmento, vigente neste início de século XXI, endossado por importantíssimos analistas como Arthur C. Danto. Tal paradigma é caracterizado, entre outros fatores, pela redistribuição de papéis dentro do sistema (entre artista, curador, galerista, crítico, *marchand* e instituições), pela reversão dos processos de experimentação e das atitudes contra-culturais promovidas pelas últimas vanguardas (por exemplo, em relação à negação dos museus, da mercantilização da arte e da própria noção de autoria) e, por último, mas não menos importante, pela assimilação total de uma lógica especulativa e mercadológica que aproxima a arte, cada vez mais, dos universos da moda, da publicidade e das imagens comerciais da cultura de massa. Para Trigo, este novo paradigma artístico deu um jeito também de aniquilar o sentido de várias manifestações outrora categorizadas como anti-artísticas ou marginais, colonizando-as, gerando uma inalienável necessidade de revisão.

> Hoje é difícil produzir uma obra marginal. O sistema deu um jeito de se apropriar de todas as manifestações artísticas que supostamente não caberiam numa coleção. Os múltiplos, as performances, os grafites, as instalações, as obras efêmeras ou industrialmente reproduzíveis, ambientais ou especificamente situadas: para tudo se encontra uma maneira de enquadrar, expor, valorizar e vender, mesmo para aquelas propostas que colocavam em causa a própria possibilidade da coleção, fundamental para o mercado. As instalações e performances, por exemplo, de propostas anti-sistema passaram a ser a ferramenta de marketing para a promoção do artista num mercado onde o primeiro desafio é ser visto e chamar atenção (TRIGO, 2010, p. 30).

Para Sant'anna (2003), em relação à necessidade de revisão nos critérios da arte moderna, há um problema que precisa ser destrinchado e "posto no divã socioestético". Em artigo que acabou repercutindo e se tornando um clássico nacional da reflexão sobre as ciladas presentes na arte contemporânea, o autor se refere a um "trauma", uma "má consciência" que ficou na memória do ocidente devido ao fato de vários artistas recusados em salões oficiais no final do século XIX terem, posteriormente, sido aceitos como alguns dos maiores criadores de seu tempo. Desde então a probabilidade de que os conceitos de arte vigentes estejam equivocados e que seus idealizadores e mantenedores sejam tidos no futuro como incompetentes e ignorantes para perceber a "vanguarda" e o "novo" fez com que se abrissem, ou melhor, se escancarassem as portas do julgamento estético, como verificado no exemplo de Basquiat[22], cortejado por

[22] Sant'anna (2003) referindo-se a Basquiat: "Tanto no espaço cultural da Cartier, na Boulevard Raspail, quanto no seu castelo em Cahors, o dono da Cartier, Alain Dominque Perrin, abriga obras de autores dos anos 1980, como aquele Basquiat, que saiu da sarjeta para o ciclo de amigos de Andy Warhol, numa

todos os setores do "mundo oficial das artes plásticas", dos negociantes à alta crítica, inaugurando o ingresso dos grafiteiros no *mainstream* das artes visuais. Sim, pois há um fenômeno acoplado ao trauma daquela rejeição histórica, de acordo com o autor.

> Os artistas, que por suas propostas perturbadoras e revolucionárias àquela época, enfrentavam o gosto oficial e no princípio foram marginalizados, passaram, numa reversão da expectativa, não só a serem canonizados, mas a fazer parte da modernidade triunfalista. (SANT'ANNA, 2003, P. 18).

Portanto, da recusa inicial desses artistas à sua posterior celebração estabeleceu-se, nas palavras de Sant'anna (que, diga-se de passagem, é considerado reacionário e uma espécie de "inimigo número um" das artes contemporâneas por vários de seus representantes[23]; por outro lado, suas formulações críticas sobre a matéria rendem ótimos pontos de partida para discussão sociológica), um ritual socioestético de "entronização", algo que pode ser melhor explicado pela Sociologia e Antropologia, para o autor. Por receio, aparentemente, o processo (a entronização) deixa de ser póstumo na pós-modernidade.

Dentro desse contexto de abertura e flexibilização do julgamento estético, o movimento de aproximação das instituições oficiais de artes (galerias, museus e mostras de arte) com o grafite no Brasil é inaugurado no início da década de 1980 em São Paulo por intermédio dos primeiros trabalhos públicos (obras de nomes como os pioneiros da cena paulistana Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Hudinílson Júnior, Maurício Vilaça e Rui Amaral[24]) e percorre, com intermitências e vacilações, sua trajetória até a consagração do estilo enquanto ramo da pintura pós-moderna nos anos 2000, passando a ter representantes incluídos no celeiro máximo das artes plásticas nacionais, a exemplo dos irmãos gêmeos paulistanos Gustavo e Otávio Pandolfo, componentes da dupla *osgemeos*[25], maiores expoentes brasileiros da produção de grafites, reconhecidos e celebrados em todo mundo.

---

grande operação de *marketing* mostrada no filme *Basquiat* – que deve obrigatoriamente ser visto para se entender as relações entre 'arte contemporânea' e marketing" (SANT'ANNA, 2003, pp. 52 e 53).

[23] Algo explicitado em seu artigo biográfico "Há que ver para descrer – um passeio pelos museus da cidade: acertos e equívocos" (Sant'anna, 2003).

[24] Ver Gitahy, 1999.

[25] Reproduzindo aqui o vocábulo adotado pela dupla como marca e assinatura das obras: *osgemeos*, uma única palavra conectando o artigo e o substantivo, sem o acento circunflexo, sempre iniciada em letra minúscula. Cf. matéria "Tudo Junto e sem acento", por Melina Dalboni. Suplemento *Ela*, jornal O Globo. Rio de Janeiro, 26/01/2013

O processo inicial de transição daquilo que Celso Gitahy (1999) classifica como "grafite marginal", proibido, perseguido e desvalorizado em direção ao seu viés artístico, que em maior ou menor escala coordena atualmente a produção nacional pública e privada, deflagrou-se no Brasil com a participação de dois grafiteiros norte-americanos - Kenny Scharf e Keith Haring - na XVII Bienal de artes de São Paulo (1983). Os dois juntamente com o filho de imigrantes caribenhos nos EUA Jean Michel Basquiat (descendência porto-riquenha por parte de mãe e haitiana por parte de pai) já se encontravam com seus processos de mediação com o mundo oficial das artes bem sedimentados e por conseqüência já haviam levado o grafite aos principais cenários e eventos de artes plásticas contemporâneas nos EUA e Europa.

A assimilação internacional do grafite pelos mercados mais valorizados de artes, afigurando-se como uma tendência do mundo oficial das artes plásticas, e sua aparição no principal evento do segmento na América Latina, determinou que na bienal seguinte (XVIII Bienal de São Paulo, 1985) os mais notórios emergentes grafiteiros paulistanos (incluam-se aí nomes como os já citados Vallauri, Villaça, Matuck e Zaidler) fossem então convidados a expor suas obras. Ali se iniciava no Brasil percurso (ou processo de mediação) semelhante ao percorrido pelos mencionados grafiteiros norte-americanos, pioneiros mundiais da inserção do grafite no universo institucional de artes plásticas. A partir desse marco nossa hipótese de que o grafite cresce em aceitação social a partir de sua consagração como um ramo da pintura pós-moderna começa a erigir-se.

O que está em jogo na análise aqui proposta alude em grande parte ao potencial transformador do mundo oficial das artes plásticas. Não divagarei inicialmente sobre os inúmeros exemplos através dos quais pudemos, ao longo da história, verificar significativas mudanças sociais e deslocamentos de percepção acerca de sujeitos (artistas ou não) e objetos (intencionalmente artísticos ou não) emanando de seu ingresso nesse universo institucional. Trata-se de uma análise municiada por dados jornalísticos e por outros coletados através de trabalho de campo microssociológico.

Um exemplo interessante e recente, porém, é o caso dos catadores de lixo do aterro sanitário de Jardim Gramacho, distrito do município de Duque de Caxias na Baixada Fluminense, região metropolitana do Rio de Janeiro, colocados no mapa mundial através do documentário anglo-brasileiro "Lixo Extraordinário" (2010) do artista plástico Vik Muniz. O filme foi inclusive indicado ao prêmio *Oscar* de melhor documentário em 2011, o que ampliou ainda mais a visibilidade dos colaboradores de Muniz.

Os ex-catadores de lixo, agora "separadores de material reciclável" e modelos fotográficos, experimentaram a ampliação do respeito de amplos setores da sociedade à sua atividade nos aterros sanitários e a consecução de parcerias antes impensadas com Estado e sociedade civil, fundamentalmente após a repercussão mercadológica do trabalho temático de Muniz (movimento captado pelo filme), constituído por fotografias dos modelos estilizadas com material reciclável. O mediador Vik Muniz, tal como Warhol fez com o grafite no início dos anos 1980 em Nova Iorque, emulando a fábula de *Midas*, transformou lixo em ouro, ou melhor, em arte.

No filme, o separador "Tião" se emociona ao ver a associação de catadores por ele concebida e da qual era presidente lhe permitir participar do desenvolvimento de um trabalho artístico, que inclusive lhe rendeu uma viagem para Inglaterra, lugar impensado até então para se ir com o dinheiro oriundo da reciclagem (o catador também assume esta posição).

A fotografia "*Marat*" de Vik Muniz, com a imagem Tião deitado em uma banheira coberto por elementos retirados do lixo, foi vendida numa das principais casas de leilões de artes londrina (*Philips de Pury*) ao valor de 28 mil libras (74 mil reais na época, 2009), sendo o dinheiro inteiramente revertido para a associação de catadores. Tião teve então sua vida mudada dali em diante, com direito inclusive à entrevista no principal *talk show* brasileiro em maio de 2009. Com o fim do aterro sanitário (as atividades foram definitivamente suspensas em 3 de junho de 2012 por conta do impacto ambiental), os 1.719 catadores cadastrados na associação idealizada por Tião receberam uma indenização da prefeitura do Rio de Janeiro no valor de R$ 14.847,00[26]. Não que isso reponha as perdas geradas pela inatividade do aterro a muitos dos indenizados, o fato é que se esse fechamento acontecesse há alguns anos, provavelmente antes do filme de Vik Muniz - que a partir de sua posição privilegiada no universo institucional das artes plásticas e de seu interesse em promover-se artisticamente através de um trabalho de caráter, digamos, engajado num aterro sanitário de seu país natal, atuou como mediador (um dos protagonistas) na mudança da percepção social da atividade de seus "modelos", estes que deixaram de ser meros catadores de lixo e transformaram-se em recicladores imprescindíveis ao meio ambiente urbano -, dado o caráter informal da atividade, eles não receberiam nada. Tião virou um *vip* no Rio de

[26] Cf. matéria "Lixão de Gramacho fecha as portas e catadores buscam alternativas. Catadores têm incertezas com o fechamento do aterro sanitário. Alguns pretendem continuar no ramo da reciclagem para sobrevive", por Janaína Carvalho (Portal G1). Disponível em http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/06/lixao-de-gramacho-fecha-portas-e-catadores-buscam-alternativas.html, acesso em 31/08/2012.

Janeiro na primeira metade dos anos 2010, aparecendo nos mais importantes e badalados eventos da sociedade carioca, aparentemente sempre em situação meio alegórica. Além disso, estrelou uma campanha publicitária da *Coca-Cola* sobre reciclagem que foi ao ar em rede nacional no segundo semestre de 2012.

Como se pode verificar no exemplo dos catadores, os aspectos sociais atrelados às artes não são poucos, de maneira que a apropriação da Sociologia como arcabouço para se pensar as repercussões sociais inerentes ao universo artístico faz-se absolutamente viável, apesar de pouco usual. Situar a presente pesquisa como uma contribuição à Sociologia da Arte, apesar de sua irrefutável vinculação com a Sociologia Urbana no que diz respeito ao método, é imprescindível neste momento de apresentação.

Outro dado que reforça a ideia de que o mundo oficial das artes plásticas tem no Brasil contemporâneo um apelo e um peso formador de opinião cada vez mais difundido e irrestrito, mesmo junto a classes socioeconômicas que tradicionalmente não frequentavam de maneira contumaz (até os anos 1990, eu diria) arenas de culto às artes plásticas (Benjamin, 1975), encontra-se materializado no episódio da mostra "Impressionismo: Paris e a Modernidade", em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro na virada de 2012 para 2013. Desde 22 de outubro de 2012, quando foi inaugurada, até seu último dia, 13/01/13, a mostra teve um público estimado em 560 mil pessoas. Em São Paulo, onde foi montada primeiramente, a exposição atraiu outras 320 mil. Nos dois últimos dias de exibição das pinturas de mestres como Monet, Manet, Van Gogh, Cézanne e Gauguin no Rio de Janeiro, o tempo de espera na quilométrica fila de acesso chegou às 8 horas. Para privilegiar e atender ao incessante público e para marcar o último fim de semana da maior mostra de sua história, o CCBB/RJ promoveu um plantão e ficou aberto das 9h de sábado (12/01/13) às 21h de domingo (13/01/13).

Analisando o evento, que serve como um termômetro do interesse do brasileiro circunscrito à amplitude social que vai (em maior escala) da classe A a C por pintura, ratifico que efetivamente as instituições componentes do mundo oficial das artes plásticas preservaram sua força cultural ao longo dos séculos e agora atingem com todo vigor também as classes médias dos centros urbanos do novo mundo. Um número maior de pessoas está cada vez mais atento ao que emana desse suposto mundo no Brasil.

Sant'Anna (2003), introduzindo seu "Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão" - um apanhado de crônicas e textos sobre questões gerais da arte

contemporânea - faz um convite (fundamentado pela constatação da pertinência) às Ciências Sociais para que efetivamente incidam sobre o campo das artes plásticas de forma analítica e complementar às suas disciplinas tradicionais, como a Crítica de Arte, a História da Arte e a Estética. Sant'Anna parece incomodado com o inegável deslocamento de autoridade no interior do campo das belas artes (o controle passando das mãos de críticos e colecionadores tradicionais para mercadores e colecionadores de novos mercados – notadamente milionários árabes e japoneses) advindo de sua mercantilização irrestrita ao longo do século XX, e evidencia a inter-relação do campo com outros dispositivos financeiros, como bolsas de valores, taxas cambiais e outras modalidades de investimento que têm grande influência em sua ecologia atual, além de questionar o "vale-tudo" estético na arte contemporânea, indo ao encontro de Trigo (2009). Nas palavras de Sant'Anna, existem dimensões das artes que demandam ferramentas analíticas com densidades e propósitos diversificados.

> É preciso tirar a arte do gueto em que a instalaram, como se fosse um produto totalmente solto no tempo e no espaço, e convocar para a análise de obras e autores, de maneira sistêmica, alguns instrumentos críticos das ciências humanas e sociais, contrariando, assim, a estranha afirmação do maior crítico norte-americano do século passado – Clement Greenberg - de que a lingüística não tem nenhuma contribuição a dar a crítica de arte. A antropologia, a sociologia, a psicanálise, a semiologia e o estudo da economia e do *marketing,* entre outras disciplinas, têm muito a esclarecer sobre o *imbróglio* que a arte se meteu. Repito: é preciso tirar a questão da arte do gueto em que a instalaram, onde certos curadores, leiloeiros, *marchands* e galeristas decidem o que antes estava na alçada de críticos, ensaístas, historiadores, professores e colecionadores que não encaravam a arte como pura *commodity* (SANT'ANNA, 2003, p. 15).

Obviamente, a perspectiva da arte como investimento existe (e cresce vorazmente desde o início do século XX) e desta forma o mercado de artes acaba suscetível a elementos reguladores externos de ordem monetária, o que acaba inebriando aspectos ritualísticos e tradicionais do campo artístico, como a questão do culto à *aura* das obras pelo público expectador (Benjamim, 1975) e a participação dos artistas nos processos decisórios de valoração de seus trabalhos, ou mesmo a possibilidade de comercializá-los *in loco* nas exposições. Spinelli (2010) ao apresentar o caso da instalação "A festa na casa da Rainha do frango Assado" desenvolvida por Alex Vallauri (1949 – 1987) para XVIII Bienal de Artes de São Paulo (1985), lembra que juntamente com o projeto enviado a Fundação Bienal de São Paulo, Vallauri anexou uma relação de todos os itens componentes da obra e os respectivos valores para

comercialização, e vários foram efetivamente vendidos durante o evento pelo próprio artista. Spinelli complementa com a seguinte reflexão:

> Assim, ele retomou um costume praticado nas primeiras bienais: os artistas e seus representantes vendiam suas obras *in loco,* como haviam feito Picasso, Morandi, Vieira da Silva, Magnelli, Gotuso, Carra, Vedova, Palozzi e tantos outros. A Bienal, por não cobrar comissões, tornava os preços mais atrativos, inclusive internacionalmente (SPINELLI, 2010, p. 136).

Por outro lado, o grupo britânico *Barclays*, um gigante do mundo financeiro, apresentou no final de junho de 2012 um relatório sobre o consumo de artes, mostrando que apenas 10% dos compradores de obras de arte vêem suas obras puramente como um investimento. Para 75% dos entrevistados, a motivação para colecionar é o prazer. Estava entre os pressupostos da pesquisa o fato do mercado de artes ser altamente movido por questões sociais e psicológicas, em detrimento às de ordem econômica.

Feito em 17 países, o estudo "Lucro ou prazer? Explorando motivações por de trás do acúmulo de riquezas" ouviu duas mil pessoas com bens "investíveis" de mais de U$ 1,5 milhão e outras duzentas com mais de U$ 15 milhões em 17 países, inclusive no Brasil. "Quando alguém compra uma pintura por U$80 milhões, o valor utilitário daquele trabalho não é melhor do que aquele de um pôster vendido por U$20", diz no relatório o Sr. Meir Statman, professor de finanças da *Leavey School of Business*, Universidade de Santa Clara, nos Estados Unidos. "Isso significa que a maior parte dos benefícios vem de aspectos emocionais", completa ele[27]. A pesquisa contribui para o entendimento de que há uma educação social do gosto orientando o que efetivamente dá prazer no universo do consumo de bens culturais. No mundo oficial das artes plásticas, essa educação possui alguns agentes institucionais: entusiastas (os outrora mecenas), galeristas, críticos, artistas estabelecidos, mídia e literatura especializadas. Qualquer reordenação nessa ecologia merece uma análise pormenorizada, principalmente que leve em consideração a interferência de aspectos exteriores e não apenas suas oscilações próprias. A pesquisa em questão parece dar conta de tal proposta.

Voltando a nosso eixo central, posso afirmar que tomar a arte como objeto de investigação sociológica constitui uma empreitada efetivamente diferente do que ter como tema outros objetos talvez mais tradicionalmente subordinados aos métodos e abordagens possíveis e consagradas nas Ciências Sociais. Constatei, ao longo de cinco

[27] Cf. matéria "Estudo analisa o colecionismo atual: pesquisa do grupo Barclays em 17 países mostra que 75% compram arte por prazer" por Andrey Furlaneto. Jornal O Globo, Segundo Caderno, 28/06/2012.

anos de persecução da disciplina, que entusiastas da Sociologia da Arte no Brasil não são muitos e em geral flertam com a corrente sem tomá-la como sua principal vinculação teórica.

Independentemente do quão numerosos sejam os trabalhos que compõe a bibliografia universal da Sociologia da Arte, a Sociologia do Gosto desenvolvida por Bourdieu (2007), que aplicada ao universo da arte contemporânea coloca em primeiro plano as disposições culturais, próprias dos atores, mais do que as propriedades estéticas, próprias das obras ("são certamente os contempladores que fazem os quadros", HEINICH, 2008, p. 75) e a concepção presente em Becker (1982) de que não existe um único e linear mundo artístico com regras supostamente universais, mas vários desses mundos que justapostos compõe o campo das artes, parecem ter lugar intocável e privilegiado nesse rol, e serão invariavelmente acionados daqui em diante.

A socióloga francesa Natalie Heinich (2008), talvez a maior entusiasta e produtora de trabalhos situados no interior da Sociologia da Arte na atualidade, assim inicia seu "A Sociologia da Arte[28]", um brilhante esforço de sistematização e compilação de informações, teorias sumariadas e mesmo proposições independentes e inovadoras:

> Uma pesquisa realizada na Itália há alguns anos, concluía que apenas 0,5% da produção sociológica pode ser considerada como advinda da Sociologia da Arte. Tal proposição remete imediatamente a duas considerações que nos lançam direto no coração do problema apresentado por essa disciplina: de um lado, os critérios que delimitam suas fronteiras são particularmente flutuantes, de modo que é difícil estar de acordo quanto ao que lhe é concernente ou não; de outro lado, sua importância não pode, de modo algum, ser medida pelo seu peso quantitativo, pois ela envolve possibilidades fundamentais para a sociologia em geral, cujos limites ela não cessa de questionar (HEINICH, 2008, p. 9).

A verificação empírica da informação acionada por Heinich tem se dado diuturnamente para mim. Desde que iniciei os esforços de desenvolvimento do corrente trabalho tenho verificado o quão diminutas são as oportunidades de inserção e assimilação da Sociologia da Arte (principalmente as correntes voltadas para artes plásticas) em grupos de trabalho de congressos importantes ou outros redutos coorporativos, como fóruns virtuais de debates, revistas, periódicos acadêmicos e mesmo cursos ministrados em graduações e pós-graduações, justamente pela escassez e sazonalidade na oferta de possibilidades.

[28] Edusc, 2008.

Sumariando a proposta.

O fenômeno do grafite é multifacetado e apreensível por dimensões diversas. O objetivo do presente trabalho é constituir-se numa abordagem sociológica e histórica da atividade - esta que é recorrentemente apropriada por outras disciplinas acadêmicas e técnicas de pesquisa - oferecendo um viés interpretativo às principais consequências sociais do ingresso da estética do grafite nos ambientes oficiais de artes plásticas.

No primeiro capítulo são apresentados dados gerais e históricos sobre o grafite no Brasil (eminentemente Rio de Janeiro e São Paulo) e no mundo (eminentemente EUA). São informações coletadas em periódicos, publicações especializadas, sítios da internet, além de alguns dados oriundos do trabalho de campo.

No segundo capítulo, dedicado ao universo empírico do grafite apreendido através de trabalho de campo microssociológico (vinculado ao paradigma qualitativo de pesquisa social urbana de Chicago[29]) no município do Rio de Janeiro, iniciado no segundo semestre de 2008 e concluído no primeiro semestre de 2013, é realizada uma apresentação dos métodos utilizados no desenvolvimento da questão central que aqui se perseguiu equacionar e também na coleta, depuração e análise dos dados e evidências empíricas apresentadas. Ali estão descritos alguns estabelecimentos e eventos importantes visitados durante o trabalho de campo, além de identificados os procedimentos de interlocução com os informantes, cujas contribuições encontram-se dispersamente distribuídas ao longo de todo o texto. A captura de tais elementos visa dar contornos ao que estou classificando como "mundo do grafite". A existência de tal mundo na contemporaneidade ratifica a ideia de que o grafite, nesse início de século XXI, navega em tranquilas águas no universo da cultura urbana no Brasil após ser transformado em uma das principais vertentes contemporâneas da pintura nacional. A seção traz ainda um apanhado de dados referentes à apropriação do grafite em projetos sociais, passando também pelas políticas públicas e legislações regionais direcionadas à atividade.

No terceiro capítulo, teórico, é desenvolvida uma proposta de interpretação sociológica da mudança de reputação social da atividade do grafite no Brasil, traduzida pela hipótese que aqui se encontra em jogo, qual seja a de que esta mudança deve-se ao ingresso, assimilação e celebração de sua estética pelo mundo oficial das artes plásticas, tal como invariavelmente ocorre com qualquer outra tendência, estilo, atividade e até

[29] Ver Coulon, 1995 e Downes e Rock (1996). .

mesmo sujeito que desenvolve movimento similar. A construção desse viés interpretativo tem no escopo a depuração, leitura e análise do material empírico a partir do arcabouço teórico da Sociologia da Arte eminentemente.

O quarto e conclusivo capítulo oferece um conjunto de proposições e possibilidades após o encaixe entre as perspectivas teóricas elencadas e as informações oriundas do universo empírico do grafite. Evidentemente que algumas formulações, principalmente no que se refere ao tratamento da forma, incluindo-se aí a perspectiva do julgamento estético, são absolutamente flutuantes e são, como enunciado acima, subordinadas a demandas de gosto, por isso serão aqui abordadas de maneira ensaística e pouco determinante à sedimentação do argumento central.

Artistas ou não, arte ou não, acredito que tal debate aplicado ao universo do grafite já se encontre superado neste início de século XXI. Isso não está em discussão aqui e acredito que não esteja mais em lugar nenhum. O que temos em pauta é a leitura sociológica da trajetória efetiva percorrida por esse estilo não acadêmico de pintura que surge como uma prática marginal, em direção à sua ampla aceitação como uma estética com múltiplas apropriações.

Linguagem irrefutavelmente necessária aos jovens, estética sofisticada ou *underground*, sujeira, subversão, intervenção, arte. A saga do grafite brasileiro tem aqui mais um capítulo em seu processo de decantação e entendimento.

1 – O MUNDO DO GRAFITE.

> Os grafites não se preocupam com a arquitetura, eles a profanam, eles a esquecem, eles a transpassam. O artista mural respeita o muro como respeitaria o quadro postado em seu cavalete. O grafite corre de uma casa a outra, de um muro a outro, do muro para a janela, ou para a porta, ou para o metrô, ou à calçada, ele se enclava, se espraia, se superpõe (a superposição equivale à abolição do suporte como plano, assim como o desdobramento equivale à sua abolição como quadro) – seu grafismo é como a perversão polimorfa das crianças, que ignoram o limite dos sexos e a delimitação das zonas erógenas.
>
> *Jean Baudrillard, 1979.*

1.1 - Elaboração do estudo

Como explicitado acima**,** este trabalho constitui um estudo microssociológico e histórico da cultura urbana do grafite no Brasil e de seus pontos de contato com o que estou classificando como "mundo oficial das artes plásticas". Seu desenvolvimento obedeceu a uma série de protocolos próprios da pesquisa sociológica qualitativa em consonância com o paradigma legado pela Escola de Chicago. Alguns procedimentos que podemos situar como inerentes a esta tradição e que foram aqui acionados são: implementação de métodos e estratégias de coleta de dados empíricos, delimitação espacial (ou geográfica) do campo, eleição de referenciais teóricos para a fundamentação da interpretação sociológica do fenômeno observado, entrevistas com informantes e análise de dados biográficos de alguma forma registrados, trabalho de campo e observação constante do ambiente urbano para mapeamento e análise das transformações na incidência pública do objeto, incursões em espaços componentes do sistema cultural observado, além do acompanhamento de informações transmitidas por veículos como mídias impressas e virtuais.

O corrente capítulo apresenta algumas informações indispensáveis ao entendimento das análises propostas a frente, sempre subordinadas à perspectiva motriz desta pesquisa, qual seja a transformação do grafite num estilo sofisticado da pintura contemporânea e sua consequente mudança de percepção social, passando de marginal e poluente a artístico, a partir de sua assimilação pelo mundo oficial das artes plásticas.

Esta coletânea informativa prévia é miscelânea, envolvendo dados empíricos advindos da observação do objeto no ambiente público urbano (notadamente no município do Rio de Janeiro e em sua região metropolitana), informações colhidas em vasto material de imprensa (*clipping* impresso e virtual), uma "tintura" do diálogo com publicações especializadas em grafites, além de pinceladas dos dados elencados através do difuso trabalho de campo desenvolvido entre 2008 e 2013.

1.2 – O grafite brasileiro

É dado público e incontestável que as metrópoles do Brasil e do mundo encontram-se tomadas por escritos, desenhos e toda a sorte de formas de apropriação do espaço urbano como mídia, ou seja, como veículo de divulgação, ou se preferirem a metáfora empregada no clássico artigo de Baudrillard (1979) sobre grafite em Nova Iorque, a epiderme das grandes cidades amplia a cada dia sua coleção de tatuagens. O fato é intrigante, principalmente no que se refere às motivações, individuais ou coletivas, que determinam a ocorrência de cada uma dessas intervenções. Segundo Baudrillard,

> Os grafites fazem dos muros e pedaços de muros da cidade, ou das rotas de metrô e de ônibus, um *corpo*, um corpo sem fim nem começo, inteiramente erogeneizado pela escritura, exatamente como o corpo pode sê-lo na inscrição primitiva da tatuagem. A tatuagem, ou seja, aquilo que é feito sobre o corpo, é, nas sociedades primitivas, o que juntamente com outros signos rituais, faz do corpo o que ele é: um material de troca simbólica; sem tatuagem, assim como sem máscaras, o corpo seria apenas o que ele é: nu e inexpressivo. Ao tatuar os muros, os grafites os livram da arquitetura e os devolvem à matéria viva, ainda social, ao corpo semovente da cidade, antes da marcagem funcional e institucional. A quadratura dos muros termina a partir do momento em que eles são tatuados, como eram as esfinges arcaicas. O espaço/tempo repressivo dos transportes urbanos termina quando as linhas do metrô passam como projéteis ou hidras vivas tatuadas aos nossos olhos. Alguma coisa da cidade se torna tribal, rupestre, anterior à escritura (Baudrillard, 1979, p. 322).

Destrinchando e mapeando algumas das modalidades de intervenções parietais urbanas acima mencionadas, as mais corriqueiramente vistas em ambientes públicos de cidades brasileiras como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba,

Porto Alegre, Recife, Salvador entre outras, ou internacionais[30] como Nova Iorque, Berlim, Cidade do México e Buenos Aires, chegaremos aos grafites contemporâneos, painéis imagéticos coloridos (ou pelo menos com múltiplos tons em degrade) e elaborados, com desenhos apresentando formas densas, contornos e preenchimentos, por vezes sombreamentos e efeitos tridimensionais, presença de personagens e elementos bem definidos da cultura citadina ou de formas abstratas que remontam, muitas vezes, a estilos consagrados na pintura ocidental.

Observando o acervo internacional de grafites, constata-se que os trabalhos produzidos mundo afora são eminentemente desenvolvidos através do emprego de tintas spray[31], comercializadas em pequenas latas (em geral de 350 a 400 ml) permissivas a uma grande liberdade de movimentos e precisão dos traços, além do emprego eventual de aerógrafos[32] e pistolas ligadas em compressores de tintas.

A peculiar cena brasileira revela nuances temáticas e regionalismos interessantes, a começar pelas variações quanto aos materiais utilizados na elaboração dos desenhos e pelo eventual emprego de técnicas para além dos aerossóis, como a confecção das bases das pinturas em cal e o uso de tintas como óleo, acrílica, automotiva, graxa de sapato, além de ferramentas como pincéis, rolinhos de pintura e moldes vazados em papelões ou chapas de raios-X, apenas para delimitar alguns aspectos materiais do grafite nacional.

O grafiteiro, pichador e artista plástico carioca Daniel *Malc*, informante desta tese, diz que sempre experimentou tintas improvisadas em suas intervenções urbanas, de canetas tipo "pincel atômico" a tinta spray, passando por materiais como betume da Judéia (uma espécie de verniz para madeiras), colas coloridas, misturas de cal com

---

[30] O grafite é um fenômeno mundial que como outros movimentos culturais transnacionais incorpora elementos regionais ao cardápio temático explorado por seus adeptos. Durante a pesquisa (desenvolvida entre 2008 e 2012) tive oportunidade de visualizar *in loco* a produção das seguintes metrópoles estrangeiras: Buenos Aires (Argentina) onde existem pinturas ilustrando o tango, a *cumbia* e o *reggaeton* (estes, ritmos juvenis eletrônicos), além de jogadores de futebol locais (o ex-jogador Maradona é figura recorrente nos grafites de La Boca, bairro sede do *Boca Juniors*, mais famoso time de futebol argentino); Santiago (Chile) onde existem muitas pinturas com temas católicos, como os santos de devoção local; Miami e Orlando (EUA), onde a temática é governada pelo chamado *hip-hop* grafite, denunciativo da segregação contra minorias como negros e latinos. Existe uma considerável produção bibliográfica internacional (notadamente anglo-saxônica) especializada em grafites, a exemplo do trabalho "O mundo do grafite", no qual os pesquisadores ingleses Tristan Manco e Nicolas Ganz (2008) através de um primoroso trabalho fotográfico mapearam estilos e artistas dos cinco continentes, buscando justamente ilustrar a questão regional incorporada a essas cenas. Apresenta-se ainda como elemento indispensável à análise da produção internacional (e também nacional) o trânsito pela internet nos incontáveis sites e blogs especializados.

[31] Constatação que se consolida a partir da análise dos trabalhos de Ganz (2008), Stewart (2009), Ruiz (2008), Manco (2006) e Snyder (2009).

[32] Espécie de ferramenta em forma de caneta ligada a um compressor de tintas, com efeito similar ao da tinta em aerossol.

anilina e o recorrente "*nugget*", um pequeno recipiente com uma esponja em uma das extremidades por onde escorre graxa para assear sapatos. "Às vezes você quer pintar e está sem tinta, é um domingo quando tu sabe que vai ficar difícil correr atrás, aí tu sai catando o que tiver em casa, canetinha, tinta guaxe, o que for[33] (*sic*)". Em depoimento no curta-metragem "Interventores[34]" (2006), o grafiteiro carioca *Marinho* não só enuncia que "ás vezes não precisa nem de tinta, num muro coberto de lodo se pode desenhar apenas com uma pedra para riscar", como faz um elaborado desenho abstrato na frente das câmeras apenas raspando partes da cobertura de uma parede com uma lasca de tijolo.

Foi essa singularidade que motivou o pesquisador de arte de rua inglês Tristan Manco (2005) a escrever um livro específico sobre a produção nacional, intitulado "*Graffiti* Brasil" (Ed. Thames & Hudson, 2005). Segundo o autor, o Brasil apresenta uma única e particularmente rica cena de grafite, a qual nos últimos anos ganhou reputação internacional como "o lugar para se ir" em termos de inspiração artística. Num primeiro momento (no fim da década de 1980), os artistas brasileiros de grafite foram influenciados pelas cenas americana e, com menor intensidade, europeia, mas era difícil saber o que acontecia fora do país.

> Esse isolamento gerou novos estilos e técnicas, e as restrições econômicas forçaram os artistas a adaptar e improvisar. Posteriormente a internet começou a facilitar as conexões brasileiras com a cena mundial, mas agora uma geração inteira de artistas de grafite emerge no Brasil com ideias, técnicas e mensagens totalmente inovadoras. Grafite Brasil é a celebração da independência artística brasileira (MANCO, 2005, p. 7, tradução livre[35]).

À frente o autor aciona a dimensão histórica do processo de incorporação de referenciais culturais estrangeiros ao universo artístico *lato sensu* brasileiro e acrescenta:

> O Brasil pode ser resultado de uma fusão cultural, mas a combinação de diferentes influências em sua arte é uma ideia relativamente recente. Em primeiro lugar, as tradições europeias predominaram na nata da arte brasileira, arquitetura e literatura, enquanto as culturas africanas e

[33] Entrevista concedida pelo artista em fevereiro de 2012.
[34] Disponível em http://www.portacurtas.org.br/beta/filme/?name=interventores, acesso em 04 de abril de 2012 (Direção e roteiro: André Lavaquial).
[35] *This isolation generated new styles and techniques, and economic restrictions forced artists to adapt and improvise. The internet has since facilitated Brazilian connections with the worldwide scene, but a whole new generation of grafite artists is now emerging from Brazil with entirely fresh ideas, techniques and messages. Grafite Brasil is a celebration of Brazil's artistic independence* (MANCO, 2005, p. 7).

> indígenas tiveram enorme influência nas artes populares e no artesanato. Isso dura desta maneira até o século XX, quando artistas, escritores e arquitetos tornam-se mais críticos com a cultura meramente importada e entendem em seu mix cultural uma forma unicamente brasileira de se criar arte. Como seus companheiros norte-americanos, eles querem anular a noção de que a arte que vem do terceiro mundo é inferior (MANCO, 2005, p. 55, tradução livre[36]).

O grafiteiro francês Julien *Seth* Malland passou dez meses entre 2008 e 2009 viajando pelas capitais brasileiras mais impactadas pelas práticas do grafite e da pichação (Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Recife, Belo Horizonte e Porto Alegre) em franco contato com conhecidos grafiteiros integrantes de cada uma dessas cenas regionais. A imersão resultou no livro (eminentemente fotográfico, com curtos textos ensaísticos na forma de diário) "*Tropical spray* – Viagem ao coração do grafite brasileiro" (Editora Martins Fontes, 2012), no qual o objetivo é a demonstração da riqueza em termos de variedade nos estilos regionais do grafite brasileiro. Note pelo diálogo ao final da descrição que segue abaixo, da 1ª Bienal de Grafite de Belo Horizonte, Minas Gerais, 2008, a forma como *Seth* se impressiona com a variedade de estilos observada no Brasil e como o representante nativo - o grafiteiro paulistano *Tinho* - seu interlocutor, parece ter na ponta da língua o processo didático de elucidação histórica da produção brasileira:

> Último dia da primeira bienal de grafite de Belo Horizonte. Uma exposição, e também vários muros pintados nas ruas da cidade. Embora a montagem, semelhante ao mercado de pulgas de Montreuil (França), não tenha valorizado os painéis, a energia investida por todos os participantes permitiu o sucesso do evento. Todos os dias, das favelas ao centro, foram realizados afrescos. Para pintar qualquer pedaço de cimento, bastava mostrar o crachá. Durante dez dias o grafite virou um esporte nacional. Na serraria Souza Pinto, na companhia do paulistano Tinho, percorro os corredores da exposição. Tiro as últimas fotos. Tento não esquecer nada. Ainda consigo me surpreender:
> - Porra, que loucura, são tantos estilos!
> - Esta é a história do grafite no Brasil. No começo, eu também fazia skate, e a gente copiava tudo dos americanos: nomes, marcas, logotipos. Por causa disso, ficamos com fama de imitadores. Então, logo entendi que não devíamos cometer o mesmo erro com o grafite. Era preciso inventar

[36] *Brazil may be the result of cultural fusion, but combining different influences in its art is a relatively recent idea. At first, European traditions predominates Brazil's fine art, architecture and literature, while African and indigenous South American cultures had a greater influence on folk arts and crafts. It was not until de 20th century that artists, writers and designers became more critical of imported culture and to their own mixed heritage to create art that was uniquely Brazilian. Like their North American counterparts, they wanted to dispel the notion that art from the new world was somehow inferior* (MANCO, 2005, p. 55).

> nossa própria linguagem. Com caras como o Speto e Os Gêmeos, procuramos e experimentamos outras coisas.
> - Pois é... e na França ainda ficamos nos masturbando com Nova Iorque e Berlim (MALLAND, 2012, p. 30).

Como menciona Manco - cujas concepções e formulações analíticas sobre o grafite brasileiro assumem aqui grande importância, uma vez que se trata de pesquisador com importante produção bibliográfica na área e com fundamentado potencial relativista sobre o objeto, apreensível pela maneira como apresenta os resultados de suas pesquisas nos diferentes locais investigados - as artes produzidas no Brasil efetivamente assimilaram os movimentos modernistas do início do século XX, como o surrealismo e a arte abstrata europeia e norte-americana, mas o fizeram em seus próprios termos e com a ocorrência contígua de ideais de valorização estética das formas tipicamente brasileiras.

Abrindo um pequeno parêntese, tomemos como exemplo na pintura o quadro modernista *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral (1886 – 1973), cujo nome vem dos termos em tupi *aba* (homem), *pora* (gente) e *ú* (comer) [37], significando "homem que come gente". O nome é uma referência à antropofagia modernista, que se propunha a deglutir a cultura estrangeira e adaptá-la à realidade brasileira, algo interessantemente próximo à forma como os grafiteiros brasileiros nativamente (ou instintivamente) se posicionam frente ao recebimento de informações estrangeiras e como agiram durante anos até a consolidação da prestigiada cena nacional, recebendo influências de fora e regionalizando-as.

Assim se deu, por exemplo, o processo de maturação artística dos maiores grafiteiros brasileiros (reconhecidos por pares, crítica de artes e mesmo pelo público leigo em artes plásticas ou grafite) em atividade: a dupla *osgemeos*, inicialmente vinculada ao *hip-hop* grafite[38] norte-americano, hoje trabalhando eminentemente com ícones e temas da cultura urabana brasileira. O viés de denúncia inerente à sua vinculação original não desapareceu, mas afastou-se de elementos alienados daquela iconografia, imergindo em figuras representatiivas da cultura e da problemática social

[37] Cf. http://www.significados.com.br/abaporu/, acesso em 05/03/2013.

[38] A migração temática da dupla está bem documentada no trabalho de Gitahy (1999). “O estilo americano começou realmente a ser realizado em grande escala em 1989 com os gêmeos Otavio e Gustavo, Speto, Binho, Tinho e ainda o excelente grupo Aerossol, que se destacaram entre outros. (...) Os gêmeos criaram a revista *Fiz Grafite Attack*, na qual revelam o universo do grafite e da pichação. A seção Grandes Produções dá destaque a imensos grafites sempre tecnicamente primorosos. Gustavo e Otávio apresentam um estilo cada vez mais definido que impressiona pela qualidade e originalidade de seus traços e cores”. (GITAHY, 1999, pp. 47, 48).

brasileiras como o samba, o futebol, nossas favelas, menores de rua, forças policiais e criminosos, tudo com uma leitura absolutamente nacional, em substituição aos ícones urbanos da cultura citadina norte-americana que foram transpostos para cá num momento de consolidação da cena nacional, no início dos anos 1990: grandes rádios modelo *micro-system*, automóveis super-aparelhados, mulheres com seios grandes, armamentos e personagens ostentando jóias e roupas de marca são alguns exemplos de elementos que compunham esta iconografia.

Intervenções artísticas sincréticas ou não, os grafites como sabemos não estão sozinhos na paisagem urbana das metrópoles brasileiras. Na realidade e em sua atual fase, esses trabalhos constituem o elemento mais proeminente desse ilustrado ambiente público, valorizados por determinada parcela dos sujeitos urbanos por incidirem muitas vezes em espaços degradados dando-lhes cores e retirando-os do cinza e da fuligem das ruas, e perseguidos pelas frações mais conservadoras, que em geral rechaçam sua presença nas cidades, tomando seu resultado como poluente e mesmo criminoso.

O subjetivismo da questão referente à valorização ou perseguição do grafite não permite delimitar etariamente, por exemplo, os sujeitos que repudiam sua presença nas cidades, uma vez que apreciar o trabalho dos grafiteiros é um comportamento que invariavelmente está subordinado a demandas de gosto, sendo assim algo muito flutuante e independente de variáveis como faixa etária e classe econômica.

Todos os habitantes da cidade do Rio de Janeiro, recorte geográfico principal desta pesquisa (juntamente com São Paulo, em segundo plano), convivem com grafites de maneira inopinada (assim como ocorre com os *outdors* de publicidade). Durante o trabalho de campo me deparei com opiniões juvenis taxativas e contrárias a (não opcional) presença dos grafites nas metrópoles (mais raras na faixa etária) e com senhores de mais avançada idade celebrando a proliferação das pinturas nas cidades (igualmente mais raras), em geral às comparando de maneira antitética com as pichações e tendo-as como uma forma de atenuar o efeito degradante destas.

Certa ocasião numa tarde de domingo (fevereiro de 2012), enquanto tirava fotos de grafites estampados no muro do Complexo Penitenciário Frei Caneca no bairro do Catumbi, centro do Rio de Janeiro, travei o seguinte diálogo-relâmpago com um senhor no mínimo septuagenário, acredito, que transitava pelo local e curioso me abordou:

- *Fico intrigado pra saber como é que o sujeito faz pra conseguir pintar aquele negócio lá no alto* (referindo-se à altura alcançada no muro pelo grafiteiro).

- *Naturalmente ele usou uma escada* – respondi.

- *Que é bonito é, mas vai entender, o sujeito trazer uma escada pra fazer isso aí no muro do presídio... Será que foram os presos que pintaram?*

- *Foi um grafiteiro que eu conheço, o apelido dele é Toz*[39].

Tempos depois tomei ciência de que aquela obra estava inserida num projeto do eminente artista plástico gaúcho Carlos Vergara. Este, quando soube que o complexo penitenciário seria implodido em 2010, concebeu e materializou a mostra "Liberdade", uma instalação com 32 portas de celas, fotos e pinturas criadas sobre monotipias feitas no presídio, além de vídeos e trabalhos de menores infratores, e teve *Toz* como convidado. A obra do grafiteiro foi desenvolvida com grafite diretamente aplicado ao degradado muro do presídio[40].

Figura 3: Janelas abertas no muro do extinto complexo penitenciário Frei Caneca no centro da cidade com personagens humanizando sua indesejável presença, ainda que desativado desde de 12/03/2010, quando da transferência dos últimos 70 presos para o complexo penitenciário de Bangu, zona oeste do Rio de Janeiro[41] . Bairro do Catumbi, zona centro do Rio de Janeiro, 26/02/2012. Artista *Toz.*

[39] Diálogo aproximadamente reconstituído com base em nota de diário de campo tomada em 26/02/2012.
[40] Ver *Toz* (Tomás Viana), 2013.
[41] Cf. matéria "Frei Caneca, mais antigo presídio do país, é implodido - Prédios não foram totalmente ao chão e serão demolidos a marretadas. Construção, que começou no Império, dará lugar a conjunto habitacional" em G1, portal de informações: http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1528052-5606,00-FREI+CANECA+MAIS+ANTIGO+PRESIDIO+DO+PAIS+E+IMPLODIDO.html, acesso em 07/05/12.

1.3 – Histórico

A história da assimilação do grafite pelo mundo oficial das artes plásticas no Brasil e fora apresenta uma cronologia de eventos importantes possíveis de serem mapeados e um rol de atores que, levando-se em consideração uma escala gradativa de importância, são entendidos como pioneiros, divulgadores, militantes e mantenedores de tal cultura. Alguns personagens foram e são indiscutivelmente importantes para esse percurso, muitos já morreram (como Alex Vallauri, pioneiro da transposição do grafite ao mundo oficial das artes plásticas no Brasil mesmo sem ser brasileiro, e Jean Michel Basquiat, "monstros sagrados" da modalidade), e aqui se faz necessário enveredar pela história e dispô-la da forma mais aproximada possível. Subsidia essa construção uma série de publicações específicas sobre grafite, biografias de artistas plásticos, material jornalístico, além de dados transmitidos por informantes.

Quando Andy Warhol "descobriu" Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf e outros grafiteiros nova-iorquinos na virada dos anos 1970 aos 1980, o movimento histórico artístico que se operou foi, sobretudo, o início de difusão da percepção de que aquelas manifestações inseridas em suportes públicos eram mais do que simples vandalismo, comunicação entre membros de gangues ou protestos de guetos étnicos. Tratava-se de um conjunto de trabalhos artísticos, não acadêmicos, não orientados, cobertos de significados e que muito dificilmente migrariam para o interior das arenas de apreciação máxima das artes plásticas e consequentemente tornar-se-iam aceitos pelo grande público sem a "benção" (mediação) de um grande padrinho, apesar de seus idealizadores já saberem (ou terem ideia) do que acontecia – real e potencialmente - no interior dessas arenas: valorização, prestígio, *glamour*, e, principalmente para eles, a possibilidade viva de mobilidade social ascendente. Basquiat tornou-se o representante, digamos, mais "*mainstream*" dessa geração, por bradar aos quatro ventos seu repúdio e intolerância às instituições oficiais de artes, mesmo depois de cooptado por elas. Com o tempo ficou subentendido que de alguma forma isso era o pilar principal de sustentáculo de sua carreira como pintor contemporâneo: originou e passou a fazer parte do personagem, o primeiro pintor negro a alcançar o pináculo olímpico dos grandes nomes da pintura ocidental (Emmerling, 2002).

Ao contrário do que se dizia, os grafites na Nova Iorque da virada dos 1970 aos 1980 não eram apenas a arte revoltada dos jovens negros do *Bronx*, rabiscando seus nomes em edifícios e nas carruagens do Metropolitano como forma de protesto em

relação ao seu isolamento e empobrecimento. É fato, porém, que se tivermos de atribuir a essas intervenções um determinado recorte social originário, então será à segunda geração de imigrantes pobres do Terceiro Mundo e Europa nos EUA do pós-guerra no século XX.

No Brasil, por outro lado, as intervenções parietais urbanas nos moldes contemporâneos estiveram majoritariamente, desde o início do que podemos chamar de "história de consagração" dessas atividades, localizado na segunda metade dos anos 1970, nas mãos de praticantes de classe média. Frases enigmáticas como a supracitada *CELACANTO PROVOCA MAREMOTO,* por exemplo, que povoaram os muros cariocas no final dos anos 1970, constituíam híbridos entre pichações e grafites. Essas frases surgiram quase simultaneamente a trabalhos similares desenvolvidos por Basquiat e Haring nas ruas e nos metrôs de Nova Iorque, mas aparentemente nunca houve qualquer conexão formal entre as duas cenas. Inclusive é importante sinalizar que os registros indicam que as frases em pauta apareceram antes no Brasil (em 1976 em São Paulo e em 1977, no Rio de Janeiro) do que nos Estados Unidos. Os dados consultados revelam que Basquiat inicia seu trabalho com frases em 1978, aos 17 anos.

SAMO era o pseudônimo de Basquiat na época em que grafitava em Nova Iorque (entre 1978 e 1980), quando assinou um repertório de frases inusitadas e contundentes pelas ruas da cidade. Uma diferença significativa que se interpõe entre as intervenções de Basquiat e as frases brasileiras da época é que no trabalho do primeiro as sentenças eram variadas, repetindo-se apenas o elemento *SAMO*, o que constituía o grande mistério das intervenções públicas do pintor, compostas por frases de significado mais apreensível que as identificadas no caso brasileiro. Basquiat dirigia-se com frequência às instituições oficiais de artes a quem adorava insultar, estas que, aliás, concentram abundante presença na região de Nova Iorque preferida para as ações do artista.

Basquiat disse à *Village Voice*[42] em 1978 que *SAMO* foi criado quando ele e o seu amigo da escola, o artista de grafite Al Diaz, fumavam marijuana. Basquiat, inebriado, falou em algo como *SAMe Old shit*. *SAMO* é então um acrônimo, uma abreviatura corrompida. Qualquer que seja a sua origem, a ideia de *SAMO* cresceu, como a semente de um estilo de vida religioso desprovido de qualquer substância ética, para dar origem a uma grandiosa experiência semiótica com a sua própria linguagem de frases truncadas. Começando em maio de 1978, este sistema de frases foi aplicado com

[42] Jornal semanal gratuito distribuído em Nova Iorque desde 1955.

tinta spray na Ponte do *Brooklyn*, no bairro da Escola de Artes Visuais e na zona à volta da galeria de *Mary Boone*, no *SoHo* e em *Tribeca*:

> *SAMO as a new art form; SAMO as an end to mindwash religion, nowhere politics and bogus philosophy; SAMO as an escape clause; SAMO save idiots: SAMO as an end to bogus pseudo-intellectual; My mouth, therefore an error; Plush safe... he think; SAMO as an alternative to God; SAMO as an end to playing art; SAMO as an expression for spiritual love; SAMO as an alternative to the "meat rack" arteest on display*... (EMMERLING, 2002, pg. 12).

O jornalista Carlos Alberto Teixeira, autor de *CELACANTO PROVOCA MAREMOTO* foi, segundo o próprio, inspirado (e incitado) por outra frase ainda mais enigmática que apareceu nos muros da zona sul carioca pouco antes de sua intervenção. Em depoimentos disponíveis na internet, em nenhum momento Carlos Alberto se posiciona como influenciado pela cena norte-americana de pichações e grafites contemporânea ao seu tempo. Para ele, o fenômeno brasileiro é absolutamente original e veio a reboque do declínio das pichações de motivação política que estampavam nossos muros durante o período do regime militar, notadamente durante os famosos "anos de chumbo" (1968 a 1974).

Em página virtual destinada à memória da intervenção de Carlos Alberto consta um depoimento seu com detalhes sobre a concepção e operacionalização do *Celacanto*, além de uma passagem sobre o retorno monetário proporcionado pela obra:

> Um dia após a aula peguei giz e enchi a sala - paredes, quadro negro, portas - com tal representação, e aquele negócio virou um símbolo. Na época eu tinha dezessete anos e fazia esse grafismo com giz em tapume de obra, o que gerava um contraste legal, do giz branco com a madeira de coloração escura. Depois comecei a comprar Pilot tipo pincel atômico. Ensinei alguns amigos a fazer a pichação CELACANTO PROVOCA MAREMOTO, pois havia um estilo que indicava que era eu que estava fazendo, e não uma mera cópia. O grande salto foi usar tinta spray e aí se formou uma equipe que chegou a totalizar 25 pessoas, com gente pichando até em Washington e Paris. Como era um trabalho que a gente fazia na madrugada, havia muita pichação na zona sul do Rio, Ipanema, Leblon, Copacabana. Por ser uma região de gente "muito cabeça", as pessoas começaram a se perguntar: Ah, celacanto, o que será isso? Na mesma época havia uma outra pichação, o Lerfá Mu, uma coisa de maconha, um anagrama de fumarel. Tanto eu quanto esse Lerfá Mu estudávamos na PUC do Rio, e começamos uma batalha pelos banheiros, que ficavam totalmente rabiscados, eu ofendendo o Lerfá Mu, ele respondendo... Até que um dia surgiram outros pichadores na área do Jardim Botânico lutando contra o Celacanto e o Lerfá Mu, o que ocasionou uma aliança entre nós dois. Nos banheiros da PUC marcamos um encontro para nos conhecermos numa esquina de Copacabana. Para

> nos reconhecermos, deveríamos ir com um chapéu ou com um guarda-chuva. Eu fui de chapéu e ele de guarda-chuva; nos reconhecemos e nos abraçamos, e tal. Há alguns anos, soube que o Guilherme[43] – autor do Lerfá Mu – faleceu de cirrose hepática. A imprensa começou a investigar as pichações, afirmando que o CELACANTO era um código de encontro entre traficantes, imagina. Outros afirmavam que eram mensagens de extraterrestres, pois naquele tempo, e até hoje, é difícil encontrar uma pichação que seja uma frase, e ali havia um período completo, sujeito, verbo e objeto. Com a intensa especulação dos repórteres sobre "quem será?" e "o que será?" o então prefeito da cidade, falecido Marcos Tamoio, instituiu uma multa exorbitante para aqueles que fossem apanhados pichando. Os moradores da Tijuca pegaram um rapaz que tinha um dos grafites mais lindos, o Megalodon, encheram o cara de porrada, deixaram-no de cueca, pintaram ele todinho e largaram no meio da rua. Meu pai trabalhava no Jornal do Brasil e uma das repórteres procurava descobrir o que era o Celacanto. Meu pai chegou pra mim: Carlos, não é uma boa hora pra você aparecer? Aí você passa a ser de domínio público, e, quem sabe, escapa dessa multa, caso te peguem numa dessa aí de noite. Os meus pais sempre foram contra essa história de pichação, mas eu fazia mesmo, não tinha jeito. Resultado: topei, a repórter foi lá em casa, tirou fotos e publicou uma entrevista com meu nome, idade, o que eu fazia (na época eu cursava Física) e tudo mais. Então eu saía na rua e era reconhecido. Pichei mais um tempo, até parar por conta dos estudos. Uns dez anos depois recebo um telefonema:
> - É você o Carlos Alberto?
> - Sim, sou eu mesmo.
> - Autor do Celacanto?
> - Exatamente.
> - Ah, nós precisamos de sua ajuda.
> - O que foi
> - Precisamos que você faça o grafite de um cenário do programa da Angélica, na TV Manchete.
> - Olha, eu faço, o preço é tanto.
> Eu dei um preço exorbitante, os caras toparam. Pedi um monte de material e eles me pegaram em casa numa tarde de sábado, me levando para uma estação de trem de Niterói. Ó, é aqui, você pode pichar à vontade. Fiquei pichando lá até a madrugada, uma beleza, tenho até fotos disso, e acabei ganhando um dinheiro como artista plástico. Tenho o recibo até hoje lá em casa, "Carlos Alberto Teixeira, Artista Plástico", graças ao Celacanto Provoca Maremoto[44].

Como pudemos observar, Carlos Alberto desenvolveu o grafismo basicamente por influência de uma outra frase misteriosa que se via desmedidamente estampada em seus circuitos diários, idealizada justamente por um par etário, morador da zona sul (onde situam-se os metros quadrados residenciais mais caros do Brasil) e estudante da PUC - RJ, a mais elitista instituição de ensino superior carioca: *Lerfá Mú!* A frase replicada em tinta spray contendo vocábulos desconexos e inéditos na língua portuguesa foi talvez a pioneira dessa safra de escritos misteriosos que surgiram no Rio de Janeiro

[43] Como veremos abaixo, eram dois os autores e difusores da intervenção Lerfá Mu: os estudantes da PUC RJ (na época, final dos 1970) Guilherme Jardim e Rogério Fornari.
[44] Cf. http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm, página virtual dedicada à memória da intervenção parietal *Celacanto provoca maremoto*, acesso em 22/08/2012.

no final da década de 1970 e supostamente inaugurou o fenômeno em terras cariocas. As pichações, por outro lado, já trilhavam firme o caminho que iria desembocar no que se tornaram hoje: excessivas, desmesuradas e onipresentes no ambiente urbano construído, e já obedeciam ao formato de assinaturas. Eram intervenções monovocabulares, não se viam frases pichadas habitualmente, exceto as direcionadas ao regime militar, bastante diminutas aquelas alturas.

Na época as especulações acerca do significado de *Lerfá Mú!* começaram a girar em torno do assunto maconha, mas o efetivo significado da frase segue anuviado por algumas contradições na história reconstruída a partir dos relatos de alguns de seus personagens principais e coadjuvantes. Para uns significava uma versão em *TTK*[45] - dialeto usado por pichadores e outros jovens cariocas iniciados em atividades clandestinas que inverte as sílabas das palavras - de "fumar um" ou "vamos fumar um". No depoimento publicado na internet transcrito acima, o autor do *Celacanto* afirma que a intervenção rival constituía um anagrama da palavra *fumarel*, ligada à cultura canabista carioca da época.

[45] A linguagem dos pichadores (chamada por eles de TTK, uma corruptela da inversão silábica de "Catete", bairro carioca no qual supostamente se originou este técnica) fundada na inversão das silabas das palavras, lidas de trás para frente, é na realidade uma prática juvenil transversal, desenvolvida também em outros contextos de atividades juvenis clandestinas mesmo em outros países. O Antropólogo e Professor Marco Antônio Mello da Silva (PPGA - UFF) apresentou-me a informação de que na França os adolescentes de uma maneira geral têm o hábito de se comunicar da mesma forma, invertendo as sílabas, prática conhecida no país como *verlan*

Figura 4: Periódico da época noticiando as enigmáticas frases surgidas e replicadas na zona sul carioca do final dos anos 1970, com ênfase sensacionalista na batalha travada entre os autores das intervenções *CELACANTO PROVOCA MAREMOTO* e *LERFÁ MÚ!*. Jornal O Globo, 27/08/1978 (domingo). Cf. imagem em http://imaginetix.blogspot.com.br/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html, acesso em 24/08/2012.

Em texto autobiográfico, aparentemente muito bem fundamentado, publicado em seu *blog* (*Imaginética*[46]), a artista gráfica, designer e musicista Luciana Araújo, estudante da PUC na época em que ocorreu a batalha entre *Lerfá Mú!* e *Celacanto*, traz um apanhado que, dentre todos os disponíveis, me pareceu o mais assertivo (principalmente pelos comentários de leitores contemporâneos elogiosos ao texto e às informações apresentadas, incluindo-se aí uma postagem de Carlos Alberto Teixeira, autor do *Celacanto*) com relação a esta importante fase híbrida do grafite e da pichação cariocas, visto que tais intervenções mesclavam palavras e desenhos.

> Bem no final da década de 70 começaram a pipocar na zona sul do Rio de Janeiro os primeiros grafites não identificados: uma verdadeira batalha nonsense entre os dizeres LERFÁ MÚ e seu "rival" CELACANTO PROVOCA MAREMOTO. Provocando a curiosidade dos mais atentos, surgiam enigmaticamente nos locais mais improváveis, no verdadeiro espírito *street*, emergindo do rescaldo das pichações políticas contra a ditadura que predominavam até então. Qual seria o verdadeiro significado

[46] http://imaginetix.blogspot.com.br/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html

daquelas palavras? Como teasers, geravam as especulações mais bizarras nas conversas de bar e mais tarde na imprensa, enquanto os dois autores do LERFÁ MÚ e sua trama estavam rolando de rir. Num clima meio Cheech&Chong, dividiam-se entre a PUC, o estúdio de fotografia e serigrafia no qual eram sócios, os intermináveis ensaios de rock e música blue grass, e os "ataques" clandestinos às paredes da cidade. Entrando na faculdade de design aos 17 anos, pós-adolescente, fiquei alegremente chapada ao encontrar aquelas duas figuras inenarráveis, que iam ampliando em escala viral o círculo de domínio urbano - com o auxílio luxuoso de uma crescente gang de amigos adeptos e suas latas de spray e canetas pilot. Eram agentes provocadores da melhor estirpe, mais que tudo por uma razão inata: atitude. Dessas pessoas que, mesmo involuntariamente, meio por molecagem, invocam questionamentos, geram polêmicas, disparam a primeira pedra do efeito dominó. Neste caso, não meros pixadores, mas os primeiros e legítimos grafiteiros do Rio. Os criadores do LERFÁ MÚ, Guilherme Jardim e Rogério Fornari, eram fotógrafos e músicos – entre outras coisas - e eram assim: divertidíssimos. Aqueles dizeres, mera corruptela do private joke que invertia sílabas na gíria de iniciados do bairro, dizendo em código lerfá-mú lhobagu para falar "vamo fumá um bagulho?", vinham sendo ingenuamente repetidos por autoridades e pessoas públicas, disseminando o uso da canabis sem nenhuma intenção - para a alegria dos grafiteiros e doidões locais. E insuflado pela crescente notoriedade anônima que aquele simples anagrama assumia, LERFÁ MÚ partiu para a disputa de espaço com o outro grafite, o CELACANTO PROVOCA MAREMOTO, este derivado de uma manchete citada num episódio de Nacional Kid, o seriado cult japonês, pai de Jaspion e avô dos Power-Rangers. Em 1981, pegando ônibus num belíssimo dia de sol, encontrei Rogério, que se auto-intitulava "freak" (e direis: como não?) portando um soturno guarda-chuva preto. Diante do meu espanto, ele riu e explicou: "- é a senha". Fiquei na mesma, até que ele contou que nas internas, há quase um ano, CELACANTO vinha provocando LERFÁ-MÚ trocando desafios sob forma de grafite nas paredes dos banheiros masculinos da PUC, onde ele também estudava. Depois de muitos acordos, travados por escrito e sem se verem, marcaram um misterioso encontro num dos cruzamentos mais barulhentos e movimentados do Rio: esquina da Av. Nossa Senhora com Figueiredo de Magalhães, em plena Copacabana. Para se identificarem mutuamente, nada como improvável guarda-chuva. Nunca soube o resultado político deste duelo, mas sei que Rogério, como bom freak que era, partiu anos depois para uma vida alternativa num sítio no interior de Minas. Em estilo compatível criou uma banda de rock e tratou de arrebatar a rádio local com suas composições gravadas num porta-estúdio, abiscoitando todos os festivais de música das proximidades. Sempre lerfando mú, é claro. Já o Guilherme era a personificação da contracultura com um mix pós-moderno: enquanto sabia tudo de Jimi Hendrix, Johnny Winter e Rolling Stones – motivo de meu fascínio – já pilotava um TK 85, um computador pessoal pré-histórico, ouvindo Devo e Kraftwerk ou jogando space invaders. Os amigos que o conheceram – esta quem vos narra entre eles, já inoculada da technomania gamer por contágio - sabem que ali estava um transgressor nato, criativamente embebido na cultura pop. Em outras palavras, um sujeito da pá-virada[47].

[47] Cf. http://imaginetix.blogspot.com.br/2011/04/o-teaser-graffiti-verdade-sobre-lerfa.html, acesso em 24/08/2012.

A repercussão acerca do alvoroço causado pelas frases foi grande, culminando no longa-metragem "*Lerfá Mú*! Decifra-me ou te devoro", de 1979, dirigido por Carlos Frederico. O desconexo filme gira em torno das inscrições misteriosas que aparecem nas paredes do Rio de Janeiro — *Lerfá Mú!* e *Celacanto provoca maremoto* —, chamando a atenção de toda a cidade e até, no exterior, de Sherlock Holmes e James Bond, mas ninguém consegue precisar a autoria das intervenções.

Antonacci (1994) apresenta outras frases enigmáticas e carismáticas que apareceram em São Paulo na mesma época de *Celacanto* e *Lerfá Mú!* no Rio de Janeiro, e tiveram repercussão semelhante. A metrópole paulistana sim teve uma fase basicamente constituída por intervenções parietais em formato de frases, na segunda metade da década de 1970. Segundo a autora, por volta de 1976 já se lia nos muros da cidade a seguinte inscrição, em conjunto com a figura da silhueta de um cão: *Cão Fila KM 22*. Persistente e de autoria não identificada, a frase teve seu significado desvendado pouco tempo depois que começou a causar rebuliço. Tratava-se da propaganda idealizada por um criador de cães em referência a esta que, na época, era uma nova raça introduzida no mercado nacional de animais de guarda. Não tardaram a aparecer outras frases, umas com conteúdo lúdico em diálogo com a cidade, como *Oi muro!*, outras possivelmente endereçadas às paixões de declarantes anônimos como *Bi Olhei Gamei Gostei*. Gitahy, nascido em 1968, em seção autobiográfica de seu livro diz que quando criança ficava imaginando mil imagens diante de *O segredo do rabo da lagartixa!* (GITAHY, 1999, p. 81), frase que se via escrita pelos muros paulistanos na época.

Antonacci (1994) faz menção a uma série de outras frases de conteúdo poético que coabitaram este ambiente, com destaque para o ideograma verbal *HENDRIX/MANDRAX/MANDRIX* idealizado e reproduzido em aerossol pelo poeta Walter da Silveira em 1978 e para o anagrama *ORA H*, mencionado pelo próprio Walter em entrevista concedida à jornalista Cristina Fonseca (*apud* Antonacci, 1994, p. 88), cuja autoria é atribuída ao diretor e roteirista de cinema e publicidade Tadeu *Jungle,* autor da também divulgada intervenção na época *É DIFÍCIL!*, escrita com as letras em formato de prédios. Uma passagem interessante ocorrida nessa fase das frases-intervenções em São Paulo é trazida por Gitahy (1999), um inusitado episódio vivenciado pelo artista Hudinilson Júnior, autor de uma intervenção no mínimo provocativa:

> O artista multimídia Hudinilson Júnior, também um dos principais nomes do *graffiti* brasileiro, certa vez me revelou um fato inusitado que se passou em seu trabalho, quando estava escrevendo em um muro paulistano, como de costume, a frase "AH AH BEIJE-ME" ao lado do desenho de uma boca carnuda. Surge uma garota que, de súbito, lhe aplica um tremendo beijo, sorri e lhe diz: "Sempre me senti curiosa a respeito de quem escrevia isso por toda a cidade" (GITAHY, 1999, p. 22).

Gitahy (1999) também relata um histórico encontro ocorrido entre Hudinílson e Alex Vallauri no ano de 1979, quando os dois movimentavam-se sorrateiramente pela madrugada paulistana atrás de alvos para suas intervenções. Vallauri iniciou seu trabalho com estênceis em São Paulo em 1978 (Spinelli, 2010), estreando a longa trilha percorrida por sua bota preta. Ao pegar Hudinílson "no flagra" escrevendo a frase de sempre já bastante conhecida na cidade, Vallauri, que na ocasião imprimia sua não menos divulgada botinha São Paulo noite adentro, disparou-lhe: "Ah, então é você" (GITAHY, 1999, p. 51). Ali, segundo Gitahy (que posteriormente viria conhecer os dois através da cena paulistana de grafite), se abraçaram e iniciaram uma grande amizade. Ambos, aliás, vieram a se notabilizar através de suas intervenções, transpondo-as para arenas privadas e tornando-se reconhecidos artistas plásticos no Brasil através delas. Os dois são pioneiros na construção da ponte que levou os grafites ao interior de bienais, galerias e museus no Brasil. Vallauri nessa época já acumulava algumas viagens internacionais e já havia passado por diversificadas correntes da gravura e pintura contemporâneas, dentro e fora do Brasil.

Hudinílson naquele final de anos 1970 juntou-se aos artistas Mario Ramiro e Rafael França, formando o coletivo 3NÓS3, que tinha como proposta intervir na paisagem urbana propondo "interversões". Segundo Gitahy (1999), no produtivo ano de 1979 o grupo teria encapuzado estátuas com sacos de lixo visando chamar a atenção para um patrimônio absolutamente ignorado pelo transeunte em seu dia a dia. Ainda de acordo com o autor, no mesmo ano os artistas vedaram as portas das principais galerias com um xis em fita crepe, deixando um bilhete em cada uma: "O que está dentro, fica, o que está fora se expande". As performances foram chamando a atenção das tradicionais arenas oficiais de artes, que aos poucos lhes renderam entrada. Há ainda o relato de uma performance de Hudinílson no espetáculo "Narcisos" montado no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro na mesma época, com enorme repercussão no exterior, quando o artista teria se auto-xerocado (com uma máquina de fotocópia ou Xerox, na metonímia) de corpo nu em público.

Vallauri, grande pioneiro da transposição[48] do grafite ao mundo oficial das artes plásticas no Brasil, quando inicia sua fase artística mais conhecida, a de grafiteiro, no final da década de 1970, já era um artista plástico bastante experimentado, tendo passado por vários estilos e técnicas de gravura e de pintura no Brasil e fora. Segundo Spinelli (2010), seu processo de aprimoramento iniciou-se na adolescência em Buenos Aires, onde residiu com os pais de 1950 a 1964, até se transferirem para o Brasil, estabelecendo-se inicialmente em Santos, no litoral paulistano. Aos quatorze anos ingressou na *Associación Estímulo de Bellas Artes* onde eram ministradas aulas de desenho e pintura com modelos vivos, contrariando as normas que só permitiam adultos nos cursos.

O desenho de modelos vivos seria retomado em 1968 no seu curso superior de Comunicação Visual na FAAP[49], em São Paulo. Em 1967 Vallauri, ainda morando em Santos, viajou para a capital paulistana para visitar a IX Bienal de Artes e se encantou com as técnicas de xilogravura que a vanguarda de gravadores (como são chamados os gravuristas de xilogravura) apresentara na exposição e viu a necessidade de se aprimorar em termos técnico-acadêmicos. No decorrer do curso universitário experimentou linguagens gráficas diversificadas, como a serigrafia, a litografia e a gravura em metal, além de especializar-se em xilogravura, sua vinculação mais forte no mundo da gravura. Com uma rápida ascensão após a familiarização com técnicas mais elaboradas na universidade, é convidado a expor três gravuras suas com ilustrações de elementos de uso cotidiano (*ready-mades*, nítida influência de Andy Warhol [remissiva a Duchamp], de quem tinha visto algumas obras na IX Bienal em 1967 e desde então se tornara grande admirador) na XI Bienal de Artes de São Paulo (1971), evento do qual também participaria em 1977, 1981 e 1985 apresentando diferentes fases de sua obra.

Após concluir o curso superior, desempenhar a função de professor de desenho na própria FAAP e ao já sustentar certo prestígio como gravador, Vallauri parte para a Europa, passando um período dividido entre cidades como Amsterdã, Estocolmo (onde se especializou em Artes Gráficas no *Litho Art Center*) e Londres, onde trabalhou com atividades como cenografia, figurino, cinema de animação e litografia. De volta ao Brasil, já em meados dos anos 1970, inicia seu percurso temático minimalista, ao desenvolver um trabalho com carimbos emborrachados com desenhos da década de

[48] Pode-se falar em *mediação* também, uma vez que Vallauri já era um artista plástico iniciado quando se interessou pelo grafite e se juntou à insurgente trupe de grafiteiros paulistanos no final dos anos 1970, enveredando-se pela atividade. Ele já havia frequentado muitos dos ambientes pelos quais o grafite viria a transitar anos depois.

[49] Fundação Armando Álvares Penteado.

1950 que viriam a ser matrizes de muitos de seus estênceis, técnica que explorou com vigor de 1978 a meados da década de 1980 pelas ruas paulistanas e que lhe atribuiu inalienável vinculação artística vitalícia e dominante à *pop art.* Tratava-se de uma genuína coleção de *ready-mades* minimalistas, aliás, Vallauri sempre demonstrou interesse por objetos *kitsch* ao longo de sua obra.

Em 1982 Vallauri viaja para Nova Iorque, cidade que no pós Segunda-guerra substituiu Paris como a capital mundial das artes e que ainda atraía uma grande quantidade de aventureiros artistas latino-americanos no início dos anos 1980 (Perl, 2008). A cidade norte-americana, como lembra Spinelli (2010), oferecia o que Paris já não podia dar àquelas alturas: liberdade de expressão artística protegida por uma democracia que privilegiava os direitos humanos e a liberdade individual de expressão, inclusive das minorias.

Em Nova Iorque Vallauri estudou artes gráficas no *Pratt Institute* e teve seus trabalhos com estênceis publicados em 1983 na coleção de postais *New York City Art Street* (Spinelli, 2010). Nesse período, várias correntes artísticas surgiram e se firmaram frente à crítica e mercado de artes. O grafite, sedimentando seu caminho de consagração enquanto vertente da pintura pós-moderna, no entanto, não havia sido aceito de imediato pelo *mainstream* nova-iorquino, ao contrário, enquanto arte pública essas manifestações quando surgiram no final da década de 1970 foram brutalmente reprimidas pela polícia, associadas a pichações de demarcação de território realizadas por gangues locais. A entrada de Andy Warhol nesse circuito, como sabemos, apadrinhando os principais nomes da cena, subverteria a situação alguns anos depois.

Spinelli lembra ainda que na época a euforia libertária e os sonhos dourados da livre expressão das décadas de 1960 e 1970 foram rapidamente desfeitos pela progressiva devastação e arrasadora destruição dos ideais de plena liberdade, provocadas nos anos 1980 e 90 pela AIDS. Anos difíceis para a comunidade artística, que, em pouco tempo, perdeu um número significativo de criadores que haviam optado pela plena liberdade expressiva, sem amarras, censuras e tabus (Spinelli, 2010). Em 1983 Vallauri retorna ao Brasil onde retoma a função de professor na FAAP, além de suas atividades como artista plástico. Até o ano de sua morte por complicações respiratórias (associadas à inalação de resíduos de tinta) em 27 de março de 1987 em decorrência do HIV, figurou como eminente membro da vanguarda paulistana de grafite no Brasil. A obra do artista foi objeto de uma completa retrospectiva no Museu da Imagem e do Som em 1998.

Segundo Spinelli (2010), Vallauri mereceu a atenção do importante escritor, historiador da arte e crítico inglês Edward Lucien-Smith no livro *Art Today* (Ed. Phaidon, 2007), um estudo pormenorizado sobre a arte contemporânea realizada nas últimas duas décadas do século XX. Para Lucien-Smith (2007), a instalação idealizada por Vallauri para a XVIII Bienal Internacional de São Paulo em 1985, "A Festa na casa da Rainha do Frango Assado[50]", foi um dos momentos mais significativos da participação latino-americana na arte contemporânea do último quarto do século passado. O autor descreve a instalação como uma recriação satírica de uma casa de classe média, como o espelho do burguês com pretensões de ascensão, iniciando a afirmar-se na terra de ninguém, entre os ricos e os pobres. A ascensão da classe média era um fenômeno marcante no Brasil na década de 1980, especialmente na cidade de São Paulo.

Ainda de acordo com Spinelli (2010), a repercussão da obra na época permitiu a inclusão de Vallauri como um dos destaques da exposição *Art of the fantastic: Latin America*, 1920-1987, idealizada pelos curadores Holliday T. Day e Hollister Sturges para o museu de arte de Indianápolis, EUA. Assim o artista é lembrado no catálogo:

> Em 1970, superados os maiores excessos do regime militar, ele se muda para São Paulo, viajando mais tarde para a Inglaterra e para Amsterdã, em 1975. No exterior, trabalhou fazendo desenhos animados e cenografia. Essas duas experiências aumentaram o interesse de Vallauri em fazer uma arte pública, que se comunicasse com um grande número de pessoas que não tinham contato usualmente com as belas-artes. De volta a São Paulo, em 1978, começou a produzir, nos muros da cidade, imagens da cultura popular, utilizando estêncil. A imagem com que assinava era uma bota feminina preta, de salto alto. Essa bota acompanhava outras peças do imaginário coletivo: cupidos, diabos, acrobatas, raios, notas musicais, etc. Esses símbolos assimilados de amor, excitação e alegria se combinavam a objetos do dia a dia: telefones, TVs, guitarras etc. Os meios de comunicação se expandiram, dos grafites aos adesivos de vinil e *buttons* que as pessoas usavam para decorar seus carros, suas roupas e objetos domésticos, assim como postais, Xerox e cartões comemorativos, a "arte da vida cotidiana". Em 1982 Vallauri trouxe seus grafites à Nova Iorque, onde, com aqueles que demonstravam interesses similares, participou em vários projetos no East Village[51].

[50] A grande, complexa e labiríntica instalação consistia em gravuras desenvolvidas com estêncil, muitos dos ícones anteriormente já estampados por Vallauri nas ruas de São Paulo, combinados a itens do mobiliário doméstico de classe média. A pintura mais emblemática da instalação era a figura de uma mulher latina de vestido azul segurando uma bandeja com um frango assado, fora alguns outros adereços aplicados pelo artista. Além disso, compunham a obra um automóvel modelo Monza (que se encontra no museu da General Motors), uma bicicleta da marca Calói (que também está no museu da marca), um carrinho de bebê, entre outros itens, todos vendidos separadamente durante o evento (Spinelli, 2010) .

[51] Cf. *Art of the Fantastic: Latin America*, 1920 – 1987. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1987, p. 200. Citado e traduzido por Spinelli (2010).

Vallauri contribuiu muito para a sedimentação do grafite no Brasil, tanto no típico viés público da atividade quanto em sua introdução no mundo oficial das artes plásticas, e foi celebrado em um sem número de homenagens póstumas. Sua amizade com o então pintor abstrato expressionista Maurício Villaça em meados dos anos 1980, este que divide sua produção em antes e depois do encontro com Vallauri, sofisticou em muito também a arte produzida pelo primeiro, principalmente no que se refere ao emprego de múltiplas cores nos desenhos feitos com seus estênceis e na utilização de PVC (material mais resistente) na confecção destes. Os dois realizaram inúmeros trabalhos juntos, incluindo-se a edição de livros de artes, além de uma série de exposições, mostras e, principalmente, grafites públicos. Pouco antes disso, Vallauri teria incrementado as formas dos seus tradicionais moldes minimalistas, tornando-os mais complexos em parceria com a dupla Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, com a qual realizou a mostra *Mural Graffiti* no *Escritório de Arte* de São Paulo em 1984 e a primeira grande exposição só de grafites realizada em um espaço emblemático do mercado de artes nacional, a galeria São Paulo, no mesmo ano (Spinelli, 2010). Ali eram fincadas as bases do interesse das galerias e museus nacionais por nossos grafiteiros.

O artista foi homenageado na mostra "Alex Vallauri: São Paulo e Nova Iorque como suporte", em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo nos meses de abril e maio de 2013, com curadoria do amigo e biógrafo João Spinelli[52]. Além disso, no primeiro semestre do mesmo ano foram lançados os livros "Alex Vallauri – da gravura ao grafite", uma biografia da escritora e prima do artista Beatriz Rota-Rossi, e "Já era jacaré – Rolê pelo grafite de Alex Vallauri", de Renata Sant'Anna, um livro direcionado ao público infantil revelando esta pouco divulgada fase do trabalho do grafiteiro, desenvolvida nos últimos dias de sua vida.

Naquilo que podemos chamar de primeira fase iconográfica e técnica do grafite nacional, decorrida principalmente na cidade de São Paulo e em sua região metropolitana no período que se estende do final dos anos 1970 a meados dos anos 1980, verificamos como recurso mais frequentemente empregado pelos pioneiros da atividade a utilização de máscaras ou moldes vazados, modalidade denominada no ambiente grafiteiro como *estêncil*. A técnica do estêncil emula, de maneira mais rudimentar, elementos da serigrafia, altamente empregada por Andy Warhol no

[52] Conheceram-se na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP (São Paulo) em 1968, conforme a matéria "O grafiteiro *pop* – pioneiro do estilo no Brasil, Alex Vallauri é lembrado em mostra no MAM-SP, biografia e livro infantil", por Carlos Albuquerque. Suplemento "Segundo Caderno", Jornal O Globo, 13/04/2013.

desenvolvimento de suas fotografias estilizadas e no seu trabalho com ícones da indústria de consumo norte-americana, e traz também elementos da xilogravura, técnica dominada por Vallauri. No Brasil, no entanto, essas máscaras são, desde a época do trio paulistano, desenvolvidas em materiais sucateados e improvisados como capas de antigos LPs, chapas de radiografia ou papelões de caixas de embalagens de produtos, o que pode variar de acordo com o tamanho da estampa idealizada pelo grafiteiro. Como se pode imaginar, a superfície onde vai ser recortado o desenho e criado o molde para transferência da estampa para uma parede ou outro suporte deve ser dura e resistente, como um cartão, para aguentar minimamente a pressão do spray de tinta sem se dobrar e prejudicar a pintura.

Nas primeiras apropriações da técnica do estêncil desenvolvidas em terras brasileiras, a iconografia surgiu de maneira totalmente inusitada. As primeiras imagens, a exemplo da clássica bota, foram extraídas por Vallauri de um mostruário de figuras de borracha para impressão em anilina para sacos destinados a armazéns, padarias, supermercados e lojas em geral, da extinta fábrica de carimbos paulistana *Dulcemira* (Antonacci, 1994). Além da bota, outros *ready-mades* foram extraídos do mencionado catálogo após a falência do estabelecimento. Figuras como a televisão, o clássico frango assado usado na mais importante obras do artista, carrinhos de supermercado, peças do vestuário feminino, estrelas, acrobatas e bolos de aniversário faziam parte desse repertório iconográfico. Era uma arte muito particular, minimalista e pública.

Antonacci (1994), que em sua pesquisa entrevistou Waldemar Zaidler, registra que as máscaras, no começo, eram muito simples, apenas silhuetas recortando o contorno das imagens, a exemplo da bota. As primeiras máscaras feitas por Vallauri já utilizavam como principal suporte capas de velhos LPs, segundo a autora "material sucateado pela obsolescência do disco em desuso, um fascínio dadaísta" (ANTONACCI, 1994, p. 96). Com a participação de Matuck e Zaidler, as máscaras passaram a ser mais elaboradas. Agora não tinham apenas contorno, mas apresentavam recortes internos que eram grampeados à estrutura principal, preenchendo o desenho.

Segundo Spinelli (2010), a iconografia preponderante na primeira fase dos grafites de Vallauri, a exemplo da bota, da luva e dos acrobatas, tinha por objetivo proporcionar uma leitura rápida, quase automática, que permitisse ao transeunte apreender, se não o significado, ao menos a forma da intervenção em seus comprimidos circuitos diários. Eram propositalmente pinturas minimalistas. Gitahy (1999) menciona

a tendência que teria emergido da influência determinada por Vallauri em outros artistas de seu tempo, uma informal escola *vallauriana* de estêncil-grafite.

Além do material elaborado pelos mencionados grafiteiros, uma série de outros trabalhos desenvolvidos com máscaras de grande complexidade começou a aparecer nos muros paulistanos na mesma época (meados dos anos 1980), pinturas que "não se prestavam mais, por exemplo, a uma multiplicação desenfreada como a da Bota preta" (SPINELLI, 2010, p. 32). Elas constituíram o início do processo de complexificação da produção nacional, que iria desembocar na adoção maciça da elaborada estética do *hip-hop* grafite nova-iorquino na virada dos anos 1980 aos 1990 pelos grafiteiros brasileiros.

Os grafiteiros pioneiros norte-americanos (fim dos anos 1970 até meados dos 1980) não tinham muito interesse por técnicas similares às máscaras brasileiras em seus inícios de carreira. As primeiras pinturas públicas de nomes como Basquiat e Haring eram a mão livre, mesclando frases enigmáticas ou de contestação das instituições de artes oficiais com desenhos toscos e sem acabamento. A técnica do estêncil, imortalizada por *Banksy* e oxigenada no fim da primeira década do século XXI por nomes como *Mr. Brainwash* (espécie de "criação" do primeiro), hoje em dia tornou-se um sub-ramo específico e cultuado do grafite e aparece com vigor (nas ruas e no *mainstream* artístico) em metrópoles como Londres, Paris, Nova Iorque e Rio de Janeiro, sendo altamente difundida e diversificada, havendo inclusive publicações especializadas[53] sobre a produção mundial.

[53] Ver MANCO, Tristan. *Stencil graffiti*. London, Thames & Hudson, 2006.

Figura 5: Estêncil da bota de Alex Vallauri em São Paulo, para muitos o ícone máximo da inauguração do grafite em terras brasileiras[54].

Temos então ao longo dos anos 1980, através das mãos de nomes como Vallauri, Matuck, Zaidler, Vilaça, Hudinílson e os membros do coletivo *Tupinãodá*, não só a sedimentação da pedra fundamental do grafite brasileiro (cuja "preparação do terreno" se deu a partir de meados da década de 1970), mas também a inauguração da transposição do estilo ao mundo oficial das artes plásticas no Brasil, de onde não é oriundo.

A respeito do *Tupinãodá*, segundo Jaime Prades, um dos mais atuantes membros (Anronacci, 1994), a reunião do coletivo se deu inicialmente em torno das motivações políticas daquela atmosfera de primeira metade dos anos 1980, esfumaçada pelo desgaste dos anos finais do regime militar e pela plena campanha popular pelas eleições diretas. As intervenções urbanas eram, naquele contexto, um grito pela liberdade de expressão, quer política quer artística, como o foram em muitas outras ocasiões, em outras épocas e locais do globo. Ali, no entanto, voltavam repaginadas, vestidas com as roupas de uma arte contemporânea com um caráter espontâneo, que não tardou a ser valorizada. Não mais bastava o conteúdo das intervenções parietais engajadas àquela altura, haviam de ser interessantes também na forma.

[54] Cf. Blog *Subsoloart* (http://subsoloart.com/blog/2009/06/alex-vallauri-e-um-pouco-do-inicio-graffiti-no-brasil/stencil-de-bota-de-alex-vallauri/), acesso em 31/07/2012.

Obviamente, na estigmatizante leitura crítica internacional (leia-se norte-americana e europeia) das artes contemporâneas produzidas na América Latina, essa fase de trabalhos do *Tupinnãodá*, reflexiva de uma tendência de uma série de outros artistas que permaneceram anônimos, mas que saíram igualmente às ruas para gritar através dos muros e fachadas, é entendida como mais um mero capítulo da proeminente e muitas vezes vazia "antologia" de obras de arte engajada ou de contestação política que supostamente dominou a produção latina nas artes plásticas durante o século XX.

São Paulo é sem dúvida a grande cidade brasileira pioneira no que se convencionou chamar na contemporaneidade de grafite-arte e São Gonçalo, na RMRJ, o berço da tradição grafiteira carioca. O grafite brasileiro como vemos hoje, seja nas ruas ou nas galerias de arte, foi plantado em São Paulo e regado por esses nomes que viriam a passar o bastão da cena local no início dos anos 1990 a jovens que fincariam suas estacas na estética do *hip-hop* grafite, abandonando a utilização protagonista dos estênceis para lançarem-se nos traços mais livres, elaborados e densos do estilo adotado, deixando como rastro uma escola mundialmente conhecida de aproveitamento e improvisação de materiais. Em São Gonçalo essa vertente apareceu um pouco mais tarde, já em meados da década de 1990.

Nomes como *osgemeos*, *Binho* (que tem como elemento recorrente de suas pinturas uma barata, salientando os preconceitos e a resistência em relação ao grafite no terceiro mundo ao longo de sua trajetória, iniciada em 1984), *Vitché* (cuja temática é dominada por elementos e figuras circenses), o grafiteiro *Nunca* (que em 2010 assinou uma linha de produtos da gigante *Nike* inspirados na pichação e no grafite para a seleção brasileira de futebol), a grafiteira *Nina* (dona de uma estética doce e infantil, com personagens como fadas e animais diversos) e *Speto* (que no final dos anos 1990 saiu em turnê com a banda *O Rappa* para grafitar ao vivo durante os shows) são alguns dos representantes mais reconhecidos daquilo que podemos chamar de primeira geração de grafite a mão livre (sem uso de estênceis) paulistana, tanto por esse movimento de guinada em direção ao estilo americano (*New York* ou *Hip-hop* grafite) que se tornou o dominante por aqui (além de ser o mais replicado no mundo) até o início do século XXI, quanto pela difusão desenfreada do grafite durante a década de 1990 no Brasil.

Podemos dizer que o grafite carioca (refiro-me ao estado do Rio de Janeiro), ao contrário do que ocorreu em São Paulo, permaneceu latente ao longo dos anos 1980 e assim se sucedeu até meados dos 1990. Esse período encerra a expansão descontrolada da prática da pichação de muros no Rio de Janeiro (e também em São Paulo), época na

qual os pichadores ainda não tinham de disputar espaço na paisagem urbana com os grafiteiros. Eu mesmo (já imerso na cultura da pichação de muros) me recordo que os grafites não eram muito comuns em terras cariocas naquele período. Não se pode falar, portanto, em uma cena ou movimento de grafite carioca que tenha vigorado, ainda que de maneira incipiente, durante esses quinze anos. Lembro-me de uma das raras e fantásticas pinturas da época (que se tornavam ainda mais fantásticas por conta da escassez), um mural com os quatro cavaleiros do apocalipse (a conquista, a guerra, a fome e a morte) estampado no muro da antiga sede da Viação Cometa (empresa de transporte rodoviário de passageiros), localizada na Rua Maxwell, no bairro do Andaraí, zona norte (atual supermercado Guanabara), que permaneceu ali pelo menos entre 1987 e 1990. O painel foi concebido por um grupo de pichadores locais, coletivo que levava o mesmo nome da passagem bíblica estampada, *Os Cavaleiros do Apocalipse*.

O embrião da cena carioca de grafite, como exposto, surgiu e se desenvolveu em um município da Região Metropolitana do estado, São Gonçalo. Emblemático por se tratar do segundo maior colégio eleitoral do Rio de Janeiro, São Gonçalo, por conta do interesse comum de um grupo de três amigos e de seu talento como desenhistas, no desenvolvimento de técnicas, improvisação de materiais e exploração de temas em suas pinturas, acabou se tornando palco da mais proeminente escola de grafite carioca, alvo de investigações e estudos os mais importantes sobre a atividade no Brasil. Araújo (2003), por exemplo, desenvolveu uma notável pesquisa que culminou em sua dissertação de mestrado em Belas Artes pela UFRJ, investigativa da rede social do grafite em São Gonçalo, conectiva das demais práticas artísticas juvenis verificadas no município.

Marcelo *Eco*, um dos maiores nomes do grafite carioca (personagem histórico do grafite nacional, reconhecido principalmente por pares), é um dos três integrantes do grupo de amigos mencionado no parágrafo anterior. Nascido e criado em São Gonçalo, o grafiteiro (33 anos em 2013) começou pichando muros nas concorridas cenas de pichação de seu município natal e de Niterói e despertou cedo para o grafite, em meados da década de 1990, fazendo transposições de sua assinatura como pichador para técnicas mais elaboradas de desenho de letras, com contorno e preenchimento. Desde então Marcelo começou a espalhar por aí a palavra *Eco* em letras-balão estilizadas e sua intervenção tornou-se altamente divulgada.

Ainda sem o trânsito de informações via internet verificado nos dias atuais, juntamente com dois amigos, os não menos importantes grafiteiros Fábio *Ema* (que foi

o primeiro dos três a grafitar) e Clivison *Akuma* (considerado um dos melhores grafiteiros realistas [não hiper-realistas] do Brasil), Marcelo testou todos os tipos de materiais imagináveis que possam ser utilizados numa pintura: "a molecada novinha querendo pintar, nego duro tu já viu, o pessoal pegava qualquer coisa que sujasse um muro, óleo queimado, graxa, cal, restos de tinta. Nego brigava por qualquer restinho de qualquer tipo de tinta[55]" (*sic*). O grafiteiro informou que as referências básicas para seu grupo eram colhidas em revistas importadas sobre skate, *hip-hop* e grafite, comercializadas em grandes livrarias na época (meados a final dos anos 1990), além de algumas publicações nacionais que revelavam nuances da insurgente e galopante cena paulistana. Segundo Marcelo *Eco*, em 1995 os três, ainda adolescentes, alugaram uma pequena casa e montaram um ateliê de grafite em São Gonçalo onde tentavam explorar comercialmente as possibilidades abertas pela atividade, ou seja, pinturas decorativas, adereçamento de roupas, acessórios, enfim, o que aparecesse. Marcelo conta que desde seus quinze anos, quando passou a se reconhecer como grafiteiro, tem retorno financeiro com a atividade.

A pioneira cena de São Gonçalo (estendida a Niterói) sem muito contato com outras cenas que emergiam timidamente no estado, como a do município do Rio de Janeiro ou a da Baixada Fluminense (que há anos tem o coletivo *Nação Crew* como grupo protagonista), cresceu em certo grau de isolamento, mas as pinturas chamavam muita atenção de quem vinha da capital e demais RMRJ e passava pelo município em direção à Região dos Lagos, balneário mais procurado pela classe média carioca para veraneios (em certa decadência nesse início de século XXI, é verdade). Foi assim que teve início um histórico e fundamental intercâmbio entre a endogâmica cena de São Gonçalo e as demais cenas cariocas de grafite. Carlos *Acme* (nascido em 1978), um dos pioneiros e principais grafiteiros do município do Rio de Janeiro, talvez seja o nome que melhor sintetize esse processo de troca e difusão travado em meados dos anos 1990.

Acme pode ser seguramente incluído na primeira geração de grafiteiros da RMRJ, tendo iniciado seu interesse pela atividade simultaneamente com a trinca gonçalense. Notório desenhista (fato que eu pude constatar analisando seus grafites e seu portfólio em entrevista por ele concedida para este trabalho em 12/06/2013), *Acme* desde o início de sua carreira interessou-se pela vertente considerada mais difícil do grafite, a pegada realista, que visa reproduzir com máxima perfeição elementos como

[55] Entrevista concedida pelo grafiteiro Marcelo *Eco* em 26/02/2013 em sua casa no bairro da Tijuca, zona norte da capital carioca, filmada e gravada no formato AVI.

feições e corpos humanos. *Acme* acabou se aproximando do trio de São Gonçalo por conta da produção alavancada por eles na época, que determinava que aquela cena fosse a mais desenvolvida da RMRJ. Segundo o próprio *Acme*: "eu desde o começo me interessei pelo realismo. Quem era o papa do realismo na época era o *Akuma*, eu aprendi muita coisa com ele, mas eu já desenhava pra caralho, a gente tava engatinhando no grafite[56]" (*sic*). Passado o tempo, os estilos de *Acme* e *Akuma* acabaram se tronando bastante distinguíveis dentro da vertente realista. O primeiro que, entre março de 1997 e março de 2003, serviu ao Exército Brasileiro como soldado, atuando como ilustrador e programador visual para o Centro de Capacitação Física do Exército e Fortaleza de São João, no bairro da Urca (zona sul carioca), trabalha hoje eminentemente com um realismo mais caricatural, com personagens com fidedignas expressões faciais mescladas com traços de desenho cômico, e o segundo, muito menos atuante, parece ter influências de técnicas menos descontraídas, como o *mangá* japonês e as histórias em quadrinhos norte-americanas.

Figura 6: Latinhas de tinta spray customizadas por Carlos *Acme*, feitas sob encomenda para materializar sua colaboração para esta tese. Rio de Janeiro, 18/06/2013.

Carlos *Acme*, capítulo a parte dentro da cena carioca de grafites, acabou se tornando um artista altamente envolvido com causas sociais e um renomado ativista da arte urbana. Desenhista autodidata, *Acme* coleciona intervenções desenvolvidas no

[56] Entrevista concedida pelo grafiteiro Carlos *Acme* em 12/06/2013 na escadaria de acesso ao Morro do Canta-Galo situada ao final da Rua Sá Ferreira em Copacabana, filmada e gravada no formato AVI.

espaço urbano público carioca e brasileiro, além de um sem número de trabalhos feitos sob contratação de grandes empresas particulares. Sócio-fundador e presidente da primeira gestão do "Museu de Favela" (ONG surgida nas comunidades do Canta-Galo e Pavão-Pavãozinho, ambas na zona sul carioca), *Acme* é o idealizador do imponente "Circuito das casas-tela", um projeto que transformou a favela do Canta-Galo num impressionante museu de grafite a céu aberto, dando ares de ponto-turístico à comunidade. Autor da maior parte dos grafites locais, *Acme* compôs os versos de cordel que narram o roteiro do *tour* pelo circuito (grafitados nas casas) e levou os maiores nomes do grafite carioca para pintarem no morro. Segundo o livro "Circuito das casas-tela: caminhos de vida no museu da favela[57]", com a iniciativa *Acme* concretiza um sonho em poder realizar, com a estrutura do Museu da Favela, a continuação de sua galeria a céu aberto pela comunidade, se inspirando e reavivando as memórias pelas fachadas das casas.

Voltando a pioneira cena de São Gonçalo, Marcelo *Eco* informou que com o tempo o ateliê do trio de amigos começou a se tornar conhecido entre os demais grafiteiros Brasil afora e lembra que durante a segunda metade da década de 1990 acabou se tornando um dos principais *locus* de intercâmbio entre grafiteiros no estado do Rio de Janeiro. Segundo *Eco,* todos os mais importantes e emergentes grafiteiros paulistanos da primeira geração a mão livre estiveram lá. Digo primeira geração a mão livre porque os grafiteiros cariocas, a exemplo de *Acme* e do próprio *Eco,* costumam não levar em consideração em seus processos de interpretação histórica do grafite nacional a fase paulistana de estênceis protagonizada por Vallauri e Cia. Segundo eles, o grafite inicia-se no Brasil com a primeira escola de traços livres, então imersa na estética do *hip-hop*, no início dos anos 1990, cujos pioneiros são os paulistanos *osgemeos*, *Binho*, *Speto*, entre outros.

No município do Rio de Janeiro o interesse inicial de interventores urbanos por uma aproximação com o grafite se deu através da prática do *lettering* pelos pichadores, já no início dos anos 1990. Convenciona-se classificar internacionalmente como *lettering* as formas escritas mais elaboradas de estilização do apelido do pichador ou grafiteiro através do detalhamento das letras, com múltiplas cores, contorno e preenchimento, além de outros efeitos como sombreamentos e formas tridimensionais, podendo ser entendido como um meio termo entre a pichação e o grafite. A vertente é

[57] Pinto, Rita de Cássia S. e Silva, Carlos Esquivel G. Circuito das casas-tela: caminhos de vida no museu da favela. Rio de Janeiro, editado por Museu da Favela, 2012.

também apelidada de *grapicho* no Brasil, mais especificamente em São Paulo. "*Grapicho*, na realidade, é a letra de pichação de São Paulo[58] (bastante retilínea) 'balonada'" (em estilo "balão", com contorno e preenchimento), informou-me Marcelo *Eco*. O *lettering* brasileiro apresenta as mesmas subclassificações internacionalmente consagradas, que levam em consideração o nível de complexidade dos trabalhos.

O estilo *lettering* não pode ser disposto numa linha evolutiva como antecessor ao grafite no Brasil (nos Estados Unidos sim, compõe uma fase intermediária entre os *tags* e o *hip-hop* grafite, como demonstram Stewart [2009] e Naar [2007], vindo posteriormente a se sedimentar como um sub-estilo deste), ao contrário, chegou junto com os primeiros conteúdos do *hip-hop* grafite que aportaram por aqui no fim dos anos 1980, tendo desde então seguido um curso evolutivo próprio no interior do grafite nacional de matriz nova-iorquina. A primeira fase do grafite brasileiro, como exposto acima, foi a dos estênceis, protagonizada por Vallauri e Cia em São Paulo.

O *lettering* brasileiro é o império da improvisação de materiais, apresentando dois formatos básicos mais replicados pelos grafiteiros. O primeiro é o *throw up* ou vômito, na tradução para o português. Marcelo *Eco* disse que durante certa época, mais precisamente na segunda metade dos anos 1990, era muito comum chamar os amigos para distribuir uns "vômitos" pela cidade. O *throw up* é a estilização escrita de um apelido sem um investimento estético de muita complexidade, ou seja, o grafiteiro apenas escreve seu nome ou apelido em tinta spray, geralmente com letras cheias estilo "balão", somente com os contornos sinalizados. Essas inscrições variam bastante em forma, podendo, as menos complexas, serem confundidas com pichações. Na maior parte das vezes são intervenções monocromáticas, podendo apresentar leves traços e adereços em outras cores. Podemos dizer que o *throw up* é intermediário entre a pichação (ou *tag*) e o *bomb.* Sua nomenclatura se atribui à velocidade com que a pintura é realizada quando comparada a estilos de intervenção parietal que requerem maior investimento qualitativo.

[58] A pichação paulistana apresenta letras bastante retilíneas com detalhes que lhe concedem certo ar gótico, em oposição à pichação carioca, mais curvilínea, assemelhando-se a assinaturas. O grafiteiro paulistano Boleta (2006) catalogou o alfabeto da pichação paulistana em seu "*TTsss*, a arte da pichação em São Paulo" (Editora do Bispo).

Figura 7: Exemplo de *throw up* destacado pela moldura em vermelho. A intervenção *Wils*, com letras delineadas por contornos em preto e azul, aparece na foto abaixo de duas pichações em preto e ao lado de um grafite abstrato nas cores preto, azul e branco assinado por *Bandeira* (2012). Na extrema esquerda o desenho de uma mão com olhos e inscrições vinculadas à matriz paulistana de pichação assinado por *Rinho*. Rio de Janeiro, bairro Andaraí, 12/02/2013.

No *bomb*, modalidade de *lettering* mais elaborada, as letras apresentam contorno, preenchimento, múltiplas cores, além de efeitos diversos como profundidade e aspecto tridimensional. No Brasil em geral os contornos das letras e os adereços são feitos em tinta spray, mas nos preenchimentos utiliza-se qualquer tinta ou material de pigmentação com custo menor que o aerossol ou mesmo sem custo algum, no caso de sobras de tintas oriundas de outros empregos. Podemos dizer então que o *bomb* seria o intermediário entre o *throw up* (menos complexo) e o grafite (mais complexo) e que o *throw up* é uma espécie de rascunho do *bomb*[59] ou intermediário entre este e a pichação[60].

[59] Informações colhidas em entrevista com o grafiteiro carioca *Godri*, em 30/09/2012.
[60] Do menos ao mais complexo: pichação (*tag*) → *throw up* → *bomb* → grafite.

Figura 8: Típico *bomb*, subclassificação em língua inglesa usada pelos grafiteiros brasileiros para delimitação dos trabalhos mais complexos no estilo *lettering.* Aqui os contornos da palavra *Eco,* além de alguns outros detalhes da pintura, foram desenvolvidos com tintas spray. Já os preenchimentos foram feitos com tintas látex, muito menos onerosas. Rio de Janeiro, bairro Tijuca, 2010 (foto cedida por Marcelo *Eco,* autor da intervenção).

O *bomb* funciona como a assinatura do grafiteiro. Os grafiteiros mais proeminentes de suas cenas têm seus *bomb,* a exemplo de Marcelo *Eco*. Alguns optam por um determinado desenho de rápida confecção. *Godri*, ascendente grafiteiro carioca em 2012, tem como *bomb* o desenho de um olho, que varia em adereçamento e coloração. Já o *bomb* de *Toz* é sua clássica e tradicional personagem *Niña*, uma bonequinha infantilizada em estilo *mangá* (histórias em quadrinhos japonesas). A boneca inspirada na sobrinha do artista tornou-se a garota propaganda do último "Tim Festival" (2006), badalado (e extinto) festival de música no Brasil, rendendo um significativo contrato a seu autor[61]. O próprio Marcelo *Eco* tem alternado em suas intervenções públicas na década de 2010: ora estampa nos muros seu *bomb* tradicional (a palavra *Eco* em letras cheias), ora a figura de um rosto, uma espécie de autocaricatura. Segundo *Godri,* o *bomb* auxilia na divulgação do nome e do trabalho do grafiteiro. "Quando tu ver aquele olho maluco 'boladão' olhando pra tu na pista, tu vai se lembrar do *Godri*" (*sic*).

[61] Cf. Matéria "Galeria a céu aberto: em alta nas artes plásticas, na moda e na decoração, grafiteiros continuam acreditando que a essência do seu trabalho está nas ruas" por Luciana Brum. Revista Rio Show (Jornal O Globo) de 17/11/2006.

Figura 9: O grafiteiro *Toz* desenhando *Niña*, a bonequinha que é sua marca registrada (seu *bomb*). Rio de Janeiro capital, Bairro Jardim Botânico, 2008.

No município do Rio de Janeiro os responsáveis pelo desenvolvimento da cena de grafite local, num primeiro momento que pode ser situado em meados dos anos 1990, diferentemente da forma como ocorreu em São Paulo, foram os pichadores. Passando do interesse do *lettering* a técnicas mais complexas do *hip-hop* grafite e pulando aquilo que seriam fases mais pitorescas e lúdicas como a dos estênceis em São Paulo, temos um pequeno grupo de artistas que podemos nomear como pioneiros desse movimento em terras cariocas. Egresso da pichação de muros, Carlos *Acme* foi o primeiro difusor do grafite a mão livre de matriz nova-iorquina na cidade do Rio de Janeiro. Dali em diante pode-se dizer que as cenas paulistana (uma das mais importantes do mundo) e carioca caminharam juntas em termos (gerais) de forma, unificadas pelo estilo nova-iorquino, cujos resíduos na produção brasileira hodierna são irrefutáveis, apesar de não imperar mais de forma rígida e metonímica junto a nossos artistas..

Acme, reivindicante do posto de primeiro grafiteiro carioca a expor numa galeria de artes[62] (*Haus* Arte Contemporânea) e que me confirmara pessoalmente o fato, retirou seu apelido do desenho *Tiny Toon* da *Warner Brothers*, que reproduzia a turma do coelho *Perna-longa* em versões infantis. *Acme* era o nome da empresa que fabricava todos os produtos utilizados pelos personagens. O grafiteiro primeiramente se notabilizou como pichador de muros no início dos anos 1990 quando era um dos mais famosos da cidade, principalmente por sua atuação na zona sul, época em que a prática

[62] Cf. http://www.acme23.com.br/, *homepage* do grafiteiro, acesso em 12/09/2012.

do grafite ainda caminhava muito timidamente no município do Rio de Janeiro e "de vento em popa" em São Gonçalo. Segundo o próprio *Acme* (*apud* MALLAND, 2012, p. 141), em 1996 fez seu primeiro grafite na pista onde andava de skate, localizada no Arpoador em Ipanema, zona sul carioca. A esse respeito o grafiteiro esclarece: "naquele tempo ainda não se fazia grafite no Rio, mas eu tinha visto umas paredes grafitadas em uns vídeos de skate" (*apud* MALLAND, 2012, p. 141). Isso teria sido logo antes de seu encontro com os grafiteiros de São Gonçalo.

Em 1997 na festa *Zoeira* na Lapa, um dos eventos pioneiros de *hip-hop* no Rio de Janeiro, *Binho*, grafiteiro paulistano já bastante conhecido (e reconhecido) àquelas alturas, foi convidado a fazer uma performance e estava acompanhado de Fábio *Ema*, notório pichador de São Gonçalo e primeiro grafiteiro carioca com o qual *Acme* teve contato. Aquele encontro viria selar uma parceria que funcionaria como uma espécie de motor da produção carioca. Se não houvesse aquela festa, aliás, a cena de grafite não teria se desenvolvido tanto desde o final dos anos 1990 no Rio de Janeiro, segundo Carlos *Acme* (que também faz letras de *hip-hop*) e Marcelo *Eco*. Eram freqüentadores do evento também grafiteiros de importantes grupos como *Fleshbeck* e *Nação Crew*. *Toz*, membro formador do *Fleshbeck*, relembra seus primeiros passos na cultura do grafite:

> Foi no Rio de Janeiro, em 1998, através dos amigos que mais tarde formariam comigo a *Fleshbeck Crew*, que tive contato com as primeiras revistas de grafite, com os *b-boys* e a chamada cultura *Hip-Hop*. Eu estudava Design na faculdade de manhã, e passava tardes rabiscando letras, copiando grafites americanos e andando pela cidade à procura de muros para grafitar. À noite, Bruno, Rodrigo – o Rod – freqüentávamos o Zoeira, na Lapa, pra ouvir *Hip-Hop* e conhecer os personagens da cena carioca (*Toz,* 2013, p. 10).

Lotando inicialmente suportes na zona sul como os clássicos muros do Jóquei Clube no bairro da Gávea e da Sociedade Hípica Brasileira no Jardim Botânico e dali se alastrando para os demais bairros até esbarrar em movimentos similares que se desenvolviam de maneira independente e irradiavam a partir de outros locais da RMRJ, como Baixada Fluminense, Niterói e São Gonçalo, a cena do grafite no município do Rio de Janeiro assim se originou. Hoje existem inúmeros grafiteiros e equipes de grafite estabelecidas, além de cenas regionais diversificadas (como a sempre proeminente e insuflada cena de São Gonçalo, por exemplo) e estabelecimentos diversos que dão força

a ideia de que o grafite deixou de ser marginal em centros urbanos de nosso país (e isso não é apenas uma questão legal), tornando-se aceito e valorizado.

O grafite a mão livre de matriz nova-iorquina ou *hip-hop* grafite se tornou a principal vertente estética da cena brasileira, através da qual nossos praticantes hodiernamente imergem na atividade, apesar de, com freqüência cada vez maior, alguns pregarem uma desvinculação com a estética do *hip-hop* ou mesmo com o rótulo de grafiteiro, fundamentalmente aqueles mais celebrados, representados por galerias ou escritórios de artes. O incensado grafiteiro (ou artista plástico, como prefere) *Toz*, exclusivo da galeria Movimento (Copacabana, Rio de Janeiro) onde expõe desde 2008, assim foi referido no título da matéria de William Helal Filho publicada no suplemento "Rio" do jornal O Globo em 21/04/2013: "Um baiano formado nas ruas do Rio em busca de novos sotaques: expoente da cultura urbana prepara exposição individual e não quer mais o rótulo de grafiteiro". Aliás, na entrevista publicada no *site* da galeria onde é residente, numa espécie de portfólio virtual de *Toz,* consta emblemática pergunta da entrevistadora Daniela Name e representativa resposta do grafiteiro quanto a como projeta sua identidade e seu papel social quando defrontado com a bifurcação inelutável existente para os grafiteiros componentes do *mainstream* entre os mundos oficial das artes plásticas e do grafite, diante de uma questão que lhe franqueara a enunciação de sua vinculação a um ou outro:

> - Quais são os artistas brasileiros que mais aprecia e por quê?
>
> - Aprecio o trabalho de artistas como Carlos Vergara, Waltércio Caldas, Bispo do Rosário, Luiz Zerbini, entre muitos outros. Tenho curtido e estudado muito mais arte brasileira[63].

As referências brasileiras de *Toz* estão incrustadas na mais alta casta das artes plásticas contemporâneas nacionais, não havendo ali o nome de qualquer grafiteiro despontado (nem mesmo dos gêmeos, referência quase unânime entre os praticantes), em uma menção que poderia ser laudatória ou mesmo coorporativa. Estão na resposta de *Toz* artistas consagrados (vivos e mortos) interna e externamente, cujas obras circulam no mercado a valores altíssimos, pessoas que enriqueceram com artes plásticas (exceto Bispo do Rosário [1909 – 1989], esquizofrênico, notório produtor de "arte-bruta" – classificação das obras produzidas por pessoas com transtornos psiquiátricos - cujas peças tornaram-se valiosíssimas após a morte), algo que, levando em consideração

[63] Cf. http://www.galeriamovimento.com.br/pt/index.php?i=artista&id=9, acesso em 30/04/2013.

a atuação do grafiteiro frente aos dois mundos que ora integra (o mundo oficial das artes plásticas e o mundo oficial do grafite), parece dar pistas de suas intenções comerciais e de seu posicionamento institucional com sua obra.

1.4 – O "Pós-grafite"

Observando o ambiente construído (Harvey, 1982) de cidades como o Rio de Janeiro ou São Paulo com um pouco mais de atenção podemos identificar outras modalidades urbanas de intervenção para além dos tradicionais e mais proeminentes grafites e pichações. O chamado "pós-grafite" é um fenômeno recente, surgido no século XXI no vácuo de legitimação da concepção de *street art*, cujo pioneirismo se atribui aos grafiteiros e se refuta aos pichadores. "A *street art* é uma evolução do grafite. Os artistas de rua foram atrás de novas técnicas e passaram a explorar outras ferramentas, como papel, adesivos em vinil e pôsteres de grandes dimensões", crê o publicitário nova-iorquino Marc Schiller, criador do site especializado *Wooster Collective*[64], um verdadeiro conglomerado de artistas de rua de todas as partes do mundo na Internet.

A respeito da terminologia pós-grafite, o grafiteiro carioca *Godri* reivindica para suas obras em suportes móveis tal classificação, que, aliás, também é reivindicada por outros grafiteiros que costumam sofisticar os materiais e suportes de seus trabalhos, além de desenvolverem obras voltadas exclusivamente para exibição privada ou comercialização. Em sua exposição "Janela d'alma" (30/09/2012), quando questionado se considerava-se filiado ao *hip-hop* grafite, *Godri*, ao apresentar seu acervo pessoal que contém várias pinturas em suportes inusitados (como um cofre-porquinho para moedas, um banquinho de madeira, placas de trânsito, além de algumas esculturas), colocou: "não, o que eu faço é pós-grafite, sacou? Grafite são pinturas nas ruas, a céu aberto. Essas telas, esse porquinho, essas placas de trânsito que eu peguei num ferro-velho, tudo que tu ta vendo exposto aqui é pós-grafite[65] (*sic*)".

---

[64] "Como uma epidemia, a mania navegou pelo mundo a bordo da internet e, por que não, pelo velho e bom correio. Além da produção nativa, artistas de lugares distantes despacham pilhas de seus adesivos para todos os cantos do planeta, e, depois, pela web, podem ver onde seus trabalhos foram colados. 'Isso é inspirador e estimula a produzir mais', conta Marc". Cf. matéria "Subversão Visual: nova forma de intervenção urbana, o pós-grafite, disputa espaço com propagandas, políticos e anúncios de todo o tipo", pela jornalista Lulie Macedo. "Revista da Folha" em 10/10/2007.

[65] Entrevista em 30/09/2012.

Pelo que pude perceber a ideia de pós-grafite, no interior daquilo que estou classificando como "mundo do grafite" no Brasil, possui duas linhas distintas de apreensão. A primeira e mais corriqueiramente observada é utilizada aqui e fora em menção a trabalhos desenvolvidos com técnicas diferentes do grafite, que geralmente são reproduzidos seriadamente ou colados como adesivos em suportes públicos (estênceis complexos – muito mais elaborados que os estênceis primordiais inerentes à primeira fase do grafite paulistano desenvolvidos por Vallauri e Cia., geralmente envolvendo técnicas de serigrafia -, pôsteres e *sticks*). A segunda alude à forma como alguns grafiteiros que transpõe suas pinturas aos ambientes privados vêem os trabalhos assim desenvolvidos ou expostos. Como para a quase totalidade dos grafiteiros o conceito de grafite está invariavelmente atrelado ao desenvolvimento da obra em ambiente público, alguns preferem classificar suas transposições aos lugares fechados e suportes privados como pós-grafite, outros se subordinam mais tranquilamente ao termo mercadológico "*street art*".

Os *sticks*, adesivos que podem ser em tamanho A4, menores e de livre formato feitos com *Contact* (papel-adesivo transparente) ou pôsteres feitos com jornal e fixados com cola de trigo (lambe-lambes), colados em paredes, postes, pisos, tetos e placas nas ruas, também já adquiriram o status de manifestação artística e constituem uma das principais vertentes desse conjunto de práticas. Na realidade, não se pode mais delimitar o formato básico destes adesivos. O que captei durante o trabalho de campo foi uma sofisticação das técnicas de recorte e colagem dos *sticks*, e sua recorrente utilização em composições complexas envolvendo, além da colagem, outras técnicas como estêncil e grafite. O curioso é que, segundo os próprios praticantes (os *stickers*), o propósito dos adesivos e de outras novas formas de intervenção é exatamente constituírem uma resposta à massificação da propaganda, com a qual disputam espaço em meio à poluição visual da cidade. "Não acho certo que o espaço urbano seja destinado apenas a agências de publicidade, empresas e políticos. A única coisa permitida por lei é anúncio. Está errado, o espaço público é de todos", acredita Stephan Doitschinoff, o *Calma*[66], um dos pioneiros da prática de colar adesivos no Brasil.

Não deve ser por acaso que a proliferação de *stickers* esteja ocorrendo justamente na época em que o grafite foi amplamente absorvido pelo mercado e que

[66] Artista plástico autodidata começou aos 17 anos pintando pôsteres e fazendo estêncil, até chegar à pintura em tela. Com seu traço gráfico e inspiração religiosa, Calma já expôs suas harpias com asas de lágrimas e outras figuras mitológicas em mostras coletivas no circuito tradicional de arte em São Paulo. (dados extraídos da matéria citada na nota nº 2).

grandes marcas tenham contratado seus autores para grafitar tudo, da fachada de imóveis de instituições financeiras (a agência do *BankBoston* na Avenida Paulista no Centro de São Paulo, em 2004[67]), a *outdoors* (a exemplo de uma campanha da marca *Ellus* de vestuário veiculada no segundo semestre de 2007) e até produtos de grifes internacionais (a exemplo da embalagem do perfume *CK One*, da *Calvin Klein*, lançado em 2006 em série limitada).

No Brasil, a ideia dos adesivos rapidamente se alastrou. Na Bahia, a artista plástica Andréa May se envolveu de tal modo com a cultura *sticker* que montou a "Galeria de Adesivos"[68], anexa a uma loja de discos e um bar em Salvador, Bahia. Ali ela reúne trabalhos de artistas de todo o Brasil e do exterior. Em São Paulo, na Vila Madalena, um casal há tempos envolvido com a cultura jovem urbana apostou na qualidade plástica desses artistas e decidiu montar a "Choque Cultural", um badalado (até internacionalmente via internet) espaço dedicado a expor e vender *sticks* e obras similares. Na loja, a arquiteta Mariana Martins e o designer Baixo Ribeiro vendem gravuras de artistas que até então só conheciam a rua como meio de divulgação. "Existe muito talento perdido pela cidade, as pessoas precisam treinar o olhar para enxergar. Os artistas que eu tenho aqui também estão nos muros, nos viadutos. Basta olhar em volta", diz Mariana.

Entrincheirados na guerra de ícones que anunciam compre, vendo ou vote, o fato é que os *stickers* vão aos poucos conquistando um lugar ao sol no cenário das intervenções parietais urbanas. Decidir se poluem ainda mais a vista ou se colocam em xeque o direito de ocupar o espaço público pode ser apenas uma questão de gosto. Mas, nesse caso, acredita a antropóloga Rita Alves, da PUC – SP, gosto se discute - e em público, de preferência. "Deixar sua marca na cidade é um jeito de dizer estou aqui, eu existo, é uma maneira de se dar voz. Se o cartaz do 'compro ouro' pode, porque eles não podem?"[69].

Outra forma de intervenção recorrentemente observada no espaço público na linha *street art* é o "estêncil" ou molde vazado (técnica que emula a serigrafia),

---

[67] Trabalho desenvolvido pelo projeto "São Paulo Capital Graffiti" em 2004, promovido pela Fundação BankBoston, tendo como parceiros a prefeitura de São Paulo, a ONG Cidade Escola Aprendiz e a Suvinil tintas. O objetivo inicial do projeto consistia em transformar 51 muros paulistanos em verdadeiras "galerias a céu aberto", democratizadas na ocasião para o 450º aniversário da cidade. Participaram da atividade as 31 subprefeituras municipais, contribuindo para a organização da distribuição de aproximadamente 6 mil litros de látex, 1.500 pincéis e rolos e 10 mil latas de tinta spray para um sem número de grafiteiros ávidos por pintar, cf. Scavone, 2004.

[68] Cf. site da galeria: www.taracode.com.br, acesso em 13 de agosto de 2011.

[69] Idem nota n° 126.

modalidade através da qual se notabilizou o grafiteiro britânico *Banksy*, talvez o maior expoente da *street art* no mundo neste início de século XXI. Como exposto, o estêncil está na raiz da produção nacional de grafites e foi muito utilizado na primeira fase da atividade em terras brasileiras na virada dos anos 1970 aos 1980 em São Paulo, notadamente por Alex Vallauri, a quem se atribui o pioneirismo de uma importante escola da técnica no Brasil, e seus discípulos.

Apesar de constituir a mola mestra daquele incipiente cenário de grafites, a técnica do estêncil enquanto manifestação parietal seguiu seu curso próprio no Brasil e também no mundo, tornando-se algo que, para muitos observadores dessas obras, constitui uma sofisticação do grafite. A partir da década de 1990, com a consolidação da dominância da estética *hip-hop* na produção mundial de grafites, podemos apear o desenvolvimento de uma cena exclusiva e paralela de estênceis no Brasil e fora. Não podemos alienar ao fato de que muitos grafiteiros utilizam a técnica como um recurso acessório e eventual de adereçamento de suas pinturas.

Figura 10: Intervenção sobre caixa de luz (equipamento da empresa *Light*) combinando técnicas de colagem (*stick*) e estêncil, assinada por *Nanda* e *Fleck*. Rio de Janeiro, bairro Grajaú, 14/05/2013.

Juntamente com os grafites e os adesivos, a técnica do estêncil compõe esse cenário um tanto *underground*, meio vanguardista e que traz a influência da vida urbana propriamente dita, das formas e expressões contidas no exterior dos ambientes construídos das grandes cidades para o interior dos ambientes domiciliares e privados.

Na matéria "Decoração marginal: o grafite brasileiro sai das ruas e toma conta de paredes de casas e apartamentos, conquistando um novo e bem remunerado espaço[70]", é mostrada a foto de uma cozinha decorada com gravuras estampadas através da técnica do estêncil assim apresentadas: "os desenhos de estêncil (técnica com molde e spray) de Celso Gitahy[71] cobrem a parede e a geladeira, dando mais vida ao espaço". O encarte do segundo cd de rap do cantor Marcelo D2 (Sony, 2003) foi lançado contendo um estêncil com as iniciais de seu nome (md2) e outro com os contornos do seu rosto.

Figura 11: Estêncil com a foto de Che Guevara. Rio de Janeiro, bairro Andaraí, junho de 2010.

1.5 - Arte de rua e intervenção urbana: delimitando zonas de abrangência de alguns sistemas de classificação

Para efeitos da análise em pauta, não devemos passar em branco pelo restante de manifestações para além do grafite que estampam nossos muros e fachadas, brigando por seu quinhão nesta galeria a céu aberto, pois como sabemos, justamente uma outra determinada prática de apropriação do espaço urbano público, a pichação de muros, contribuiu significativamente para a percepção negativa, persecução, intolerância e criminalização do grafite durante o período de consolidação e expansão do fenômeno nas metrópoles brasileiras, notadamente no decorrer das décadas de 1980 e 1990.

A pichação de muros é uma prática extremamente bem definida quanto ao aspecto estético (traços rápidos, retos ou curvilíneos e monocromáticos em tinta spray), com relação aos suportes preferencialmente utilizados (fachadas lisas de construções urbanas, públicas ou privadas) e no que diz respeito aos atores que a desenvolvem,

[70] Cf. revista "Época", Editora Globo, n° 377 (8 de agosto de 2005), pg. 82.
[71] Celso Gitahy é um dos artistas entrevistados e cujo trabalho é apresentado no artigo mencionado na nota anterior.

podendo estes serem compreendidos em termos de faixa etária (a maior parte, concentrando-se na faixa dos 14 aos 20 anos), de predominância do sexo masculino e de uma série de outras características relacionadas à suas formas de atuação, como horários e a constituição de "siglas" de pichação, cujas letras são adicionadas ao lado da marca individual do praticante. O objetivo estrutural básico da atividade diz respeito ao aspecto quantitativo, o que quer dizer que o escopo primário dos praticantes é a divulgação maciça de sua marca individual padronizada, tendo como suporte a paisagem urbana e visando um reconhecimento estritamente relacionado aos pares, ou seja, aos demais pichadores. Um aspecto qualitativo importante e que amplia o prestígio do praticante é o investimento em alvos de difícil acesso, notadamente em elevadas alturas.

A possibilidade de enquadramento da prática como uma atividade artística é certamente um dos grandes paradigmas interpretativos, suscitado pelo fato das características objetivas das pichações, geralmente tidas como garranchos ininteligíveis ou simples assinaturas, não sugerirem qualquer valor artístico ou estético *a priori*.

Figura12: Pichações em edifício na Av. Radial Oeste, zona norte do Rio de Janeiro, RJ. Maio de 2009.

Atualmente o grafite reside no interior da sofisticada ideia de "intervenções urbanas[72]", constituindo-se em sua pedra fundamental. A classificação é extensiva às pichações, que de alguma forma também modificam os suportes urbanos sobre os quais incidem (a ideia de intervenção alude à modificação realizada pela obra na paisagem urbana), apesar dos seus resultados em geral atenderem exclusivamente às expectativas e demandas dos praticantes (pichadores), não sendo valorizados pelos demais sujeitos urbanos ou por segmentos das artes plásticas acadêmicas como gravura e pintura, ou mesmo pelo mercado de artes, tal como o grafite é. Apesar disso, eventuais incursões de pichadores no ambiente das altas artes plásticas acontecem.

Um desses não usuais exemplos (pichadores no mundo oficial das artes plásticas) iniciou-se com a invasão de um grupo de 40 pichadores no prédio da XXVIII bienal de artes de São Paulo em dezembro de 2008. A ação gerou um clima de apreensão e insegurança para os freqüentadores do evento, tendo como resultado a prisão de dois membros do grupo, um deles a pichadora paulistana Caroline *Pivetta,* que teve direito aos seus "quinze minutos de fama", tornando-se espécie de "*instant celebrity*" em decorrência da intervenção.

Na ocasião, a curadoria da bienal encabeçada pelo Sr. Ivo Mesquita e pela Sra. Ana Paula Cohen, em resposta às dificuldades institucionais e à falta de verbas alegada pelos organizadores, propôs uma espécie de "estética do vazio" como tema cenográfico principal, algo que não foi recebido de maneira fácil nem pelo grande público nem pelo especializado. Aliás, o evento suscitou não só críticas, mas objeções quanto à clareza e os limites do papel do curador e da instituição.

Em texto escrito a múltiplas mãos (assinado por seis autores) e publicado no site Canal Contemporâneo (em 18/12/2008) temos a dimensão exata dos ecos da polêmica curadoria que tentou cobrir toda a área do Parque do Ibirapuera (São Paulo) destinada ao evento de branco:

> A polêmica ultrapassou os limites conceituais sugeridos pela curadoria e foi apropriada pela opinião pública. Não se pode creditar à Bienal esse movimento, mas a uma consciência crescente de grupos de criadores que vão se estabelecendo à margem do sistema oficial das artes com propostas cheias de dinamismo. O vazio provocou possibilidades que a Bienal não soube aproveitar, nem podia perceber, porque se fundavam em tensões

[72] O conjunto de modalidades gráficas e plásticas que incidem sobre o ambiente urbano público, a exemplo dos grafites, estênceis (máscaras ou moldes vazados) e adesivos, técnicas que veremos a frente, e até mesmo esculturas, ganhou, no início dos anos 2000, a alcunha classificatória "intervenções urbanas", termo geralmente escolhido por aqueles que vislumbram o potencial artístico ou interventor (modificador da paisagem) nos trabalhos inseridos ou em diálogo com suportes públicos urbanos.

> totalmente estranhas à compreensão possível no âmbito institucional, referindo-se às latências do ambiente em que este se insere, sem dar-se conta. Essas possibilidades não aproveitadas teriam dotado o vazio de vivências múltiplas da diversidade de expressões que existem nos dias de hoje. Nesse contexto de isolamento e ensimesmamento, nesse tornar público sua incapacidade de ocupação e projeto, o vazio do edifício tornou-se um convite a quem tinha o que dizer. Não se admira que o interesse leigo em torno das possibilidades criativas de ocupação de um espaço privilegiado, e que é oferecido somente sob controle, fruído apenas mediado por explicações, passasse a evidenciar uma realidade incômoda. A afirmação radical do branco e do vazio, ao expor o edifício em sua plástica e reduzir sua ocupação à visualidade, negou seu próprio sentido arquitetônico e o do Parque do Ibirapuera. O conceito espacial representado pelo projeto moderno brasileiro, que gerou esses edifícios, vinculava-se em algumas vertentes a uma busca política que hoje podemos até discordar, mas que era de transformação, a partir de um sentido público do espaço. O patrimônio representado por essa arquitetura não é dado apenas pela sua forma, mas também pelo ideário que a gerou. Nesse contexto, seria de se esperar que o vazio produzisse um espaço público de manifestação. O que seria convergente também com todo o processo experimental da arte desde o século 19, e que a partir daí perpassa a arte moderna e contemporânea. Seria, portanto, também de se esperar que não fosse estranho à matéria de que trata a Bienal, isto é, manifestações artísticas contemporâneas, e à tradição ainda recente de rompimento das fronteiras entre arte e vida, e de participação na constituição mesma da obra artística. Manter esse espaço vazio à força estabeleceu, portanto, uma contradição com o sentido público desse espaço, e com o sentido público da expressão cultural atual, invocado de modo tão superficial pela Bienal: "em vivo contato"[73].

Resultado: sentindo-se provocados e atiçados a intervir naquela imensidão quase polar, os pichadores invadiram a mostra e picharam grande parte dessa área branca. Num genuíno gesto anti-arte ou no mínimo artístico-marginal, os pichadores, assim como se apropriam de todo e qualquer suporte urbano para disporem suas marcas e ampliarem sua fama sem critérios como o respeito a monumentos, prédios históricos ou Igrejas, o fizeram na exposição. O problema foi o alvoroço gerado pela sua intimidadora chegada grupal de surpresa e pelo caráter ultra-subversivo de sua ação.

Passado o susto e adquirido o *pedigree* advindo do universo oficial das artes plásticas, um subgrupo[74] daqueles 40 invasores, no qual estão incluídos os pichadores

---

[73] Cf. texto "Caso Caroline Pivetta da Mota na 28ª Bienal de São Paulo", por Andre Mesquita, Artur Matuck, Cristiane Arenas, Euler Sandeville, Flavia Vivacqua, Gavin Adams, George Sander, Henrique Parra. Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001984.html, acesso em 15/06/2012.

[74] Formado pelos pichadores *Cripta* Djan, William Pereira, Edmilson Vitor, Sergio Miguel e Caroline *Pivetta*.

Cripta Djan (Djan Ivson) e Caroline *Pivetta,* grandes articuladores daquela intervenção, fundou o coletivo *Pixação*, cortejado por alguns setores mais subversivos das artes contemporâneas e descredenciado pelas vertentes mais conservadoras. Mas, pelo menos para alegria de seus entusiastas, eles parecem não se subordinar tão docilmente a estas instituições.

O grupo foi convidado para realizar um *workshop* sobre pichação na 7ª Bienal de Berlim de 2012. O evento, cuja curadoria foi assinada pelo polonês Artur Zmijewski, teve como temática a contestação política do sistema e foi extremamente mal recebido pela crítica de artes. Para se ter uma ideia, segundo o crítico alemão Ingo Arend do jornal "*Tageszeitung*", a bienal do polonês foi não somente *over*, em ações como a de mostrar um simulacro de uma estátua de Jesus Cristo ou o vídeo "Dolorosa", que retrata o nascimento de uma criança, da artista polonesa Joanna Rajkowska, mas teria anulado também o crédito da arte política.

O workshop dos pichadores, que ocorreu no interior da histórica Igreja de Santa Elizabeth, construída na década de 1830 no centro da capital alemã, determinou que esta recebesse uma decoração inusitada ao final. Ao invés de se resumirem a intervenções no espaço oferecido pela curadoria, ou seja, alguns tapumes de madeira que protegiam obras e reparos em curso na ocasião, o grupo pichou o interior da igreja inteiro, incorrendo naquilo que foi considerado pela mídia local (já não muito afeta ao evento) como uma enorme ofensa ao povo alemão.

A Igreja, tombada pelo patrimônio histórico europeu, estava em obras para reparação dos estragos causados por uma bomba incendiária na Segunda Guerra mundial. Segundo matéria publicada no jornal Folha de São Paulo[75], a Igreja somente conseguiu fazer a manutenção de sua estrutura externa, detonada pelo tal ataque bélico, no começo dos anos 1990, por conta do apoio financeiro dado pela Fundação Alemã para a Proteção ao Monumento. As obras foram encerradas em 1999, mas a administração do local ainda aguardava por ajuda para finalizar a área interna, que, no caso, foi cravejada pelas escrituras em tinta spray.

Durante os acontecimentos, irritado com a insistência do grupo, Zmijewski, com 46 anos na ocasião, arremessou contra os brasileiros um balde de água, o que fora

[75] "Igreja pichada por brasileiros em Berlim está interditada por tempo indeterminado" por Danila Moura. Jornal Folha de São Paulo, 14/06/2012.

confirmado por Denhart Von Harling, porta-voz da bienal[76]. Como revide, o pichador *Cripta* Djan jogou tinta amarela no curador, como mostra foto publicada na Folha de São Paulo em 13/06/2012 (edição *on line,* caderno Ilustrada).

Figura 13: O pichador *Cripta* Djan joga tinta no curador Artur Zmijewski após confusão na VII Bienal de Berlim, em junho de 2012[77].

Toda a briga foi registrada em um vídeo oficial da bienal que, em sua sétima edição, foi realizada em sete pontos diferentes da capital alemã. Os organizadores do evento chamaram a polícia para conter os brasileiros, que haviam escalado a fachada da Igreja pra pichar, mas não houve prisões. Segundo o porta-voz da bienal, o pichador *Cripta* tentou se defender argumentando junto aos organizadores que não era possível expor a pichação de forma organizada, em um workshop formal, porque "pichação só acontece como uma forma de transgressão".

"Os caras foram convidados, a organização não sabia que a essência da pichação era ser transgressora, sem autorização para ser feita? Correram um risco", afirmou o estudante de arte espanhol Julio Gonzalez, cujos amigos participaram da Bienal. "Se isso é arte ou não, é preciso entender em qual contexto, mas acho que o dano foi muito

[76] Essa e as demais informações sobre o episódio foram coletadas na matéria "Bienal de Berlim critica brasileiros. Pichadores de São Paulo deram banho de tinta no curador após danificar igreja de 1830", por Graça Magalhães-Ruether. Jornal O Globo, Segundo Caderno, 15/06/2012.

[77] Cf. matéria "Paulista 'picha' curador da Bienal de Berlim", por João Wainer. Folha de São Paulo (*on line*), caderno Ilustrada, 13/06/2012. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1104025-paulista-picha-curador-da-bienal-de-berlim.shtml, acesso em 01/09/2012.

impressionante, não consegui digerir", disse outro espanhol, o artista plástico Ricardo Voltas, que também foi à capital alemã na ocasião para acompanhar o evento[78].

Como podemos depreender deste episódio, o mercado de artes, assim como tenta cooptar tudo aquilo que pode ser explorado do ponto de vista plástico, estende suas mãos (ou pelo menos alguns dedos) aos pichadores e eventualmente os corteja, estes que não abrem mão de sua perspectiva crítica e parecem não estar nem aí para se as instituições oficiais os consideram ou não artistas (ao contrário da grande maioria de grafiteiros na atualidade). Quando os pichadores se aproximam destas, é com o mesmo espírito subversivo e marginal que governa de maneira geral sua atividade.

Figura 14: Portão de garagem impactado por pichações vinculadas à matriz estética carioca: traços rápidos, majoritariamente curvilíneos e ininteligíveis aos não iniciados. Bairro Jurujuba, Niterói, Rio de Janeiro, junho de 2011 (fotografado pelo pichador *Ira,* grifado em vermelho).

Inevitavelmente, o caso dos pichadores na Igreja Santa Elizabeth na Alemanha remete a uma história registrada por Antonacci (1994) acerca de um trabalho desenvolvido por membros do grupo *Tupinãodá*. Muito atuantes no vilarejo de Mato de Dentro em Sorocaba a 78 km da capital paulistana, em 1989 o grupo foi convidado a desenvolver a decoração em uma igrejinha local. O próprio proprietário da Igreja, Sr. Wladimir Álvares de Mello, fizera o convite. Na ocasião, indo ao encontro das expectativas temáticas suscitadas pelo suporte, o grupo pesquisou sobre a tradição

[78] Cf. matéria citada na nota 70.

bíblica e para a surpresa até mesmo do Sr. Wladimir, o contratante, realizou grafites altamente conservadores e de irrestrita conotação religiosa.

A entrevista do grafiteiro (membro do coletivo) José Carratu e do contratante do serviço, Sr. Wladimir, ao repórter da Folha de São Paulo Silvio Gianini citada por Antonacci, dá a dimensão da forma comportada e respeitosa com a qual os grafiteiros dirigiram sua obra a um suporte no qual, acima de tudo, está implicado um considerável poder coercitivo alusivo aos tabus religiosos e suas possíveis repercussões desagradáveis em caso de tratamento desrespeitoso à instituição. Como vimos, só mesmo o espírito subversivo (e por que não "herege"?) dos pichadores para ignorar tais possibilidades.

> "Quando o Wladimir me convidou, eu fiquei um ano pensando na questão da Igreja, um trabalho totalmente ligado à religião. Para um artista é uma tentação pintar uma capela", diz *Carratu*. Wladimir Mello apostou no escuro (diz o repórter). "Eu queria ver se o *Tupinãodá*, rebelde, irreverente, iria ou não sentir a barra cultural de pintar uma Igreja". (Segundo o repórter) Na opinião de Wladimir, a tradição Católica pesou sobre o grupo, o que resultou em um trabalho mais conservador do que esperava. "Apesar disso, nunca entrei numa Igreja assim", sentencia o proprietário (ANTONACCI, 1994, P.120).

O tratamento "arte de rua[79]" no Brasil é corriqueiramente utilizado em referência à atividade dos grafiteiros, mas é uma classificação polivalente, não circunscrita exclusivamente ao mapeamento de pinturas, gravuras e inscrições desenvolvidas nos ambientes construídos dos centros urbanos.

No Brasil, o termo "arte de rua" é apropriado por toda a sorte de artistas mambembe em referência aos trabalhos desenvolvidos a céu aberto em ambientes citadinos. Incluem-se aí malabaristas e trapezistas de semáforos, estátuas vivas, músicos e instrumentistas os mais variados, humoristas, pintores realistas de rostos ou caricaturistas, mágicos, enfim, o leque de modalidades apeáveis pela classificação é bastante vasto.

O fato do grafite figurar atualmente no interior desta alcunha classificatória, situação que se pode comprovar também através do acompanhamento da cobertura do

[79] Fora do Brasil, notadamente na Europa, o termo *street art* é utilizado quase exclusivamente em menção a modalidades típicas das artes plásticas, como grafites, outras técnicas de pintura a exemplo dos desenhos tridimensionais feitos com giz de cera no chão por artistas como Joe Hill e Julian Beever, estênceis (moldes vazados), adesivos e mesmo esculturas, a exemplo da famigerada e itinerante exposição *Cowparade*, onde vacas de fibra de vidro são estilizadas por artistas dos países que sediam o evento e distribuídas pelo espaço público de cidades sendo alocadas em locais considerados estratégicos do ponto de vista da visibilidade.

fenômeno pelas mídias impressas e audiovisuais deste início do século XXI, estas que invariavelmente têm o termo "arte de rua" como fundamental classificação (de cunho eufemístico, eu diria) direcionada ao grafite, significa que em algum momento da trajetória da atividade houve um deslocamento da forma como esta é percebida pelos não iniciados, deslocamento este que impactou de forma positiva sua abordagem e percepção pelos meios difusores de informação em questão.

Há mais ou menos três décadas os incipientes grafites de então juntamente com as pichações constituíam a mola-mestra da ideia de poluição visual aplicada aos centros urbanos, como vimos. Algumas publicações nacionais que abordam o mencionado período dão conta do entendimento de que efetivamente houve uma fase marginal e de perseguição da atividade dos grafiteiros no Brasil, principalmente através de análises fundamentadas por material jornalístico (as abordagens sobre intervenções parietais urbanas nas imprensas escritas carioca e paulistana soam como altamente persecutórias no período que vai do final dos anos 1970 ao início dos 2000[80]). Este processo de migração da percepção senso comum acerca do grafite, de poluente e desviante à atividade artística e bem reputada é, como anteriormente exposto, o principal fenômeno que aqui se pretende esmiuçar do ponto de vista sociológico.

A recente guinada na forma como a atividade do grafite é social e legalmente percebida no Brasil é inexorável, culminando inclusive na modificação no ano de 2011 da lei federal que estabelece como crime "pichar" (antes e agora não mais "grafitar") ou por outro meio "conspurcar" edificação ou monumento urbano. A lei nº 12.408 de 25 de maio de 2011, como vimos, altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos.

A exclusão do ato de grafitar do texto da lei é a evidência empírica que aqui está sendo tomada como a principal constatação efetiva de que houve no Brasil uma considerável mudança na reputação da atividade do grafite (criminosa até bem pouco tempo) a partir da assimilação de sua estética pelas instituições que compõe o mundo oficial das artes plásticas, notadamente o mercado.

[80] Algo que se pode constatar através do vasto material jornalístico explorado nos trabalhos de Antonacci (1994), Gitahy (1994) e Spinelli (2010).

Figura 15: Grafite representativo da ideia de "intervenção urbana", em flagrante diálogo com a paisagem urbana pública. Na pintura o personagem desenhado parece estar sentado na fresta da pilastra, aludindo a certa subclassificação das artes plásticas de rua que inclui trabalhos que só podem ser desenvolvidos em determinado sítio específico, perdendo o significado se dispostos em outro suporte (o chamado *site specific*). Rio de Janeiro, Av. Francisco Bicalho, 2009.

A *street art* possui subclassificações, como a ideia de *site specific* (também presente em outras instâncias das artes visuais), conceito aplicado a obras desenvolvidas em interação com seus suportes ou que para fazerem sentido tem de ser observadas de um ângulo previamente determinado na paisagem urbana. O sítio específico significa que fora daquela perspectiva ou suporte explorados pelo autor, a obra não faz sentido ou no mínimo tem forma e apreciação comprometidas.

Nos livros especializados em intervenções urbanas norte-americanos ou europeus, e mesmo no ambiente grafiteiro empírico, vemos, até meados da década de 2000, o termo *street art* empregado exclusivamente para classificar outras formas de intervenção parietal (esmiuçadas a frente) que não os grafites, como trabalhos com estênceis, adesivos (os *sticks*), esculturas, instalações e pinturas situadas fora da estética mais usualmente explorada pelos grafiteiros. A inclusão do grafite no interior da ideia de *street art* vem a reboque da crescente implosão da rigidez da estética do *hip-hop* grafite mundo afora (predominante na produção mundial desde o início dos anos 1990) e do aparecimento de inúmeras vertentes temáticas inovadoras, que muitas vezes flertam com elementos das artes plásticas tradicionais ou com aspectos artísticos regionais dos países onde se desenvolvem.

Figura 16: Na paródia de "Os Girassóis" de Van Gogh, o grafiteiro retirou as flores do vaso e as dependurou com pregadores no varal. Rio de Janeiro capital, bairro Andaraí, março de 2012 (artista *Anonimundo*).

Com relação aos trabalhos comerciais (suportes privados e móveis como telas) desenvolvidos com a estética do grafite que circulam no ambiente mercantil das artes plásticas (bienais e galerias, por exemplo) no Brasil e no mundo, convencionou-se também adotar neste início de século XXI a terminologia *street art,* uma espécie de classificação por aproximação, digamos. Quando (em 18/05/2013), durante o trabalho de campo, diante de duas telas de grandes proporções do grafiteiro *Toz* expostas na galeria Movimento (Copacabana, Rio de Janeiro), perguntei para a gerente Joana Vasques se a casa representava algum outro artista de grafite, ela imediatamente replicou de maneira rígida e em tom de esclarecimento: "não é grafite, é *street art.* O grafite é na rua, ilegal, essas coisas... Quando a obra é comercial assim é classificada como *street art*". "Ok!", concordei em tom complacente e tangencialmente debochado. Na seqüência a gerente me entregou um encarte da galeria, uma pequena caixa de papel-cartão contendo cartões personalizados com uma seção de fotos e dados biográficos de cada artista residente. Além de *Toz* a galeria Movimento representa (constam do encarte) os grafiteiros Bruno Bogossian (o *BR* do *Fleshbeck Crew*), o renomado grafiteiro paulistano *Tinho*, o grafiteiro carioca de pegada abstrata Mateu Velasco e o coletivo *Fleshbeck Crew*, juntamente com os artistas plásticos não oriundos do grafite Arthur C. Arnold, Marcela Gontijo e Paulo Vieira. "Os grafiteiros sempre foram majoritários aqui?", pergunto para Joana e ela responde "isso vem mais ou menos de

2008, 2009, quando o pessoal do *Fleshbeck* começou a expor aqui, hoje em dia tem uma fila de mais de dez pessoas pro *Toz*, o que botar dele na parede vende rapidinho”.

O grafite percorre então um controverso, bifurcado e não acadêmico caminho de constituir-se em um estilo delimitado e definitivo da pintura pós-moderna. Quando tal estética recai sobre um suporte público é considerada “o verdadeiro e essencial grafite”, quando recobre um suporte privado como uma tela, demanda a transposição à classificação *street art* para que seu sentido atinja a plenitude no interior do “mundo oficial das artes plásticas” ou dos processos de significação a ele atrelados. Grafiteiros e galeristas têm o mesmo interesse em desvirtuar as instâncias (grafite x *street art*), apesar de o fazerem por motivações quase diametralmente distintas. Os primeiros querem manter intocado o “santuário do purismo”, inerente a quase todas as atividades humanas, ao passo que os segundos querem as facilidades comerciais residentes nas classificações vigentes no mercado de artes.

Figura 17: Tela (aproximadamente 35 cm x 25cm) com elementos em alto relevo do grafiteiro carioca *Godri* exposta em sua mostra pessoal “Janela d’Alma” (nanquim e spray sobre tela), avaliada pelo próprio (e à venda na ocasião) em R$2 mil reais. Rio de Janeiro, 30/09/2012.

Em conversa com o grafiteiro carioca *Godri*[81], travada em sua exposição pessoal autobiográfica (descrita à frente) “Janela D’alma”, ocorrida entre 15 e 30 de setembro de 2012 num galpão de sua família no bairro do Rio Comprido (zona norte carioca), perguntei-lhe se uma obra com a estética do grafite desenvolvida em um suporte como uma tela e exposta num ambiente privado é considerada grafite. “Isso aí não tem nem discussão, eu nem reflito a respeito. O grafite é desenvolvido na rua, qualquer desenho com spray ou com outra tinta numa tela ou numa parede dentro de casa é uma pintura,

[81] Entrevista concedida por Rodrigo Montello, o *Godri*, em 30/09/2012.

mas não é um grafite". Marcelo *Eco* endossa a opinião: "o grafite é na rua, as pinturas internas são derivados".

1.6 – Notas sobre o debate grafite x pichação.

A presença no ambiente urbano público de assinaturas monocromáticas em tinta spray, as pichações, é aparentemente infundada para os sujeitos citadinos alheios à atividade, pois *a priori* e de maneira geral, estes não compreendem os motivos que levam ao seu desenvolvimento, uma vez que os escritos são ininteligíveis aos não iniciados e o resultado coletivo da atividade vai absolutamente de encontro aos ideais de limpeza e organização espacial mais difundidos (Douglas, 1976).

Os pichadores parecem estar na contramão do resultado que perseguem os grafiteiros e que objetivamente é de bem mais fácil apreensão por aqueles não iniciados no universo das atividades parietais urbanas. Perguntas como "por que eles não deixam para fazer isso em suas casas?" ou "qual a graça de sair por aí sujando o muro dos outros?" emergem recorrentemente em debates cotidianos sobre a pichação.

Já se sabe bastante sobre a pichação de muros[82], mas um dado fundamental a seu respeito e que deve ser sempre acionado nas análises mais criteriosas sobre as práticas que se desenvolvem na epiderme urbana, avaliando-a até de certo ponto de vista otimista, é que esta atividade, com seu conjunto próprio de regras, constitui uma estetização da violência, ou seja: enquanto esses jovens buscam competir pela reputação do mais famoso (aquele que tem maior quantidade de pichações), o melhor "alpinista" (aquele que se destaca por alvos nas alturas, geralmente de difícil acesso e posicionamento para o pichador concluir o trabalho), ou aquele que "consegue mais garotas[83]" por sua repercussão como pichador, estão deixando de se envolver em atividades competitivas violentas, como galeras de bailes *funk*, torcidas organizadas, freqüência em "bocas de fumo" para adulação dos traficantes armados, entre outras possibilidades.

A prática da pichação de muros, como constitui uma apropriação indébita do espaço urbano (público ou particular) cujo resultado não gera uma valorização estética

[82] Para maiores informações de cunho sociológico e antropológico sobre a prática da pichação de muros, ver Souza (2008) acerca da atividade no Rio de Janeiro e Barbosa (2007) investigativo da atividade em São Paulo.

[83] Não se trata aqui de uma posição sexista do pesquisador, mas sim da simples alusão a um dos elementos de prestígio envolvidos na sociabilidade inerente à prática dos pichadores, esta que é eminentemente desenvolvida por jovens do sexo masculino.

dos suportes onde incide e, no Brasil, numa perspectiva historicista, foi a forma imagética de apropriação dos suportes públicos que, no momento de consagração deste conjunto amorfo de atividades (mais precisamente durante a década de 1980), com mais força se alastrou em nossos centros urbanos (por sobre tudo que constitui o ambiente construído das cidades: fachadas, muros, placas de trânsito, tapumes de obras, postes, pilastras, etc.), durante muito tempo forneceu um sentido semântico prático e material ao termo "pichação".

Zezão, um dos grafiteiros paulistanos mais reconhecidos por seu trabalho, apresenta uma posição pouco recorrente relativa à interpretação da pichação pelos grafiteiros, mas não exclusiva. *Zezão* entende que "grafite e pichação são uma coisa só, o que muda é a estética. O grafite é uma arte subversiva em sua raiz"[84] . A mesma visão tem o artista carioca *Malc* que, quando questionado a respeito da dicotomia entre pichação e grafite, posiciona-se com firmeza dizendo o segundo ser derivado do primeiro. *Malc*, ex-aluno da Escola de Belas Artes da UFRJ, é também um exemplo não usual de praticante das duas modalidades: mesmo tendo desenvolvido a técnica do grafite e aprimorado seu estilo através do estudo de artes plásticas, ainda faz eventuais incursões para pichar muros e entende a pichação como manifestação artística da mesma forma ("a caligrafia também é uma arte").

Os termos "pichação" e "grafite" acabaram se transformando em metonímias (em voga nos anos 1980 e 1990) referentes a simplesmente todos os elementos possíveis de se encontrar pintados ou estampados na paisagem urbana das grandes cidades: propagandas políticas, anúncios diversos (como o famigerado "compro carro, batido ou inteiro" ou o interessante "trago a pessoa amada em três dias"), manifestações artísticas e ideológicas (como as poesias do Profeta Gentileza, retomadas a frente), mensagens religiosas (a bastante divulgada na Região Metropolitana do Rio de Janeiro "Só Jesus tira os demônios das pessoas") etc., incluindo-se aí fundamentalmente os efetivos grafites e pichações. Essa constatação ganha força com a análise do tratamento legal dispensado às intervenções parietais urbanas no Brasil ao longo das últimas duas décadas. Até meados dos anos 1990, quando promulgada a primeira lei federal que incide sobre as atividades na esfera ambiental, tudo isso era, de uma maneira geral, naturalmente percebido e classificado como "pichação" ou "grafite", não havendo uma distinção difundida entre as duas classificações (na lei de 1996, "pichar, grafitar, ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano" constituíam o mesmo delito).

[84] Cf. matéria "Artimanhas da pichação" por Phydia Athayde, Revista Carta Capital nº 345, 08/06/05.

Como anteriormente exposto, somente em 2012 pichação e grafite passaram a ter tratamentos diversos na legislação que regula sobre o tema.

Com a recente transposição de alguns estilos e técnicas de intervenções urbanas[85] ao mundo oficial das artes plásticas, ergue-se um amplo sistema de classificação das intervenções parietais, permissivo a um mapeamento consistente dos trabalhos que incidem sobre suportes públicos urbanos. Nesse contexto, saem de um continuum de significantes os termos "pichação" e "grafite" e transformam-se em "pichação" (escrita) x "grafite" (gravura), evidenciando-se que são duas atividades absolutamente bem delimitadas e díspares.

O grafite atualmente é associado a um discurso de conscientização, de salvação ou libertação dos jovens da delinquência através da arte. A apropriação do grafite como atividade de inclusão pode ser visualizada em trabalhos de ONGs como a CUFA (Central única das Favelas) e o *Afroreggae*, cujas oficinas estão inseridas em programas vinculados à UNESCO e contemplam uma enorme demanda (não só de jovens favelados) neste início de século XXI. Em entrevista publicada no suplemento "Caderno B" do extinto periódico carioca Jornal do Brasil, Ziraldo (na posição de entrevistador) perguntou ao grafiteiro *Toz*, que viria a ser o autor do maior painel de grafite da história do município, pintado em janeiro de 2013[86], além de ter lançado livro sobre sua obra e estilo ("*Toz* – traço e trajetória", edição independente) em março do mesmo ano[87]: "Se qualquer um pode chegar, como impedem que um pinte em cima do outro?". A resposta do grafiteiro: "Há um consenso entre os grafiteiros: não é permitido entre a gente um cobrir o outro. A não ser que tenha autorização do próprio. O pichador não. Quando fazemos um grafite na rua tiramos logo a foto porque sabemos que no próximo dia estará pichado"[88] (*sic*).

O que se percebe no Brasil é uma guinada na apropriação popular do termo grafite, associado à desordem e à poluição visual quando de sua difusão inicial, passando posteriormente a constituir uma espécie de antônimo da pichação, esta sim, prática que nunca saiu do escopo de um repúdio social quase unânime. Um dos pontos

[85] Incluam-se aí técnicas como estênceis (moldes vazados) e adesivos (*sticks)*.
[86] O artista *Toz* capitaneou a pintura do painel de 2,1 mil metros quadrados (30m de altura x 70m de largura) na zona portuária do Rio de Janeiro que envolveu mais 8 grafiteiros e consumiu um total de 1,5 mil latas de tinta *spray.* A obra que estampa a lateral do prédio das Lojas Americanas na Rua Coelho e Castro no bairro da Saúde, Centro (próximo à Praça Mauá), foi pintada durante a última quinzena do mês de janeiro de 2013. Cf. matéria "Novas cores no Porto", por Ana Cláudia Costa. Suplemento Rio, jornal O Globo, 01/02/2013.
[87] Lançamento na Galeria Movimento no Shopping Cassino Atlântico em Copacabana, Rio de Janeiro Capital, em 26/03/2013.
[88] Cf. matéria "A arte no meio da rua", "Caderno B" (capa) do Jornal do Brasil, 26 de junho de 2005.

que está em jogo na análise aqui proposta é justamente a maneira como se deu essa virada no emprego do termo grafite e sua dissociação com a forma como a prática da pichação de muros é de maneira geral percebida no país.

Apesar da distinção entre as atividades da pichação e do grafite, o livro *Graffiti Kings* (Stwart, 2009) deixa claro que, ao menos nos EUA, berço da maioria dessas manifestações, o grafite, ou a ideia de apropriação do espaço público para a exposição de desenhos desenvolvidos com tinta spray, tem sua origem atrelada à prática do *tag* ou pichação. Os *tags*, assinaturas inicialmente monocromáticas, foram ganhando preenchimento, contornos, e passaram a ser adereçados com desenhos. Com o tempo, os adornos sobrepujaram a parte escrita dos painéis e a partir de então temos uma complexa divisão de competências e estilos no interior do universo da prática que se convencionou chamar de grafite. Muitos pichadores acabam estabelecendo um meio termo entre as duas atividades. Começam assinando seus nomes de pichação e evoluem de assinaturas a desenhos elaborados. Foi assim, como vimos, a trajetória do artista *Acme*, um dos pioneiros e mais proeminentes grafiteiros do Rio de Janeiro e também de Marcelo *Eco,* um dos "cânones" do grafite no estado. Eles constituem grandes exemplos nacionais de redirecionamento de carreiras de pichadores para grafiteiros.

1.7 - Produção nacional em evidência.

É inegável que a cena brasileira do grafite esteja em evidência neste início de século XXI. Nas ruas ou fora delas, essa que é hoje considerada uma vertente pós-moderna[89] da pintura contemporânea (e para muitos críticos de artes, ocupa um lugar marginal no universo institucional das artes plásticas, ao lado de outros estilos de pintura, escultura e instalações, como menciona Luciano Trigo, 2009) experimenta um verdadeiro momento de transição com o surgimento de inúmeros artistas talentosos e consagração de outros, público crescente, colecionadores, mídia disposta a dar visibilidade e a abertura das portas dos mercados de decoração, moda e publicidade a esta estética.

A transição se dá principalmente no que diz respeito aos suportes: um nítido deslocamento do espaço urbano público em direção aos interiores de ambientes privados, peças de roupas e propagandas, onde os desenhos são dispostos livres da

[89] Para uma noção mais aproximada da localização do grafite como ramo pós-moderno da pintura contemporânea pela crítica de arte, ver Luciano Trigo (2009).

sujeira e da fuligem das ruas. Esse deslocamento põe em questão, principalmente no interior da comunidade de produtores dessas obras, o emprego da própria classificação grafite a esses trabalhos, uma vez que nela se encontra originalmente impresso o pressuposto do desenvolvimento da obra sobre um suporte urbano público.

A formação de um circuito oficial e de um mercado de artes plásticas de rua no Brasil é recente e está em consolidação desde o início dos anos 2000, mas esta estruturação está acontecendo de forma completa e complexa. Um dos atrativos sem dúvida é a singularidade, pois como exposto acima, o grafite brasileiro é bastante diferenciado do produzido em outras metrópoles mundo afora, tanto em forma (materiais e suportes) como em conteúdo (temas).

Um capítulo a parte dentro desta perspectiva de singularidade da produção brasileira é protagonizado pelos gêmeos univitelinos paulistanos Gustavo e Otávio Pandolfo (nascidos em 1974), componentes de um dos coletivos de grafite mais respeitados, admirados e apropriados (em termos de influência estética) nos quatro cantos do globo, e não apenas dentro dos limites do universo da atividade dos grafiteiros: a dupla *osgemeos* (reproduzindo, como sinalizado acima, o vocábulo que constitui a marca registrada e a assinatura das obras: "junto e sem acento").

Os irmãos, que ainda moram no Cambuci (bairro operário paulistano notório pelo seu grande número de gráficas) onde cresceram e hoje possuem um ateliê a apenas quatro casas da residência de Dona Margarida, sua mãe (figura invariavelmente presente nos principais eventos nacionais que a dupla participa), são donos de uma pegada inconfundível, com bonecos de pernas finas, cabeças grandes e a pele em tons de amarelo e laranja, uma marca registrada. Segundo os próprios, seus personagens são habitantes de um universo imaginário chamado *Tritrez*, composto por elementos urbanos, de arte *folk*, da cultura brasileira, da arte popular e dos sonhos[90].

Gitahy (1999) lembra que inicialmente *osgemeos* desenvolveram temática e forma vinculadas à matriz do *hip-hop* grafite norte-americano, sendo a primeira fase de seus trabalhos bastante imersa nos temas e ícones do movimento, vertente cultural juvenil urbana que no Brasil primeiramente fez casa em algumas estações de metrô de São Paulo na virada dos 1980 aos 1990. A dupla teve contato com o grafite e com as

[90] Cf. matéria "Tudo Junto e sem acento", por Melina Dalboni. Suplemento *Ela*, jornal O Globo. Rio de Janeiro, 26/01/2013.

pinturas em tinta spray pela primeira vez em 1986[91], aos doze anos de idade, na efervescente cena paulistana da época.

São eles indubitavelmente os maiores artistas de grafite do país, reconhecidos principalmente pelos pares[92], extrapolando a esfera do reconhecimento interno e agradando sobremaneira a crítica de arte, mesmo em suas vertentes mais conservadoras e ortodoxas. Hoje trabalham com vasto repertório de técnicas, desenvolvendo esculturas, peças tridimensionais, instalações com componentes eletrônicos, além de outros recursos diversificados. Em janeiro de 2013, por exemplo, foi lançado pela grife francesa *Louis Vuitton* um lenço de seda com uma estampa mosaico desenvolvida exclusivamente pela dupla para comercialização nas lojas da marca no mundo inteiro[93].

Se existem no Brasil (nos termos de Becker, 1977) um mundo oficial das artes plásticas e um mundo do grafite (onde se encontram as produções urbanas públicas, ateliês, espaços especializados de difusão da prática e, principalmente, os grafiteiros) que apresentam interseções e pontos de contato, podemos dizer que a dupla *osgemeos* é altamente cara aos dois. O reconhecimento dos pares, que ocorre no interior do segundo mundo, é uma credencial significativa para a repercussão da dupla no primeiro, não sendo a recíproca verdadeira. Os pares parecem louvar mesmo a vertente pública de suas pinturas.

Becker (1977) lembra que grande parte da literatura sobre arte como um produto social fala de organizações ou sistemas sem fazer referência às impressões das pessoas cujas ações coletivas constituem a organização ou o sistema. A opinião laudatória coletiva dos pares e a força que tal reconhecimento possui em qualquer contexto social onde haja ações coletivas organizando um determinado mundo afiguram-se numa dupla-credencial para Otávio e Gustavo Pandolfo (no mundo do grafite e no mundo oficial das artes plásticas), sendo constituintes também de sua realização enquanto artistas. Além

---

[91] Cf. Ganz, 2008.

[92] A respeito da reputação da dupla *osgemeos*, *Malc,* grafiteiro, artista plástico e ex - pichador carioca coloca que: "Os caras estão num nível muito superior no Brasil. Não é qualquer um que pinta um boneco de 25 metros de altura com a noção de proporcionalidade deles. Certamente estão entre os maiores artistas de grafite do mundo" (entrevista concedida em fevereiro de 2012). Em entrevista para o Segundo Caderno do jornal O Globo (31 de março de 2012), o grafiteiro francês Thierry Guetta (*Mr. Brainwash*), um dos mais renomados da atualidade, posiciona-se sobre a dupla: "Encontrei os dois em Los Angeles há cerca de duas semanas e, cada vez que vejo o trabalho deles, penso a mesma coisa: 'que liberdade!'. Eles são ótimos. Vocês, brasileiros, deveriam se orgulhar deles". Cf. matéria "O pupilo de Banksy: catapultado para a fama pelo grafiteiro mais misterioso do mundo, o francês Mr. Brainwash faz cada vez mais sucesso com suas 'releituras' do trabalho alheio". Por Cristina Tadáguila. Segundo Caderno, Jornal O Globo, 31 de março de 2012. Marcelo *Eco,* quando questionado por mim sobre qual o maior nome do grafite nacional, respondeu de bate - pronto: "*osgemeos*".

[93] Cf. matéria citada na nota 63.

disso, tal reconhecimento pode também ser entendido na chave da cooperação[94], que para Becker (1982) é fundamental à produção de determinados padrões de ação coletiva, principalmente aqueles que constituem a essência desses mundos.

A dupla oriunda do movimento *hip-hop*, ao qual se filiou no final dos anos 1980 como *b-boys* (dançarinos de *break*), com o tempo desvinculou-se da fixidez daquela estética que, em seu momento inicial no Brasil, apresentava um forte viés de denúncia e crítica social associado a elementos da cultura urbana dos EUA. O aprimoramento das técnicas se deu ao longo dos anos de prática e experimentação. Hoje, Otávio e Gustavo Pandolfo gravitam com louvor na órbita do mundo oficial das artes plásticas, nacional e internacional, tidos como grandes.

Manco (2005) atribui ao encontro de Otávio e Gustavo com o artista Barry McGee no Brasil, no início dos anos 1990, significativa parcela do salto qualitativo da dupla e sua desvinculação estrita com a matriz temática e estética do *hip-hop* grafite. McGee, incensado nome das artes contemporâneas da época e graduado em Artes Plásticas pelo Instituto de *San Francisco* em 1991, desenvolvia uma bem sucedida carreira como artista plástico, nas ruas e fora delas, e resolveu fazer uma imersão no Brasil, notadamente na cidade de São Paulo e pelo estado da Bahia.

Conhecendo então a trupe insurgente dos grafiteiros paulistanos através de suas incursões para execução de trabalhos em ambientes públicos, McGee impressionou-se com o potencial de muitos artistas, em especial da dupla *osgemeos*, e teria funcionado como uma espécie de "orientador não acadêmico" para os jovens de dezenove anos na época, apresentando-lhes sofisticadas técnicas e tendências exploradas em outras vertentes das artes visuais e colocando-os, digamos, na vanguarda do grafite-arte no Brasil. Mcgee também teria atuado na instrumentalização dos grafiteiros quanto às possibilidades mercantis abertas pelas artes plásticas.

Podemos dizer que Mcgee, diante da originalidade e exuberância de uma tímida e incipiente cena latina de grafites, incorrendo numa postura com ares de "destino manifesto", teria atuado como uma espécie de "cruzado moral[95]" nos termos de Becker (2009), incentivando, subsidiando e buscando respaldar o grafite no Brasil, ainda muito

---

[94] *The forms of cooperation may be ephemeral, but often become more or less routine, producing patterns of collective activity we can call an art world* (BECKER, 1982, p. xiv).

[95] "Cruzados morais querem, de modo típico, ajudar os que estão abaixo deles a alcançar um melhor status. Outra questão é saber se os que estão abaixo deles gostam sempre dos meios propostos para sua salvação. Mas esse fato – que as cruzadas morais são em geral dominadas por aqueles situados nos níveis superiores da estrutura social – significa que eles acrescentam ao poder que extraem da legitimidade de sua posição moral o poder que extraem de sua posição superior na sociedade" (BECKER, 2009, pp. 154/155).

perseguido e desvalorizado na época. Segundo Manco (2005), McGee declarou em entrevista que a única medida que efetivamente orientou a Otávio e Gustavo que tomassem foi que pintassem temas oriundos de suas próprias experiências, ao invés de se fixarem em revistas com motivos e padrões internacionais (eminentemente vinculados ao *hip-hop* grafite) e reproduzi-los, como faziam antes de conhecê-lo.

Ainda assim, apesar de desenvolverem um trabalho considerado altamente original tanto em forma quanto em conteúdo, a matriz estética inicial e a principal escola da dupla *osgemeos*, sem dúvidas, foi o *hip hop* grafite, vertente que se tornaria dominante no Brasil no decorrer dos anos 1990 por conta do crescimento mundial do movimento *hip hop* como um todo. Podemos dizer que Otávio e Gustavo, ao lado de outros nomes, são responsáveis por uma revolução na escola brasileira de grafite. Seus trabalhos, em termos de complexidade, estão bastante à frente das obras dos pioneiros paulistanos dos anos 1980, como Alex Vallauri ou o grupo *Tupinãodá*, que representam uma tradição desbravadora e significativamente mais livre (em termos de temática) e lúdica que a tradição nova-iorquina na qual a dupla se desenvolveu. Esta, digamos, "recebeu o bastão" daqueles. No Rio de Janeiro, nomes proeminentes na cena local como Carlos *Acme*, Marcelo *Eco* e Fabio *Ema* sedimentaram a tendência do *hip-hop* grafite já em meados dos anos 1990.

Sumariando o impacto da corrente do *hip-hop* grafite de matriz nova-iorquina na produção nacional, podemos dizer que desde o início dos anos 1990 vemos proliferarem no Brasil painéis nesses moldes, ainda hoje predominantes por aqui, com muitas cores, letras estilizadas com contorno e preenchimento, personagens com formas caricaturais ou realistas, além de efeitos tridimensionais, sombreamentos e outras técnicas sofisticadas de ilustração. Se compararmos uma pintura contemporânea da dupla *osgemeos* com o mais detalhado grafite desenvolvido por Alex Vallauri em sua época, certamente entenderemos o trabalho da primeira como mais complexo e elaborado que a obra legada pelo artista ítalo-etíope. Os grandes nomes do grafite nacional neste início de século XXI, esses mesmos cujos trabalhos circulam em arenas de culto às belas artes, a exemplo de Otávio e Gustavo Pandolfo, são, na maioria quase absoluta, vinculados ao *hip hop* grafite ou dele oriundos. Outra vertente proeminente no Brasil é o grafite abstrato, praticado por nomes como o paulistano *Zezão* e o carioca *Smael*, reconhecidos mundialmente. Os grafiteiros abstratos costumam classificar seu trabalho exclusivamente como grafite-arte e em geral são artistas que se pregam independentes de matrizes estéticas corriqueiras, a exemplo do *hip-hop* grafite.

O acúmulo de técnicas e estratégias de pintura advindas do convívio da dupla *osgemeos* com Barry McGee teria a tornado referência não apenas no Brasil no início dos anos 1990, mas na América Latina. O pesquisador e artista de rua Maximiliano Ruiz (2008) atribui à passagem da dupla pela Argentina em 1992[96] a inauguração da maciça produção que hoje estampa os muros da metrópole, visualizável em "*Graffiti* Argentina" (Ed. Thames & Hudson, 2008), um livro exclusivo sobre a produção de grafites do país, nos moldes do supracitado "*Graffiti* Brasil".

A celebração de Otávio e Gustavo Pandolfo não evidencia apenas a trajetória de uma dupla de artistas de rua que conseguiu transportar seus trabalhos do ambiente urbano e sujo dos suportes urbanos paulistas para o cenário *mainstream* de museus, galerias e até castelos ao redor do planeta. Em junho de 2012 a dupla comemorou no Maranhão os dez anos do seu primeiro grande projeto, o *Whole Train,* uma turnê itinerante na qual desenvolvem grafites sempre em trens de ramais urbanos em grandes cidades brasileiras. Eles e seus convidados, quase sempre estrangeiros (que são fanáticos por pintar vagões de trens e metrôs, principais e clássicos suportes em se tratando do grafite desenvolvido na Europa e nos Estados Unidos[97]), já circularam por cidades como São Paulo, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, João Pessoa, Natal e Vitória.

O projeto saiu do papel e entrou nos trilhos em 2002, quando Otávio e Gustavo estavam criando painéis em estações da Companhia Paulista de trens Metropolitanos. "Para ver nossos trabalhos (desenvolvidos sem autorização formal na época) as pessoas tinham que pegar os trens e passar por determinadas estações, aí começamos a pensar, junto com o *ISE*, outro grafiteiro de São Paulo, se não seria legal se, em vez disso, os

---

[96] *The early days: The Argentinean graffiti scene started to develop in the early 1990s, due primarily to the influence of travelling artists. Key among them were the renowned Brazilian twin brothers Os Gêmeos, who are credited with introducing graffiti to the country during their visit. (…) Os Gêmeos returned in 1998 and were joined by Chilean and fellow Brazilian artists, and German artist Esher, Lyte, and Daim visited the following year. By this time there were at most twenty significant writers in Buenos Aires, but with increasing access to the internet, and the launch of the first domestic graffiti website, this number was set to rise* (RUIZ, 2008, p. 8).

[97] Para uma noção mais ampla de como vagões de trens e metrôs são suportes centrais da cultura grafiteira em cidades como Nova Iorque, Berlim, Amsterdã e Estocolmo, entre outras, ver Stewart (2009). Manco também apresenta uma análise capaz de referenciar a importância dos trens e metrôs na cultura do grafite no mundo e sua posição acessória na cena brasileira. *Graffiti on trains was a piece of the hip-hop puzzle that never quite caught on in Brazil. While cities such as Amsterdam, Rome and Warsaw became renowned graffiti Meccas at different points in the 1990s for their vibrant train-painting scenes, this has never been the case in Brazil. Buses, not trains, are generally the way to travel, and the subway systems that exist in Brazilian cities such as São Paulo, Rio de Janeiro and Belo Horizonte are symbols of civic pride and are extraordinarily well guarded by armed men who are not shy about using their guns. Since writers in these cities can paint prominent – and longer-lasting – street spots with far less risk, trains have never occupied the same place in the spectrum of graffiti in Brazil as they have in other cities in the world*. (MANCO, 2005, p. 44).

trens levassem a arte para essas pessoas. Foi quando tivemos a ideia de pintar os próprios trens[98]", colocou Otávio em entrevista na ocasião.

Num movimento bastante representativo do crescente interesse institucional na arte dos grafiteiros ao longo dos últimos dez anos no Brasil, a dupla conseguiu fechar parcerias com as principais empresas administradoras de trens urbanos do país e o projeto adquiriu um tom inter-regional. "Mas, apesar de o Brasil ser um dos países mais liberais do mundo para arte urbana, a gente achava que isso seria impossível, que teria uma burocracia imensa, que as empresas não iriam permitir[99]", posicionou-se Gustavo também na ocasião de comemoração dos dez anos do *Whole Train*.

Para além disso, ainda que não abram mão de grafitar pelas ruas de São Paulo ou pelos trens Brasil afora quando a agenda os permite, *osgemeos* estão, sem sombra de dúvida, entre a elite das artes plásticas contemporâneas do país, uma unanimidade de público e crítica, cujos trabalhos podem ser apreciados de graça no muro da Avenida 23 de Maio em São Paulo (aliás, ali estão trabalhos da dupla que entraram em uma lista feita em 2011 pelo jornal britânico *The Guardian* dos dez melhores trabalhos de rua do mundo[100]), ou comprados na galeria paulistana Fortes Vilaça por U$ 57 mil (telas de 2m de altura por 1,6m de largura). Desde que se entre na fila, aliás, porque não há telas disponíveis. "'Eles têm menos tempo de estúdio do que eu gostaria', diz sorrindo a *marchand* Márcia Fortes, dona da galeria Fortes Vilaça e representante dos artistas no Brasil[101]".

1.8 – Expansão da cultura do grafite no início do século XXI.

Dois eventos deflagrados no ano de 2011 ampliam não apenas a relevância sociológica do fenômeno do grafite, mas sua dimensão como elemento cultural importante para diversas instituições e segmentos sociais, notadamente após sua consagração como atividade artística em face de sua circulação no interior do mundo oficial das artes plásticas.

---

[98] Cf. Matéria "Os trilhos de uma trilha. *osgemeos* celebram no Maranhão os dez anos do Whole Train, primeiro grande projeto dos irmãos paulistanos que hoje são sinônimo de excelência na arte urbana mundial" por Carlos Albuquerque. Jornal O Globo, Segundo Caderno, 16/06/2012.
[99] Idem.
[100] Ibidem.
[101] Cf. matéria "Dois é demais: de *Office boys* a artistas consagrados, a trajetória de sucesso da dupla *osgemeos*", por Gilberto Scofield Jr. E Márcia Abos. Revista O Globo, ano 7, nº 369, agosto de 2011.

Primeiramente a indicação do filme do anônimo grafiteiro britânico *Banksy* - espécie de Marcel Duchamp[102] contemporâneo, emblemático por seu trabalho com estênceis (moldes vazados) cômicos ou de crítica social iniciado na Inglaterra em meados da década de 1990 e alastrado para outros países europeus e mesmo de fora do continente, como Austrália - ao Oscar de melhor documentário. *Exit through the Gift Shop* ("Saída pela loja de lembrança"), de 87 minutos, trata eminentemente do grande mistério em torno da identidade do artista, que se recusa a aparecer a qualquer custo, num cenário repleto de intervenções e grafites.

Na história, um francês dono de uma loja e um cinegrafista amador tentam localizar *Banksy* e filmá-lo. Mas a situação se inverte e eles é que acabam sendo filmados pelo artista. Outros grafiteiros e artistas de rua, a exemplo do atrapalhado protagonista interpretado pelo grafiteiro francês Thierry Guetta[103], o *Mister Brainwash*, também aparecem na película, que vigorou como forte candidata até a hora do anúncio de *Inside job* ("Trabalho interno") como vencedor do prêmio, que ainda tinha outro filme sobre artes plásticas como forte concorrente, o brasileiro "Lixo extraordinário", do artista plástico Wik Muniz, concluído em 2009 como visto acima.

Em segundo lugar, a ferramenta virtual *Google street art view* lançada no primeiro bimestre de 2011 é um complexo e funcional instrumento de localização de grafites e outras obras de artes plásticas de rua e intervenções diversas espalhadas pelo mundo. Sua eficácia e estrutura comparam-se às outras ferramentas visuais de localização de endereços oferecidas pela gigante da internet. Naturalmente a iniciativa, em maior ou menor escala, alude ao perfil jovem, tanto dos funcionários como dos proprietários da empresa.

Pode-se dizer que as possibilidades geradas pelo produto são extraordinárias. Para Cristiano Rodrigues[104], grafiteiro do grupo *Opni* que tem como base São Mateus na zona leste de São Paulo, essa nova forma de ver arte de rua pode ser interessante para

[102] O artista plástico francês Marcel Duchamp (1887 – 1968) botou em cheque os critérios da apreciação estética ocidental vinculada às artes com seu conceito de *ready made*, que é o transporte de um elemento da vida quotidiana, *a priori* não reconhecido como artístico, para o campo das artes. O caso mais clássico fora a submissão de um urinol a um concurso de artes promovido nos Estados Unidos, negado na ocasião. O evento cristalizou-se como a intervenção artística mais emblemática de Duchamp e inspirou inúmeros herdeiros conceituais do artista, a exemplo de Banksy (Mink, 2006).

[103] Guetta no cenário mundial foi considerado o grafiteiro da moda nos primeiros meses de 2012. Celebrado após sua perda de anonimato com o sucesso do filme de Banksy, *Mr. Braiwash* (codinome de Getta), *habitué* de poderosas casas de leilão de artes européias como a Sotheby's londrina, tem trabalhos comercializados à cifras que chegam aos trezentos e cinquenta mil dólares nos estados Unidos. Cf. matéria "O pupilo de Banksy" por Cristina Tadáguila In: Segundo Caderno, Jornal O Globo, 31 de março de 2012.

[104] Cf. http://culturahiphop.uol.com.br/noticia/592/google-street-art-view-faz-mapa-do-grafite-no-mundo, acesso em 04/04/2011.

quem, por exemplo, quer ter contato visual com uma amostragem de trabalhos produzidos em Berlim sem ter necessariamente que ir a Alemanha. A ferramenta, que dá acesso à mais de 200 obras cadastradas de 36 artistas em São Paulo, incluiu em seu acervo virtual 100 dessas obras numa só leva em em 21/03/2013. No *Street Art View* estão obras de *Banksy*, *osgemeos* - várias delas em São Paulo - e Keith Haring, entre outros. O badalado *site* carioca *#streetartrio* (reproduzindo a grafia original), lançado no início de 2013, disponibiliza algumas opções similares as da ferramenta da *Google*, mas cobre exclusivamente a produção sobre os muros do Rio de Janeiro (principalmente capital) e tem ares de rede social, permitindo aos usuários comentarem os trabalhos e postarem fotos de intervenções urbanas tiradas inclusive com câmeras amadoras e celulares.

Definitivamente, o grafite segue movimentando-se em direção ao "lado de dentro". Ao passo que se ratifica como elemento constituinte da paisagem urbana das grandes cidades, esta colorida cultura pictórica passou a estampar interiores de vários endereços da cidade do Rio de Janeiro, recorte geográfico primordial desta pesquisa.

A extinta galeria *Haus* Arte Contemporânea em Copacabana (supostamente a primeira a abrir as portas ao grafite no Rio de Janeiro), zona sul carioca, guardava telas e outras obras inusitadas em seu acervo, como geladeiras customizadas com grafites (remissão direta à Basquiat, primeiro grafiteiro a explorá-las como suportes, consagrando-as no repertório de elementos da decoração de interiores mais recorrentemente abordados pela atividade[105]) de vários artistas. Marcus Aurelius Macedo Soares (1960 – 2008), ex-proprietário da extinta galeria, comentando o trabalho do grafiteiro Ismael Vagner de Lima, o *Smael*, integrante da equipe *Santa Crew* (oriunda do bairro de Santa Teresa, zona centro do Rio de Janeiro, onde desenvolvem a maioria de suas pinturas) e que já foi artista exclusivo da *Haus* (representado, em 2013, pela galeria *Inox*, no mesmo shopping), dono de um traço abstrato muito incomum no gênero, expõe: "já vendi entre 60 e 70 trabalhos dele, muitos para a França. Só um colecionador levou quatro geladeiras [106]".

Apesar de fechada pouco depois do falecimento de seu proprietário, *a Haus* iniciou uma espécie de surto de abertura de portas ao grafite (ou *street art,* como essas galerias classificam os trabalhos com a estética do grafite desenvolvidos em suportes móveis privados) pelas galerias de artes do Shopping Cassino Atlântico, localizado na

[105] Ver Emmerling, 2005.
[106] Cf. matéria citada na nota 55.

orla de Copacabana, Rio de Janeiro capital. O Shopping, notório por abrigar um sem número de galerias de arte, antiquários, ateliês e escritórios de representação de artistas, foi um dos principais lócus de investigação visitados durante o trabalho de campo desta tese.

A galeria *Severo 172* (alusão ao endereço do estabelecimento, na Rua Severo nº 172 no bairro da Lapa, centro do Rio de Janeiro) é a primeira dedicada exclusivamente ao grafite no Rio de Janeiro e é sede e local de exposição e comercialização dos trabalhos do *Nação Crew*, importante grupo de grafiteiros do subúrbio carioca e da Baixada Fluminense, região metropolitana do estado. O "Espaço Constituição" abrigou no final de 2006 a exposição "Ecos do Rio", uma retrospectiva dos dez anos da carreira de Marcelo *Eco*, um dos expoentes mais antigos e mais celebrados da cena carioca de grafite como vimos, originário da reputada cena de São Gonçalo, apresentando sete painéis criados sobre as mais diferentes superfícies.

O coletivo *Fleshbeck Crew*, que estreou sua primeira coleção de roupas no festival de moda *Fashion Rio* de 2006, manteve durante certo período (na segunda metade dos anos 2000) a loja *Fleshbeck clothing*, aberta na galeria *River* no Arpoador em Ipanema, um dos mais frequentados pontos de comercialização de moda jovem no Rio de Janeiro. Em abril de 2012 o grupo se envolveu numa inusitada polêmica. Autores do complexo e suntuoso trabalho que estampava os muros da casa de shows "Bambas da Lapa" (na Rua Mem de Sá, bairro da Lapa, região centro do Rio de Janeiro), os integrantes do *Fleshbeck* viram seu painel desfigurado após a abertura de três portas de acesso ao estabelecimento sobre parte considerável do desenho. "Foi desrespeitoso; o desenho ficou sem sentido", reclamou na ocasião o grafiteiro Bruno *BR*, integrante do coletivo, que destarte se propôs a, ou desenvolver outra pintura, ou pintar a fachada inteira da casa de branco[107]. Cerca de um mês após a discórdia[108] o bar foi obrigado a fechar as três portas e reconstruir a parede. "Aquilo fere o corredor cultural, vamos rever a autorização", informou na ocasião o Secretário de Patrimônio da Prefeitura do Rio de Janeiro Washington Fajardo. "Vamos fazer lá um mural permanente com obras de artistas da região", revelando o interesse das autoridades públicas cariocas com o patrimônio legado pelos grafiteiros.

[107] Publicado na nota "Era tão bonito" por Joaquim Ferreira dos Santos, coluna Gente Boa, Segundo Caderno, jornal O Globo. Rio de Janeiro, 9 de abril de 2012.
[108] Publicado nas notas "Portas da discórdia" e "Portas da discórdia 2" por Cléo Guimarães (colunista interina), coluna Gente Boa, Segundo Caderno, jornal O Globo. Rio de Janeiro, 4 de maio de 2012.

Em março de 2011 o CCBB-RJ recebeu a exposição *Vertigens* da aclamada dupla *osgemeos*, que lotou diariamente o espaço tomado por telas, esculturas e instalações, momento de patente consagração dos artistas pelo grande público. Entre janeiro e fevereiro de 2013 foi realizada, com enorme sucesso de público e crítica, a II Bienal Internacional de *Graffiti Fine Art*[109] no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) em São Paulo, com a presença grafiteiros consagrados das cenas nacional e internacional e curadoria de *Binho* Ribeiro, um dos pioneiros da adesão ao estilo *hip-hop* grafite no Brasil. A mostra teve apoio institucional do governo de São Paulo.

Em contato com jovens do Espaço Rabisco[110], local visitado durante o trabalho de campo, pude verificar que muitos jovens grafiteiros que ali aprimoram suas técnicas em oficinas têm interesse em tentar explorar a atividade do ponto de vista profissional ou comercial, e não só através da produção de obras decorativas. O Espaço Rabisco é um ambiente permissivo a visualização de como o público grafiteiro mais jovem (grosso modo situado entre 14 e 20 anos de idade) "digere" e significa a estética da atividade. Tal matriz imagética divide ali espaço com outras fontes fomentadoras de formas atreladas a outras atividades afetas ao gosto juvenil, como jogos de videogame, desenhos animados (ou *animes* na linguagem adolescente) e quadrinhos (ou HQs, como preferem) japoneses, os chamados *mangás*. Invariavelmente esses jovens apropriam-se de possibilidades digitais e virtuais, principalmente vinculadas ao design gráfico, sofisticando assim as formas de elaboração e manipulação de imagens oriundas, eminentemente, destes três universos imagéticos. Tais imagens são utilizadas no desenvolvimento de marcas e logotipos, em estamparia de roupas e acessórios e na decoração de interiores.

[109] A primeira foi em 2010 no mesmo local.

[110] O Espaço Rabisco é uma pequena loja localizada em uma pitoresca galeria no bairro de Copacabana, zona sul carioca (Rua Francisco Sá nº 95 loja m - Galeria Hércules -Copacabana, Rio de Janeiro). O espaço é entusiasta do grafite *art*, assim inserindo seus elementos em meio ao processo de criação e produção de trabalhos de design e pintura (identidade visual de marcas e demais ilustrações), oficinas de grafite *art*, pinturas decorativas e trabalhos em telas e outros suportes em exposição. O espaço é ponto de encontro de jovens grafiteiros, em geral iniciantes, e tem exatamente em sua frente uma loja especializada em tintas spray, com um acervo que contempla as melhores marcas (nacionais e internacionais) do mercado.

Figura 18: Ao lado do painel, os grafiteiros *Zumbi* e *Fino* acrescentaram o cardápio de atividades comerciais que desenvolvem utilizando a técnica do grafite e seus contatos telefônicos. Rua Maxwell, Vila Isabel, Rio de Janeiro, RJ, março de 2011.

De frente para as possibilidades profissionais e o mercado que se constituíram em torno do grafite e de outras modalidades de intervenção urbana, como os "lambe-lambe" (pequenos pôsteres colados com cola de trigo caseira) e os estênceis (moldes vazados ou máscaras através das quais se transfere determinado desenho para um suporte), incorremos no risco de perder de vista o preconceito e repúdio quase generalizados destinados a essas manifestações (e a outras similares) até bem recentemente, outrora entendidas exclusivamente como atividades delinqüentes, poluidoras, esvaziadas de qualquer caráter estético ou valor artístico.

Valenzuella (1999) em pesquisa avaliativa (realizada em meados da década de 1990) de continuidades e descontinuidades entre práticas juvenis identificadas nas cidades mexicanas de Tijuana e Cidade do México e aquelas visualizadas em São Paulo e Rio de Janeiro, entende que o grafite é fundamentalmente um meio para se obter fama e reconhecimento, motivos que levam à sua elaboração.

> Possivelmente, uma das imagens mais agudas acerca das motivações dos jovens para elaboração dos *grafittis* nos é proporcionada por um jovem tijuanense que me expôs o seguinte em entrevista: 'Não gosto da cidade, está feia e suja, por isso tento deixá-la em bom estado, enchê-la de cores, porque, se você a enche de cores tem a ilusão de que a vida é menos dolorosa' (VALENZUELA, 1999, p. 128).

A ampliação da visibilidade dos grafiteiros e seu reconhecimento como artistas através da consagração da estética do grafite nos ambientes oficiais de culto e comercialização de artes plásticas, além de outras possibilidades de conversão profissional proporcionadas pela atividade, parecem não alterar a assimilação em essência da proposta primordial do grafite pelos grafiteiros, qual seja a de modificar a paisagem urbana e constituir-se numa linguagem que tem em sua raiz a crítica à maneira como tal paisagem fora inelutavelmente cedida ao capital. Uma das principais e primordiais críticas estabelecidas pelos grafiteiros é contra a propaganda, cada dia mais entulhada no visual das grandes cidades, ainda que a publicidade seja um dos principais nichos de cooptação profissional do grafite, o que revela traços de conflito e ambiguidade na atividade. Mesmo os grafiteiros mais notórios e valorizados no mundo oficial das artes plásticas dificilmente desvinculam-se do grafite a céu aberto.

2 – SUBSÍDIOS METODOLÓGICOS E EMPÍRICOS.

> A arte é feita para perturbar, a ciência para tranquilizar.
>
> *Georges Braque, s.d.*

2.1 – O grafite como objeto de investigação sociológica.

Como exposto, o grafite, por constituir-se num fenômeno multifacetado apreensível por múltiplas dimensões de diferentes áreas do conhecimento acadêmico, demanda um processo de transposição à disciplina, aos métodos e aos referenciais analíticos empregues em sua abordagem, sejam eles quais forem. Este capítulo traz informações relacionadas à metodologia da pesquisa e apresenta as fontes de onde foram extraídos os dados de caráter empírico (dados mediados e não mediados) sobre o objeto, além de promover a enunciação dos mesmos.

2.1.1 – A Escola de Chicago como paradigma: trabalho de campo e análise qualitativa em pesquisa microssociológica.

A estrada percorrida no desenvolvimento da corrente pesquisa possui, em uma de suas margens, a microssociologia urbana, fundamentalmente seu arcabouço metodológico – o trabalho de campo qualitativo - verificável em abordagens como Foote-Whyte (2008), Elias (2000), Becker (2009), Wacquant (2002) e Velho (2003) e em outra a Sociologia da Arte, representada eminentemente pela sua vertente (ainda que heterogênea) debruçada sobre os desdobramentos sociais emanados pelos diversos mundos artísticos a partir das perspectivas de Becker (1977, 1982), Bourdieu (2007) e Heinich (2008), cujas formulações acerca de arte e sociedade encontram-se apropriadas em discussões teóricas no capítulo seguinte. Soma-se a este conjunto, a apropriação e adequação das reflexões de Simmel (1988) acerca da moda na formulação e equação da hipótese central do trabalho.

Neste capítulo são apresentados os procedimentos e referenciais metodológicos utilizados na apreensão dos dados empíricos sobre o grafite brasileiro e seus pontos de contato com o mundo oficial das artes plásticas, objeto desta pesquisa. São referenciais oriundos da microssociologia urbana, em consonância com a tradição qualitativa de

pesquisa da Escola de Chicago propagada em trabalhos como Becker (2009), cuja vigorosa transposição à pesquisa social brasileira deve-se em grande parte a obra de nomes como Gilberto Velho (1945 – 2012), Otávio Velho e Luiz Antonio Machado da Silva[111]. Os dados que municiam a análise em Sociologia da Arte desenvolvida no capítulo seguinte são aqui apresentados, além da forma como foi elaborada a hipótese que governa o ambiente geral deste estudo.

Em referência a tradição qualitativa de Chicago na qual esta pesquisa se insere, Coulon (1995) afirma que tal matriz é norteadora de trabalhos que se caracterizam pelo conhecimento prático direto, pela relação não mediada com o objeto de estudo e pelo emprego de métodos inerentes à pesquisa social empírica sistemática. Gilberto Velho, partindo da categoria "mundo artístico" em Becker (1977, 1982) - aqui apropriada no desenvolvimento das ideias de "mundo do grafite" e "mundo oficial das artes plásticas" - orientou algumas pesquisas empiristas sobre cenas culturais e artísticas brasileiras (notadamente cariocas), como os mundos do *funk* e do samba abordados por Viana (1997, 2008), o mundo *heavy metal* apreendido por Leite Lopes (2008) e mesmo o mundo da astrologia, que preserva um sem número de aspectos estéticos, como se pode verificar em Vilhena (1990). Becker (1986 *apud* Coulon, 1995) resume a posição central da interlocução direta entre agente/objeto na tradição de pesquisa de campo consolidada em Chicago:

> Para entender a conduta de um indivíduo, devemos saber como ele percebe a situação, os obstáculos que julga ter de enfrentar, as alternativas que vê se abrirem à sua frente; não podemos compreender os efeitos do campo de possibilidades, das subculturas da delinqüência, das normas sociais e outras explicações, a não ser considerando-os do ponto de vista do agente (BECKER, 1986 *apud* COULON, 1995).

Tal concepção visa ratificar a eficiência do emprego de um conjunto de técnicas, agrupadas sob o rótulo de "Sociologia Qualitativa" (Coulon, 1995), na coleta e análise de dados empíricos em pesquisas sociais. Do ponto de vista empírico-documental, no

[111] Sem alienar o legado do norte-americano Donald Pierson (1900 – 1995), aluno de Robert E. Park (1864 – 1944), que veio pela primeira vez ao Brasil em 1935 como pesquisador da Universidade de Chicago desenvolver sua tese sobre relações raciais entre negros e brancos na Bahia. Pierson posteriormente voltou ao Brasil como professor e diretor da Escola Livre de Sociologia e Política (SP) em 1939, permanecendo até 1955. A ele se atribui o primeiro impacto da tradição de Chicago na pesquisa social brasileira. Pierson buscou reproduzir as técnicas de pesquisa de sua instituição formadora na ELSP, coordenando estudos de comunidade hoje considerados clássicos da história da sociologia urbana no Brasil, e incentivando os alunos a praticarem a observação e a refletirem sobre o trabalho de campo (Valladares, 2005).

que concerne ao olhar destinado ao sujeito nessas abordagens, são tomados como fontes legítimas de dados elementos como documentos pessoais, autobiografias, diários e relatos feitos pelos indivíduos investigados[112], além de material de periódicos, folhetins e de outras fontes meramente informativas; por outro lado, é praticado o trabalho de campo baseado em diversas técnicas, como a entrevista, o testemunho e a observação participante, cristalizados para análise através de ferramentas como fotografias, gravações de interlocuções e notas de diários de campo.

É legítimo caracterizar a Sociologia de Chicago pela importância e originalidade de suas pesquisas qualitativas, que constituem seu patrimônio inaugural e mais célebre. Muitos trabalhos da primeira fase, desenvolvidos até o final da década de 1930, consistiam em monografias empíricas brutas, contendo pouca ou nenhuma reflexão epistemológica sobre os métodos utilizados, apenas pondo-os em funcionamento (Coulon, 1995). Robert E. Park (1864 – 1944), jornalista de formação e orientador da maioria dos trabalhos microssociológicos desta fase, teria determinado o surgimento do suposto "paradigma qualitativo" de Chicago, pondo a serviço da Sociologia técnicas de campo oriundas de sua carreira inicial optimizadas pelas formulações sobre metrópoles emanadas, em maior escala, por Georg Simmel[113] (1858 – 1918), de quem é inalienável herdeiro[114].

Como não se trata do foco da pesquisa, deixaremos de lado a abordagem historicista que passaria por outras correntes sociológicas erigidas sob influência da tradição qualitativa de Chicago, como o Interacionismo Simbólico de Georg Herbert Mead (1863 – 1931), a Etnometodologia de Harold Garfinkel (1917 – 2011) e a Dramaturgia Social de Erving Goffman (1922 – 1982), as duas últimas elaborações particulares da primeira[115]. Interessante, porém, e apenas do ponto de vista ilustrativo, é não perder de vista que paralelamente à tradição qualitativa, mais precisamente entre 1930 e 1940, começou-se a se desenvolver em Chicago uma Sociologia quantitativa, marginal em seus primórdios, mas que viria a determinar os traços mais proeminentes da Sociologia americana pós Segunda Guerra Mundial (Coulon, 1995 e Alexander,

---

[112] Ao atualizar tal perspectiva, entendo como análoga e legítima a pesquisa de materiais "autobiográficos" disponíveis na internet, tais como perfis de redes sociais, relatos em *blogs* e fóruns de *sites* diversos, além de outros formatos virtuais utilizados como veículos de expansão objetiva e subjetiva das identidades e papéis sociais dos indivíduos contemporâneos.

[113] Ver Simmel, 1979.

[114] Alfred Schutz (1899 – 1959) é outro sociólogo alemão cuja obra também impactaria a produção de Chicago vinculada àquela tradição, na qual se incorporaram nomes como o também alemão Louis Wirth (1897 – 1952) e o americano Everett Hughes (1897 – 1983). Ver G. Velho, 2003.

[115] A respeito das três correntes, ver Alexander (1987), Downes e Rock (1996), Coulon (1995) e Harguette (2010).

1987). Chicago, portanto, não foi apenas o berço do paradigma qualitativo em pesquisa social urbana, mas foi igualmente um dos caminhos através dos quais se erigiu o paradigma quantitativo de matriz norte-americana.

Apresentado este quadro, o corrente trabalho, do ponto de vista metodológico e das fontes de dados exploradas, afigura-se num levantamento empírico da cena brasileira[116] de grafites a partir, primeiramente, da análise cotidiana da produção que estampa o ambiente construído público da cidade do Rio de Janeiro e da análise, fundamentada por incursões e registros de campo, dos locais e eventos inerentes ao "mundo do grafite" situados no município. Soma-se a esses procedimentos a interlocução com os grafiteiros, com representantes das instituições entendidas como promotoras da mudança de rótulo (de marginal para atividade artística) na apreensão do estilo pelo grande público, com apreciadores dessas obras e também com os demais sujeitos urbanos de alguma forma envolvidos com a atividade, ainda que pelo seu mero contato visual com as pinturas públicas em seus circuitos cotidianos.

A respeito da análise cotidiana da produção que estampa muros e fachadas no município do Rio de Janeiro, recorte geográfico fundamental de observação do fenômeno estudado, transcrevo abaixo, apenas como exemplo, um apontamento que traduz em parte o espírito que conduziu a observação durante os cinco anos (2008 – 2013) do difuso trabalho de campo desenvolvido:

"Na manhã de uma despretensiosa segunda feira de 2012, por volta das 09h30min, desço do décimo segundo andar do prédio onde moro para ir ao Banco do Brasil, alguns metros adiante. O muro que separa o condomínio onde resido do banco no bairro do Andaraí (zona norte carioca) – "meu muro de estimação" - é *habitué* de grafiteiros e pichadores. Vez por outra me deparo com alguma novidade interessante estampando a edificação. Ali coexistem de maneira pouco harmônica *bomb*s, grafites, cartazes, estênceis e pichações diversas. Nesse dia, bingo! Uma impressionante e ainda fresca pintura do grafiteiro que assina como *Anonimundo*, intensamente atuante nos muros da região da grande Tijuca (zona norte do Rio de Janeiro) e do centro nos anos 2011 e 2012, grande revelação carioca no período, eu diria. O grafiteiro, que tem em sua pinacoteca pública obras que parodiam Van Gogh, Munch e Dali, dessa vez estampou uma espécie de São Jorge conceitual, tendo no lugar da cabeça um grampo de pregar

[116] Carioca e paulistana fundamentalmente, em se tratando de estabelecer um recorte geográfico mais delimitado.

roupas daqueles de madeira, elemento que acabou se tornando sua marca registrada. A belíssima pintura, estanque em termos de estética de outras tantas que vemos em nossa cidade imersas na matriz temática do *hip-hop* grafite, é agora a mais impressionante do muro. Volto a casa, pego a máquina fotográfica e desço para fazer o registro. Parado e concentrado enquadrando a imagem, sinto um leve tapa no ombro. Olho para trás e vejo meu porteiro, um tipo malandro a princípio, fervoroso evangélico para quem o conhece de fato, notório por nunca aceitar doces de Cosme e Damião para os filhos por tratar-se de coisa do diabo.

- Tu gosta disso aí? (*sic*) - perguntou.

- Gosto muito, considero isso aí uma obra de arte, e você? - replico.

- Eu acho isso aí maior perda de tempo. Vê só, o cara chegou aí quatro da manhã, ficou até as seis e pouca e eu te pergunto, pra que? Era melhor ter pintado isso na casa dele, no quarto dele, aí ele ia ver todo dia, daqui a pouco ninguém liga mais pra isso não - disparou o porteiro, manifestando nitidamente que, no mínimo, teve a monótona rotina madrugadora alterada ao debruçar-se sobre o procedimento do grafiteiro.

- Bom, estou fotografando logo porque daqui a pouco picham em cima ou colam algum cartaz – encerro[117]. Chego a casa e me dou conta, através da capa do jornal, que se tratava do dia de São Jorge, 23 de abril. Talvez o porteiro estivesse subjetivamente expressando sua insatisfação com a exacerbada veneração em terras cariocas ao santo da Capadócia, nada afeto às igrejas evangélicas".

[117] Não há registro de áudio ou visual do diálogo. Ele foi aqui (aproximadamente) reproduzido com base em nota de campo registrada poucos minutos depois de ocorrido.

Figura 19: O São Jorge Conceitual com um pregador de roupas no lugar da cabeça assinado pelo grafiteiro *Anonimundo.* As figuras do cavalo e do dragão foram desenvolvidas através do encaixe de desenhos de peças de roupas, enquanto a lança do santo é representada por uma corda de varal. Imagem registrada aproximadamente um ano após a execução da pintura, incrustada então entre pichações e cartazes. Rio de Janeiro, bairro Andaraí, 12/02/2013.

Em diversas ocasiões, enquanto fotografava grafites em locais públicos, fui intercedido por transeuntes querendo exprimir um comentário ou buscar interlocução sobre o tema, o que a princípio contraria a impressão do porteiro, para quem, mesmo ao assumir posição sobre a questão e após ter ficado aproximadamente duas horas observando a ação de um grafiteiro, os grafites não interessam a ninguém. Desta maneira, coletadas *in loco* mediante a observação do fenômeno, estão aqui cristalizadas algumas opiniões de sujeitos que tem como relação direta com a atividade o simples contato visual com grafites em seus circuitos urbanos cotidianos. Tais interpretações são importantes para a sedimentação da hipótese proposta, que associa a mudança social de percepção do grafite com sua legitimação como atividade artística.

No exemplo mencionado acima, há fortes indícios de que, pela curiosidade e atenção destinadas pelo porteiro à intervenção do grafiteiro *Anonimundo* (disse ele que acompanhou quase todo o desenvolvimento da obra), se o tema da pintura fosse outro ele teria se manifestado a favor da mesma. Poucos dias depois quando o encontrei e disparei “e aí, ainda está cabreiro com o grafiteiro?” ele retrucou “não, não tem nada a ver não, eu não gosto de pichador, tenho nada contra grafiteiro não”. Obviamente entre a primeira situação e este último diálogo interpôs-se um irrefutável processo de recepção de influência do porteiro por minha postura de se dignar a tirar uma foto da

pintura e qualificá-la como obra de arte ou talvez ele tenha apenas exercido alguma espécie de subordinação profissional (muito eventualmente por ele acionada).

O capítulo anterior, como verificado, aborda a repercussão do grafite nos mercados da moda, decoração e publicidade, estes que se constituíram em possibilidades mercantis amplamente abertas à atividade após sua consagração como elemento da pintura contemporânea no Brasil, algo que se dá em sintonia com o novo paradigma mercadológico das artes plásticas, vigente neste início de século XXI. Está incluída na hipótese de que o grafite deixa de ser marginal ao ter sua estética assimilada pelas instituições do universo oficial de artes plásticas a ideia de que esta mesma assimilação, valorização econômica e a mudança de rótulo daí advindas proporcionaram sua mercantilização irrestrita, algo verificável hodiernamente sem muitos esforços nos inúmeros exemplos de campanhas publicitárias de bens, serviços e mesmo propagandas de instituições públicas assentadas na estética do grafite, geralmente voltadas aos jovens.

A questão geracional, aliás, é tema de fértil discussão no interior do universo de nosso objeto, mas não será abordada aqui amiúde. Durante o trabalho de campo constatei o quão heterogêneo do ponto de vista etário é o conjunto de grafiteiros que fomentou subsídios empíricos a esta pesquisa e que efetivamente compõe o conjunto de praticantes da modalidade no Brasil. Muitas campanhas publicitárias parecem utilizar a estética do grafite no intuito de construírem um veículo em consonância com as expectativas de linguagem dos adolescentes e acabam incidindo em apropriações consideradas caricatas pelos grafiteiros mais críticos. “Pode parar com essa merda de estética da juventude que isso aí é a maior besteira. Tem muito nego na ativa com quarenta, cinqüenta anos pintando ainda e geralmente quem compra uma pintura numa galeria não é um moleque adolescente ou de vinte e poucos anos”, colocou o grafiteiro *Malc* (nascido em 1978) em entrevista[118] para este trabalho.

Este capítulo traz ainda algumas apropriações do grafite como mecanismo de combate à delinqüência, ócio juvenil, criminalidade e violência urbana. Aqui são apresentados projetos de inclusão social desenvolvidos por ONGs e outras entidades da sociedade civil organizada, cariocas e de outros estados. Assim como ocorre com outras formas e expressões artísticas geralmente associadas à juventude, o grafite, após conquistar o tão cortejado *status* de arte, tornou-se uma das atividades mais apropriadas

[118] Concedida em fevereiro de 2012.

do cardápio de temas geralmente consultado para a implementação de projetos sociais destinados a jovens.

Outra proposta diretamente imbricada com nosso eixo analítico central (o grafite passando de marginal a artístico) é a avaliação da inserção da atividade na problemática atinente ao meio ambiente urbano das cidades brasileiras. Neste capítulo são apresentadas algumas políticas públicas emblemáticas (eminentemente municipais) que visam estimular a inserção dessas pinturas[119] de forma coerente no ambiente público citadino, levando em consideração elementos da esfera legal, da preservação do meio ambiente urbano e de sua valorização estética.

Alguns dispositivos legais, como decretos municipais, visam direcionar os praticantes a uma utilização "não-predatória[120]" da paisagem urbana das grandes cidades brasileiras, estas que se encontram bastante assoladas também pela propaganda. Tais dispositivos buscam trazer a ação dos grafiteiros para o processo de valorização estética das cidades, uma vez que as principais metrópoles mundiais apresentam iniciativas de "simbiose" entre artistas de rua e espaço urbano público, algo considerado sofisticado e cada vez mais estimado por habitantes e turistas. Algumas leis[121] regulam também a propaganda, modificando critérios anteriores de alocação e alterando os limites dos tamanhos das placas e *banners* publicitários, diminuindo-os consideravelmente em tamanho e quantidade.

2.1.2 - Elaboração da Hipótese central.

Além da necessidade de se delimitar o método utilizado no trabalho de campo, considero importante uma clarificação do método implicado no desenvolvimento da questão central da pesquisa, uma vez que em sua concepção, parte-se de um pressuposto em direção a evidências (empíricas e analíticas, o que aqui, aparece de forma multifacetada, incluindo análises sociológicas, jornalísticas, dados de campo, além de

[119] Não se pode ignorar o exemplo do "Museu a Céu Aberto", na Zona Norte da cidade de São Paulo, idealizado pelos próprios grafiteiros paulistanos num contexto de resposta ao decreto municipal Cidade Limpa, em vigor desde 1º de janeiro de 2007, instituído pelo então Prefeito Gilberto Kassab. A lei municipal, esmiuçada à frente, além de estabelecer novas regras sobre a apropriação de suportes públicos por grafiteiros e pichadores, também regula sobre a utilização da paisagem urbana para fins de alocação de placas publicitárias e *outdoors*.

[120] Geralmente neste discurso estão embutidas preocupações com o patrimônio histórico, artístico e cultural das cidades.

[121] O decreto "Rio Limpo", em vigor a partir de 02/05/2012 idealizado e posto em prática pela Prefeitura de Eduardo Paes, proibiu boa parte da publicidade em imóveis de vinte e dois bairros das zonas sul e centro cariocas. A lei é inspirada na "Operação Cidade Limpa", decreto municipal sancionado em 2007 em São Paulo pelo então prefeito Gilberto Kassab.

lampejos de crítica e historia da arte) que o subsidiem. Recordando: como, a partir da assimilação do grafite pelo mundo oficial das artes plásticas, se deu uma mudança geral em sua recepção pelo grande público no Brasil? Como, a partir da assimilação de tal estética, o grafite deixa de ser marginal para tornar-se uma atividade bem reputada, deixando inclusive de ser considerado crime na lei brasileira em 2011?

Uma série de dados e eventos é capaz de contribuir para elucidação da hipótese aqui trabalhada, as evidências estão por toda parte, trata-se então de esmiuçá-las e organizá-las. Uma história interessante, porém, acredito ser adequada ao processo de delimitação da ideia de que houve no Brasil uma mudança efetiva na percepção senso comum da atividade dos grafiteiros e será aberto um pequeno parêntese a ela.

Em 1989 a Rede Globo de televisão exibiu a novela "*Top Model"* no horário das 19h00minh (reprisada em 2012 no canal de televisão a cabo *Viva*). Não vamos adentrar aqui efetivamente na trama, o fato é que na história havia o personagem de um jovem grafiteiro interpretado pelo ator Taumaturgo Ferreira. Lucas, uma espécie de galã *underground*, tinha um relacionamento conturbado com a protagonista do folhetim, a frágil e inocente modelo Duda interpretada pela atriz Malu Mader. A fórmula explorada na construção do casal foi então a clássica "menina bonita de família envolvida com jovem subversivo e marginal".

A classificação "grafiteiro" atribuída a Lucas estava longe de qualificá-lo como artista ou algo parecido. O conflituoso personagem (lutando consigo para controlar seus "impulsos desviantes") tinha no grafite sua vinculação marginal mais branda, envolvendo-se ao longo da trama com outras atividades criminosas, ainda que aparentemente em constante questionamento pessoal. Lucas, o grafiteiro, foi em 1989 um dos grandes *bad-boys* televisivos do ano.

Decorridos 23 anos, em 2012 entra no ar na mesma emissora de televisão a novela "Cheias de Charme". A trama traz de volta um personagem grafiteiro ao horário das 19h00minh. Dessa vez o jovem idealista Rodinei vivido pelo ator Jayme Matarazzo é um honesto trabalhador (entregador de uma mercearia) e dedicado grafiteiro que tem obsessão pelo discurso legitimador de seu trabalho enquanto obra de arte. Novamente, um grafiteiro se envolve com uma doce e frágil jovem despontando para o sucesso, no caso a aspirante a cantora e empregada doméstica Cida (vivida pela atriz Isabelle Drummond).

Iniciado na discussão hodierna que se interpõe sobre a bipolaridade interpretativa associada à atividade dos grafiteiros (marginal x artística), Rodinei é o

tipo de jovem de classe trabalhadora com caráter e personalidade, esclarecido, articulado, intelectualizado e engajado numa sofisticada discussão inerente ao universo institucional das artes plásticas. O personagem posiciona-se firmemente contra a assimilação do grafite pelo ambiente composto por museus e galerias e é militante da arte a céu aberto, este que poderia ser classificado como um *inconformista*, se aplicado o sistema conceitual de Becker (1977) apresentado no capítulo seguinte. Em suma Rodinei é, digamos, dono de uma bem sucedida trajetória existencial para um jovem da classe trabalhadora, em oposição ao nosso Lucas, personagem de *Top Model*. Além de Rodinei, seu colega de trabalho Niltinho na trama (vivido pelo ator Sérgio Malheiros) também é grafiteiro.

No episódio exibido em 06/06/2012 Rodinei, ao ser truculentamente expulso de uma galeria de artes (a *Galerie*, loja de alta confecção da personagem Sonia Sarmento, *socialite* interpretada pela atriz Alexandra Richter, uma espécie de ateliê/confecção/estúdio aparentemente inspirado na *Factory*, famoso espaço que Andy Warhol mantinha nos anos 1960/70 em Nova Iorque[122]) após entrar no local e disparar um discurso pela democratização das artes, encontra as chaves do estabelecimento que os seguranças deixaram cair sem querer na calçada da rua e posteriormente o invade durante a madrugada com um grupo de grafiteiros. Eles então desenvolvem intervenções com tinta spray em todo o interior, cifrões e frases de protesto direcionadas ao mercado de artes. Numa investida *a la Banksy*, grafitam[123] o local de cima a baixo antes de um desfile de moda que ocorreria no dia seguinte. O que era pra constituir um ato de protesto acaba se tornando um grande e inesperado sucesso e a "decoração" desenvolvida pelos grafiteiros torna-se a vedete do evento, com ampla cobertura midiática, algo que, ainda que no reino da ficção, remete efetivamente à elucidação da nossa hipótese enquanto espelho de uma tendência real: no exato momento que o grafite cruza a fronteira que separa a rua da galeria de artes, ele tem sua percepção social bastante redirecionada: deixa de ser vandalismo e transforma-se em arte.

Grande parte do processo de preparação dos atores para vivenciarem os grafiteiros na novela foi divulgado pela emissora, talvez pela ampliação da demanda de

---

[122] Ver Rodriguez e Tur, 2007.

[123] Todo o trabalho cenográfico de elaboração das intervenções exibidas na novela e credenciadas ao grupo de jovens grafiteiros foi desenvolvido pela artista plástica Ana Durães, convidada para ser espécie de *ghost painter* do personagem Rodinei no folhetim. Segundo depoimento da artista mineira, ela teria se inspirado em *Banksy* e Jef Aerosol, dois grandes nomes do grafite mundial do início do século XXI, para compor as intervenções do personagem, justamente por não ser representante nata do estilo. Cf. matéria "Ana Durães: artista plástica mineira é quem está por trás das 'pichações' do ator Jayme Matarazzo na novela 'Cheias de Charme'", por Roberto Kaz. Revista O Globo, ano 8, nº 417 (22 de julho de 2012).

interesse do grande público pela atividade. A reportagem "Criação coletiva: grafiteiros na ficção, Jayme Matarazzo e Sérgio Malheiros pintam muro e trocam ideia com artistas do spray" publicada em 27 de maio de 2012 na Revista da TV do jornal O Globo (por Zean Bravo) faz uma ampla leitura e traz um *background* completo e ilustrado deste processo.

Jayme se reuniu em Santa Teresa (bairro do centro do Rio de Janeiro que durante a primeira década dos anos 2000 acabou se transformando em espécie de *Meca* da atividade na cidade) com representantes da nata do grafite carioca e mesmo nomes importantes de outros estados (estavam no grupo os grafiteiros *Toz, Ment, Acme, BR, Anarkia,* Marcelo *Jou,* Márcio *SWK e Bragga*) para grafitarem coletivamente um muro no bairro, na Rua Santa Alexandrina, e para fazerem a reportagem. Artistas de origens e vertentes variadas, todos atualmente são reconhecidos por trabalhos que ganharam espaço e notoriedade em galerias, mostras de artes e exposições mundo afora. As palavras do grafiteiro *SWK*[124], espécie de grande anfitrião do grafite em Santa Teresa, dão conta de entender porque aqueles importantes nomes da cena nacional se envolveram com o projeto de uma novela televisiva: "o fato de ter um personagem como o do Jayme na novela pode quebrar um pouco o estereótipo do grafiteiro, que ainda é confundido com o pichador. São duas expressões urbanas, mas distintas".

Imerso no processo de incorporação de seu personagem, o ator Jayme Matarazzo manifestou na ocasião um interesse pelo grafite para além do folhetim e anunciou na matéria ter planos de produzir e dirigir um documentário sobre o tema. "Nós tivemos uma oficina na Globo com os gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo) por causa da novela. Mas eu percebi que, apesar de muitos desses artistas terem ido para as galerias, o grande tesão de todos ainda é a rua" – colocou o ator.

A centralidade do assunto na trama de uma novela do horário de 19h00minh da rede Globo de televisão é indicativa de que se encontra em curso neste início de século XXI no Brasil um processo de aceitação da cultura do grafite também entre as classes mais populares, maiores componentes do grande público noveleiro. No final de abril de

[124] A respeito da reputação de *SWK* (membro da *Fleshbeck Crew,* uma das mais conceituadas equipes de grafite do Rio de Janeiro e fundador da *Santa Crew* em 2000, coletivo do qual saiu para integrar a outra equipe em 2006) como cicerone dos interventores no bairro carioca de Santa Teresa, o grafiteiro francês *Seth,* como já mencionado, autor do livro Tropical Spray (Editora Martins Fontes, 2012), assim descreve sua chegada no bairro para encontrar com os grafiteiros locais: "Avisto os primeiros grafites. Bem vindo ao território do SWK. Grafiteiros do mundo inteiro vêm deixar sua marca ao lado da assinatura do mestre local. Ele mora na favela que domina o morro, nenhum muro é pintado sem a sua presença. A subida não acaba. Agora as casas burguesas se contrastam com a perspectiva apocalíptica das favelas que invadem o horizonte. Vou descer no ponto final para me encontrar com SWK. Também quero deixar minha marca em Santa Teresa" (MALLAND, 2012, p. 133).

2013 entrou no ar na mesma emissora e horário o folhetim "Sangue Bom", cujas abertura e chamadas publicitárias foram estilizadas com a estética do grafite: desenhos iconográficos e letras típicas do estilo em muros com tinta spray, o que indica que de alguma forma a fórmula (ou forma) foi aprovada pelo público.

Não é necessário buscar referências para sentenciar que nichos privados de culto às artes como galerias e museus - estes que foram e são a mola mestra do processo de legitimação do grafite como arte, epicentro do processo social mais amplo de aceitação e valorização da atividade -, se afastaram (ou foram afastados) do cardápio de bens culturais consumidos pelas classes sociais detentoras de menor capital econômico a partir de meados do século XIX, com a excessiva capitalização dessas arenas, que se tornaram espaços "institucionais" de culto às artes, apesar de haver uma mudança em curso nessa direção neste início de século XXI, como observado no exemplo (mencionado na introdução) da mostra "Impressionismo: Paris e a Modernidade" em 2012 nas capitais de Rio de Janeiro e São Paulo.

A respeito do consumo de bens culturais eruditos por classes sociais economicamente desfavorecidas, o historiador norte-americano Lawrence W. Levine (1933 - 2006) publicou o trabalho *Highbrow/Lowbrow*[125] (1990), cujo subtítulo é "a emergência da hierarquia cultural na América". *Brow* em inglês significa testa ou frontispício. No século XIX cientistas racistas tentavam provar que gênios brancos como Shakespeare tinham testas mais altas que canibais aborígenes da Oceania. A criatividade e a sensibilidade artísticas europeias derivavam de uma suposta evolução da espécie humana que determinava alguns milímetros a mais na dianteira do crânio dos brancos, segundo estes estudos. Tais pesquisas fomentaram um glossário apropriado no desenvolvimento de incipientes julgamentos estéticos que iniciaram por dividir a produção cultural da humanidade em duas categorias imersas mais em preconceito do que em eficiência classificatória: a cultura erudita, circunscrita às altas arenas privadas de culto às artes, e a cultura popular, que consistia em apropriações informais e empobrecidas da primeira.

Levine, no entanto, mostrou com detalhes documentais sólidos e variados como esse afastamento transcorreu nos EUA. A motivação para fazer essa pesquisa iniciou-se em seu trabalho anterior, *Black Culture and Black Consciousness* (1978), que se tornou um clássico sobre a produção cultural dos negros americanos no período da escravidão.

[125] Algumas formulações aqui apresentadas acerca deste trabalho foram parafraseadas da coluna "*Highbrow/Lowbrow*: livro de Irvine é uma das mais originais reflexões sobre história da cultura" publicada em 24/05/2013 por Hermano Vianna no suplemento Segundo Caderno, jornal O Globo.

Analisando inúmeros exemplos, de canções a espetáculos circenses, Levine encontrou várias paródias de atos de peças de Shakespeare, como *Hamlet* e *King Lear*, naquele contexto histórico-social. No Mississipi entre 1814 e o início da Guerra Civil, as vilas de Natchez e Vickburg, com somente poucos milhares de habitantes em cada uma, tiveram pelo menos 150 performances de Shakespeare. Qualquer lugar poderia sediar um espetáculo, como os barcos a vapor no Rio Ohio ou as praças públicas das vilas. Segundo Levine, o público comia, gritava e dançava diante de *Richard III*. Tal sucesso popular não era privilégio de Shakespeare. O livro mostra que ópera, música clássica ou exposições em museus eram recebidas com o mesmo entusiasmo por plateias que misturavam todas as classes sociais e que não tratavam o que viam como algo a ser respeitado com um silêncio litúrgico, como se testemunhassem verdadeiros milagres sagrados.

Na virada do século XIX ao XX foram sedimentados alguns rituais para a correta apreciação da arte e a ilusão de que a chamada "arte erudita" sempre foi apreciada de maneira séria, reverente e supostamente refinada. Na realidade, as massas foram alijadas dos novos palcos de consumo cultural e logo depois acusadas de bárbaras por não consumirem aquilo que se transformou em elemento distintivo para uma minoria por ter se tornado inacessível para uma maioria.

Bourdieu (1966) revolucionou a maneira de se avaliar a recepção artística em pesquisa sociológica. Obviamente as sociedades francesa e brasileira preservam um sem número de diferenças, não sendo todas as conclusões oriundas das análises sociológicas promovidas na primeira extensivas à segunda. Muito se questiona a aplicabilidade dos métodos e teorias desenvolvidos por Bourdieu para analisar as práticas culturais e o consumo de artes dos franceses em outros contextos sociais, mas existem de fato algumas boas possibilidades de encaixe que me parecem naturais, fundamentalmente sua proposta de "morfologia dos públicos". Bourdieu (2003) importou a pesquisa estatística para o mundo das artes, inaugurando a mensuração sociológica das práticas culturais. Respondendo a uma demanda institucional dos museus europeus, a investigação empírica de sua equipe abriu novas problemáticas no campo das práticas culturais. A publicação em 1966 (com Alain Darbel e Domenique Schnapper) de "O amor pela arte" inovava consideravelmente as concepções mais abstratas da Sociologia universitária acerca da matéria, resultando em certo número de conclusões que viriam a transformar, irreversivelmente, a abordagem da questão.

Para Heinich (2008), uma primeira conclusão daí advinda é a de que não se poderia mais, a partir daquela pesquisa, falar "do" público em geral, mas "dos" públicos freqüentadores das arenas tradicionais de culto às artes plásticas. Foi necessário abandonar o ponto de vista globalizante sobre "o" público da arte para raciocinar em termos de públicos socialmente diferentes, estratificados segundo meios sociais. A pesquisa apurou uma acentuada desigualdade social no acesso à cultura dos museus de arte na França: a taxa de freqüentação anual apresentava um distanciamento que ia de 0,5% para os agricultores a 43,3% para os quadros superiores, e 151% para os professores e especialistas em artes. Não podemos tomar tal dado como referencial imediato e absoluto da realidade brasileira, mas podemos tomá-lo como parâmetro analítico e concluir que aqui, diante da mesma realidade de privatização das arenas de culto às artes e exclusão das classes populares de seu interior, a morfologia dos públicos, em termos de estratificação social, não deve apresentar grande disparate em relação à França.

Ainda segundo Heinich (2008), o recurso ao parâmetro da origem social permite colocar em evidência a influência desta, enquanto que, por desconhecimento ou contestação, o "amor à arte" foi durante muito tempo (e ainda é para muitos) tradicionalmente atribuído às disposições pessoais. Bourdieu faz uma crítica sobre a crença no caráter inato das "disposições cultivadas", para pôr em evidência o papel primordial da inculcação familiar. A "ilusão do gosto puro e desinteressado", que não depende senão de uma subjetividade e que não tem por finalidade senão o deleite, é revelada pela correlação das práticas estéticas com a pertença social, com os "hábitos sociais do gosto" e com a "distinção" pela posse de "bens simbólicos" (educação, competência lingüística e estética).

De acordo com a pesquisa de Bourdieu, a influência da origem social não se limita, como por muito tempo se acreditou, à desigualdade dos rendimentos e dos níveis de vida, o que revela a correlação entre freqüentação a museus de arte e nível de estudos. Na visão de Heinich (2008), Bourdieu junta à noção marxista de "capital econômico" a de "capital cultural", medida pelos diplomas. O acesso aos "bens simbólicos", não redutíveis a valores de mercado, não está apenas condicionado pelos meios financeiros, mas também por "disposições" profundamente incorporadas, menos conscientes e menos objetiváveis: referências, gostos e hábitos. A tradicional pirâmide social, organizada segundo um eixo único determinado pelos recursos econômicos, apresenta, a partir da pesquisa de Bourdieu, uma divisão em dois eixos: o capital

econômico, de um lado, e de outro o capital cultural, que se torna um fator explicativo determinante. Resulta deste processo analítico o entendimento de que o suposto "amor pela arte" reside então nas "frações dominadas da classe dominante" (da qual fazem parte os intelectuais), mais dotadas de capital cultural que de capital econômico.

Outro dado que podemos considerar como indicativo de uma ampliação da oferta de bens culturais vinculados às artes plásticas entre as classes populares, desta vez tendo o grafite em posição protagonista, reside no lançamento de uma campanha promocional em um dos periódicos de clientela mais popular no Rio de Janeiro em agosto de 2012, o jornal "O Dia". Corriqueiras nos jornais impressos cariocas (e brasileiros) do mesmo molde, essas promoções em geral visam estabelecer mecanismos de fidelização do periódico associados a um pequeno retorno monetário por uma coleção de brindes oferecidos. Ou seja, o cliente junta selos que vêm impressos na capa do jornal durante uma semana, cola-os em uma cartela também disponibilizada pelo periódico, adiciona uma pequena quantia em dinheiro e então pode retirar o brinde em um posto de troca autorizado.

Batizada de "Arte do Dia", a promoção teve o seguinte regulamento: as cartelas foram publicadas aos domingos (6 de agosto a 16 de setembro de 2012) já com o primeiro selo. Os leitores tinham que completar a tabela com os selos da mesma semana, publicados na primeira página do jornal, de segunda-feira a sábado. A cada semana, os participantes deveriam entregar a cartela preenchida e mais R$ 12,90 para trocar por dois copos. Os copos, nossas obras de arte em questão (digamos que os iniciados em artes classificariam a coleção como um genuíno *kitsch*), são estilizados com coloridas estampas desenvolvidas pelos membros da *Fleshbeck Crew*, como citado anteriormente, o mais destacado coletivo de grafite do Rio de Janeiro. Na segunda etapa (iniciada dia 26 de agosto) foram disponibilizados pratos nos mesmos moldes. Os artistas que assinam os trabalhos da coleção são os grafiteiros *Piá*, Rodrigo Abranches (*Rod*), Marcio *SWK* e Bruno Bogossian (*BR*).

A promoção foi lançada pela equipe do jornal e pelos quatro grafiteiros no Largo da Carioca, centro da cidade do Rio de Janeiro, no início de agosto, quando os artistas grafitaram ao vivo um painel de 5 x 2m chamando a atenção dos transeuntes que por ali circulavam. Segundo a matéria "Grafiteiro SWK assina copos exclusivos da Coleção Arte do DIA - *Santa Crew* é conhecido por transformar Santa Teresa em uma galeria a

céu aberto" por Kamille Viola, publicada em 27/08/2012 no site do periódico[126], a estudante Beatriz Faria (19 anos) que passava pelo local na ocasião deu o seguinte depoimento: "Esse evento é sensacional. É muito legal ver esta arte pessoalmente e, o melhor, vou poder colecionar esses copos e pratos pintados por eles. Gostei dos copos e pretendo ter todos, pois eles estão lindos, estão na moda e os desenhos chamam muita atenção". "Utilizamos todas as cores. É um trabalho bem legal, pois os copos também podem modernizar uma cozinha com seus desenhos", completou o grafiteiro *SWK*, assumindo posicionamento no qual associa o aspecto artístico da obra ao seu valor utilitário, algo a princípio sempre estimado por aqueles que não querem consumir ou mesmo tem interesse em se enveredar pelos aspectos meramente estéticos de um trabalho artístico.

A mudança social de percepção do grafite tem seu processo de legitimação delimitado por um conjunto de fortes componentes classistas. O fenômeno pode ser lido à ótica do conjunto legitimador de Simmel (1988) acerca da difusão das modas, uma vez que estas são inauguradas pelas classes sociais mais abastadas e transmitidas por imitação (através da ruptura do componente inicial "delimitação") às classes detentoras de inferiores capitais cultural e econômico. São as primeiras que, em geral, detêm o monopólio dos mecanismos criadores e difusores, além de estarem mais aptas a viabilizar projetos que possam culminar em amplos processos de imitação.

De acordo com a hipótese do corrente trabalho, a apreciação do grafite pelo grande público advém da sua legitimação enquanto manifestação artística, de sua "entronização" desencadeada nos mais altos círculos das artes, da cultura, da erudição e do capital, arenas em geral não frequentadas por este "grande público" (ou, pelo menos, por seus extratos socioeconomicamente mais debilitados), onde o grafite torna-se tão "difícil" (dotado daquela quantidade enorme de características que somente os iniciados, com seu "olhar apurado", conseguem captar nas obras de arte moderna) quanto os demais estilos de pintura. Não interessa ao *establishment* artístico o conjunto valorativo delimitado pelos critérios de reconhecimento dos próprios grafiteiros em relação aos pares, igualmente não iniciados em artes, que apreendem apenas os aspectos "mais fáceis" das obras. No mundo oficial das artes plásticas os grafites (ou a *street art*) são ostentados frente a pessoas que conseguem enxergar além, captar elementos puros, nobres e, com um mero parecer, transformar um "vândalo" em um reputado artista

[126] Cf. http://odia.ig.com.br/portal/diversaoetv/grafiteiro-swk-assina-copos-exclusivos-da-coleção-arte-do-dia, acesso em 27/08/2012.

plástico. Este processo é gradualmente distribuído positivamente às massas através da crescente re-apropriação da estética do grafite em campanhas publicitárias, no desenvolvimento de itens do vestuário, na decoração de interiores e nos projetos sociais, o que acarreta que ela seja conseqüentemente e por "reverberação" valorizada por diversos setores populares da sociedade, que passam a celebrar sua presença no ambiente urbano público das cidades ao invés de condená-la ou tomá-la como poluição visual. A formulação de Sant'anna (2003) ajuda a entender como funciona este processo:

> Mircea Eliade vai tentando entender esse fascínio pelo difícil, essa entrega ao ininteligível, até sintetizar seu diagnóstico nessa frase: "o que nos interessa, entretanto, é que as elites encontram na extravagância e na ininteligibilidade das obras modernas, a possibilidade de uma gnose iniciatória. É um 'novo mundo' que está sendo reconstruído a partir das ruínas e de enigmas, um mundo quase privado, que se gostaria de manter para si mesmo e para alguns raros iniciados. Mas é tal o prestigio da dificuldade e da incompreensibilidade, que o 'público' por sua vez, é rapidamente conquistado e proclama sua total adesão às descobertas da elite" (SANTÁNNA, 2003, p. 28).

Ao atribuir a mudança geral de percepção do grafite, iniciada nas classes sociais detentoras dos maiores capitais social/cultural, à assimilação do estilo pelo mundo oficial das artes plásticas, incido no que, no ambiente das ferramentas metodológicas aplicáveis a pesquisa social, se convencionou chamar de *método hipotético-dedutivo* (Collins, 1985). Este consiste num padrão de pesquisa que começa com uma teoria sobre como as coisas funcionam e dela deriva hipóteses que podem ser verificadas empiricamente.

Trata-se então de uma forma de raciocínio dedutivo, no sentido em que começa com princípios, pressupostos e ideias gerais e trabalha a partir deles para enunciados mais particulares sobre o que o mundo parece ser e como de fato funciona. Nessa abordagem, a teoria é frequentemente vista como um conjunto formal de pressupostos e proposições relacionadas entre si de forma lógica e linear e que conduz a hipóteses específicas. As hipóteses são em seguida submetidas a teste, reunindo-se e analisando-se dados e idealmente a teoria é confirmada ou refutada pelos resultados. Na prática, sabemos que raramente a pesquisa social se desenvolve de maneira rígida e lógica, com uma teoria formal servindo de ponto de partida. Veja o que Johnson (1997) diz a respeito do método de se deduzir a partir de uma hipótese:

> Quase sempre fazemos observações do mundo (realizando levantamentos, por exemplo, ou analisando estatísticas levantadas por governos), concebemos algumas ideias que poderiam explicá-las e formulamos hipóteses passíveis de testes a partir das mesmas, que levam a uma segunda rodada de coleta de dados, e assim por diante. Neste sentido, o processo combina raciocínio dedutivo, que passa de ideias gerais para observações específicas, com raciocínio indutivo, que começa com observações e, baseado nelas, elabora afirmações de natureza mais geral (JOHNSON, 1997, p. 146).

Concluindo, Collins (1985), sumariando seu ponto de vista acerca da pesquisa sociológica de cunho empírico assinala que "na maior parte do tempo, o processo de pesquisa é uma mistura de observação concreta e especulação teórica" (COLLINS, 1985). Podemos dizer que aqui o protocolo não se deu de maneira diferente.

2.2 – Levantamento empírico: eventos, locais e sujeitos.

A categoria "mundo artístico" em Becker (1977, apresentada na introdução) determinou, além da construção dos referenciais analíticos aqui aventados, a diretriz do trabalho de campo desta pesquisa. Um conjunto de locais como galerias de arte, ateliês de grafiteiros, centros de difusão da prática do grafite, lojas especializadas em tintas, além do próprio espaço urbano público da cidade do Rio de Janeiro, foram visitados, observados e analisados por meio de um trabalho de campo difuso, além de terem sido entrevistados alguns grafiteiros, veteranos e novatos. O objetivo com essas incursões e interlocuções foi justamente dar contornos palpáveis ao que estou classificando como "mundo do grafite" no Brasil, aparentemente consolidado e em franca expansão nesse início de século XXI. Algumas instituições analisadas, como o caso das galerias de arte contemporânea *Movimento, Inox* e *Athena,* e mesmo a extinta *Haus,* referenciada na literatura como o primeiro espaço comercial integrante do mercado de artes plásticas carioca a se abrir para a estética do grafite, representam pontos de contato entre o mundo do grafite e o "mundo oficial das artes plásticas", do qual integram, na condição de instituições, museus, galerias, espaços inerentes ao mercado de altas artes plásticas, mídia e literatura especializadas, e na condição de sujeitos, críticos, galeristas, curadores, *marchands*, além de artistas estabelecidos. Vale lembrar que também integram o referido mundo do grafite, tanto as apropriações da atividade em nichos como moda, publicidade e decoração como sua utilização enquanto mecanismo de inclusão e combate ao ócio e delinquência infanto-juvenis através de projetos sociais.

Trata-se de um mundo artístico difuso, que possui sujeitos desenvolvendo ações coletivas em diferentes âmbitos voltadas a promovê-lo, consolidá-lo e expandi-lo.

É importante ressaltar que o olhar microssociológico empenhado nessa coleta de dados me permitiu chegar a algumas das imagens aqui apresentadas. Clássico morador da região da grande Tijuca na zona norte do município do Rio de Janeiro e com inúmeros circuitos pessoais que entrelaçam bairros da região, em minhas andanças cotidianas pude constatar o quanto o grafite se expandiu ao longo dos anos 2000 em terras cariocas, pelo menos em direção à zona norte, e captei, guiado por esse espírito *flâneur*, vários bons momentos representativos desta expansão. Expansão, aliás, que reflete uma crescente tolerância, aceitação e posterior admiração dos moradores do Rio de Janeiro pela prática, processo transcorrido nas duas últimas décadas. No caso da capital carioca, sede primária do trabalho de campo desta pesquisa, o palco inicial do grafite, sem dúvida, foi na zona sul, em bairros como Gávea e Jardim Botânico em meados dos anos 1990 (história que se inicia no município de São Gonçalo, como apresentado acima). A atual disponibilidade de vários exemplares de grafites em bairros da zona norte carioca, a exemplo de alguns registros aqui apresentados, reforçam a hipótese central, que vê na assimilação do grafite pelo mundo oficial das artes plásticas a chave de sua crescente difusão e aceitação social. É inelutável que, na medida em que foram proliferando aparições do grafite em arenas oficiais de culto às artes plásticas e sua valorização financeira foi tornando-se notória, ele foi ganhando cada vez mais espaço também nas ruas, de onde é originário.

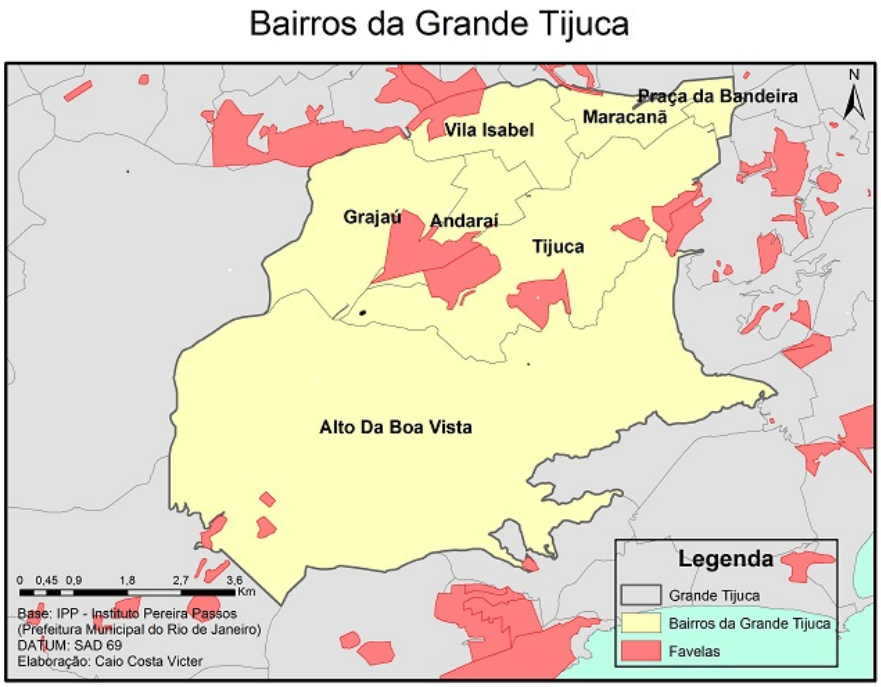

Figura 20: Bairros da região da Grande Tijuca, pertencente à zona norte do município do Rio de Janeiro, onde foi coletada a maior parte das imagens para esta pesquisa. Base de dados: Instituo Pereira Passos. Desenvolvido por Caio Costa Victer (Geógrafo) para esta pesquisa em 17/01/2012.

Locais consagrados ao grafite na zona norte do município do Rio de Janeiro como os muros das estações de metrô (linha 2) Maracanã e São Cristóvão na Avenida Radial Oeste em frente ao estádio do Maracanã, que no final de 2012 serviram de suporte para a primeira "Copa *Graffiti*" do Rio de Janeiro, ou os grandes muros sequenciais do Hospital Pedro Ernesto e da Escola Municipal Argentina, presentes na Avenida 28 de Setembro localizada no coração de Vila Isabel, por exemplo, exibem pinturas de grafiteiros renomados, cariocas e de outros estados. A Rua Conde de Bonfim, principal do bairro da Tijuca, é uma espécie de galeria a céu aberto das obras do eminente grafiteiro Marcelo *Eco.* Estou certo de que se a corrente pesquisa fosse desenvolvida há quinze anos, teria de concentrar meus esforços para coletar imagens em bairros da zona sul, onde proliferaram no município do Rio de Janeiro os primeiros muros assolados pela prática, além de locais nos arredores do centro da cidade que preservam equipamentos públicos degradados, como a zona portuária e as imediações das principais estações de trens urbanos da Região Metropolitana carioca (as estações Central do Brasil e a desativada Leopoldina). Essas localidades ainda são espécies de

Mecas do grafite carioca[127], ao lado de outros sítios emergentes como o bairro de Santa Teresa na região do Centro, o que não impede que boas e exemplares pinturas sejam abundantes também em outras praças da RMRJ. Entre 2008 e 2013, período de desenvolvimento do trabalho de campo, pude tranquilamente selecionar exemplos de grafites e outras intervenções urbanas sem grandes esforços em meus deslocamentos costumeiros pela região delimitada pelo mapa acima, o que, como dito anteriormente, contribui em muito para a demonstração do fato de que temos no Rio de Janeiro do início de século XXI um consolidado mundo do grafite em franca expansão.

Abaixo são apresentadas descrições[128] circunstanciais (algumas mais adensadas) de alguns eventos e locais visitados durante o trabalho de campo que, como explicitado, visam dar contornos, primeiramente, ao mundo do grafite carioca e, secundariamente (e tangencialmente), ao mundo oficial das artes plásticas, fundamentalmente seus pontos de contato com o primeiro. Na sequência, na subseção "sujeitos", são apresentadas as estratégias utilizadas no campo para interlocução com representantes do mundo do grafite (eminentemente grafiteiros) e com representantes do mundo oficial das artes plásticas.

2.2.1 - Eventos:

Exposição *Vertigens* por *osgemeos* no CCBB/RJ (março a maio de 2009): Na exposição, que permaneceu no CCBB/RJ[129] entre 24 de março e 24 de maio de 2009, a dupla *osgemeos* pode mostrar ao público muitos de seus recursos como artistas plásticos. O CCBB/RJ abriga rotineiramente uma mostra de artes visuais ou de outros tipos de coleção (como numismática e filatélica, por exemplo) decorando seu *hall* inferior e a exposição dos gêmeos se inseriu nessa programação. As fantásticas instalações, esculturas, pinturas e projeções dos artistas foram oferecidas aos visitantes de maneira franca. Estive no local por três vezes durante o final de março de 2009, tirando fotografias e notas de campo, principalmente a respeito da reação do público diante das obras. Nas três ocasiões, o centro cultural encontrava-se bem mais

[127] "A melhor moldura para um grafite é um cinza sujo, meio descascado. É muito bom realçar um visual meio acabado com uma pintura", colocou Marcelo *Eco* em entrevista para esta tese.
[128] As descrições dos eventos se encontram em ordem cronológica de acontecimento e dos locais em ordem cronológica de visitação.
[129] Posteriormente, a exposição foi montada no museu da FAAP em São Paulo (25/10 a 13/12/2009) e no CCBB de Brasília (02/03 a 16/05/2010).

movimentado do que habitualmente e com mais pessoas debruçadas sobre a coleção exposta do que rotineiramente acontece.

A mostra ocupou três salas do instituto, com pinturas diversificadas, esculturas em diferentes suportes, além de objetos sonoros (violões, baterias, alto-falantes e caixas de som, etc.) adereçados com a estética que acabou se tornando a marca registrada da dupla: figuras humanas com a pele em tons do amarelo ao laranja, com olhos bem separados e desproporcionalmente pequenos, além de membros muito finos e roupas bastante coloridas. São personagens aparentemente oriundos de contextos sociais carentes, como menores de rua, trabalhadores braçais e sertanejos, que refletem contradições sociais do Brasil contemporâneo.

Uma das peças mais impressionantes da mostra era um cubo em formato de cabeça intitulado *Luminescence.* No artefato, o visitante encaixava sua cabeça e tinha a visão de si multiplicada por efeitos de luzes e espelhos, um resultado surpreendente. Outra instalação arrebatadora, *Cabeça,* era uma obra móvel, constituída por um grande tronco humano com os braços abertos (dos quais só se via as mãos, como se brotassem do chão) assentado sobre um automóvel Fusca que andava normalmente, o que permitiu que a enorme instalação tivesse sua posição mudada algumas vezes durante a mostra. Os objetos sonoros estavam todos pendurados numa parede em uma sala exclusiva para a instalação, que ainda tinha uma bateria com as peças (pratos, bumbo, surdo e caixa) decoradas com as cabeças típicas desenhadas pela dupla. Considero esta a exposição de grafite-arte mais impressionante que já tive oportunidade de presenciar, mas enquanto objeto de análise, entendo que ela me tem o mesmo valor da pouco badalada exposição "Janela d'Alma" do grafiteiro carioca *Godri*, apresentada abaixo.

Nas ocasiões às quais estive no evento, pude verificar quão impressionadas as pessoas ficavam diante de obras tão interessantes, diferentes e, principalmente, grandiloquentes. A dupla é capaz de desenvolver instalações com mais de dez metros de altura e com um alto nível de complexidade. A turnê da mostra *Vertigens* foi talvez o último marco da consolidação da dupla *osgemeos* no topo do mundo do grafite brasileiro e determinante à divulgação de sua obra entre o público erudito interessado em artes visuais e mesmo entre o grande público não especializado. Atualmente Otávio e Gustavo Pandolfo (ou pelo menos a marca *osgemeos*) são muito conhecidos no Brasil e fora e efetivamente extrapolaram as fronteiras existentes nos ambientes determinantes de sua explosão enquanto artistas: os mundos do grafite e das artes oficiais.

Festival *Back2Black* 3ª edição (agosto de 2011): Trabalhando pela primeira vez em um festival de música, *osgemeos* assinaram a direção de arte do festival de música *Back2black* – 3ª edição (26 a 28/08/2011) na Estação Leopoldina de trens urbanos no Rio de Janeiro, evento de porte considerável e já consagrado na agenda anual carioca de festivais temáticos de cultura urbana. Naquela edição, inclusive, o nome no cantor norte-americano *Prince* na condição de atração principal era dado como certo até a semana anterior ao evento, quando o próprio cancelou sua viagem por motivos pessoais não esclarecidos. Mesclando suportes artísticos como música, artes plásticas e performances cênicas, o festival (anual desde 2009) tem como objetivo valorizar elementos da cultura negra urbana contemporânea, notadamente expressões musicais.

Fui ao evento em seu dia de encerramento, num domingo (28/08/11), visando, além de documentar a direção de artes, ver o show do *rapper* carioca *B. Negão,* previsto para iniciar às 18h30min. O festival, ao longo de seus três dias, contou com atrações de peso da música brasileira como Seu Jorge, Gilberto Gil e Moreno Veloso, além de nomes internacionais como a cantora malesa Oumou Sangaré e a norte-americana *Chaka Khan*.

A decoração do ambiente foi desenvolvida de maneira arrebatadora pela dupla, em duas frentes principais. Primeiramente uma instalação de balões redondos em formato de cabeças em tons do amarelo ao laranja com as feições típicas de seus bonecos iconográficos, cobrindo toda a claraboia da estação, visível logo ao adentrar o prédio. Tratava-se de uma deslumbrante e improvável obra tridimensional. Eram balões de gás simplesmente soltos e amparados pelo teto de vidro formando uma pequena multidão de cabeças olhando para o evento de cima para baixo. Além disso, havia uma composição ferroviária estacionada na estação nos moldes mais clássicos dos vagões grafitados em cidades como Berlin ou Amsterdã, *Mecas* de apropriação dos suportes ferroviários, e alguns outros vagões grafitados no pátio de manobras. A dupla também cuidou do logotipo do festival naquele ano, criando um conjunto de letras animadas de acordo com sua estética que, materializadas numa instalação tridimensional em formato de letreiro, serviam de pano de fundo no palco principal do evento.

Minha incursão no festival serviu para ratificar algo que eu já havia captado alguns meses antes na exposição *Vertigens* no CCBB/RJ. As reações do público diante dos trabalhos da dupla *osgemeos* não deixam dúvidas acerca do fato de que os irmãos realmente encontraram uma estética muito marcadamente própria, altamente reconhecível, identificável e que tem a capacidade de se abater com igual força (não

sentido) a leigos e iniciados em artes plásticas. Os artistas certamente extrapolaram o nicho onde outros nomes do grafite como os paulistanos *Speto* e *Binho* ou os cariocas Marcelo *Eco* e Carlos *Acme* coabitam com níveis próximos de qualidade artística e inversamente proporcionais em termos de reconhecimento do grande público. Além de artistas plásticos atuantes em múltiplos suportes, *osgemeos* agora são cenógrafos, curadores e diretores de arte. Os comentários sobre as obras expostas se davam na ordem do deslumbre e da incredulidade. "Esses malucos são *aliens*", não se conteve um jovem aparentemente na casa dos 20 anos quando saquei a câmera para tirar uma foto da instalação na claraboia.

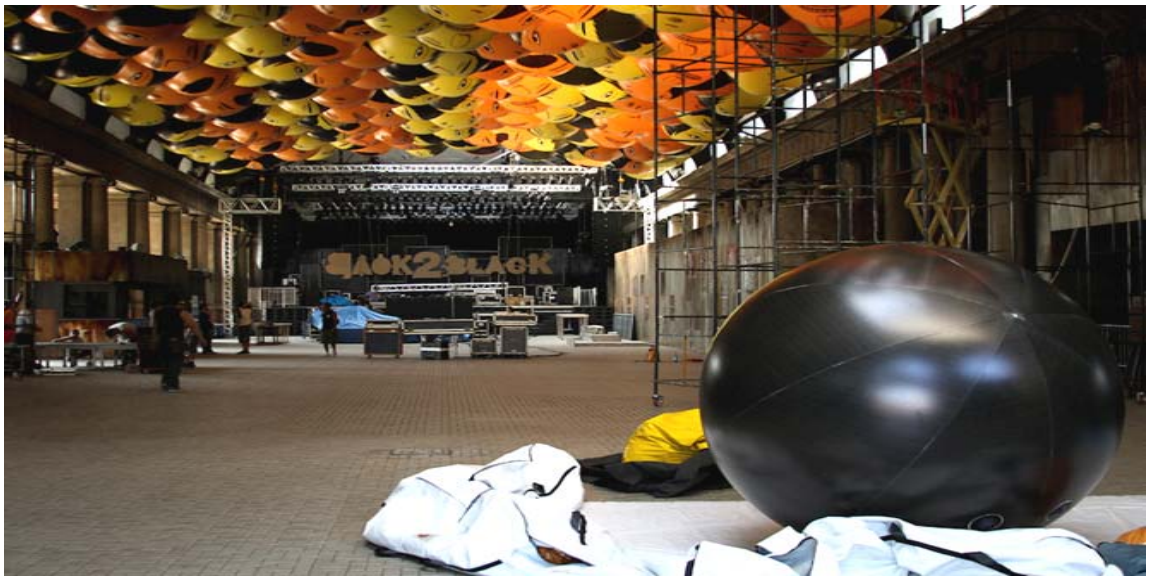

Figura 21: Instalação da dupla *osgemeos* no festival *Back2Black* sobre cultura urbana (27 a 30 de agosto de 2011) na estação de trens da Leopoldina, arredores do Centro do Rio de Janeiro. A dupla, responsável pela cenografia do evento, cobriu a claraboia da estação com balões em formato de cabeças, estilizados com sua estética inconfundível. Rio de Janeiro, Estação Leopoldina, 31/08/2011 (dia seguinte ao encerramento).

O fato de transitarem por suportes altamente inusitados e tridimensionais, aparentemente impensados para pintores de muros e telas, como o caso da instalação com balões, traz ainda mais o público para o interior da produção dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, por vezes suscitando posições críticas daqueles que procuram sempre algo por detrás do *mainstream*. "É, os caras são criativos", disse uma aparentemente cética colega integrante do grupo com o qual eu estava na ocasião, mas desdenhou em seguida: "mas é meio coisa de português né, acabar com a iluminação

natural do prédio, era melhor ter colocado esses balões dentro dos vagões que ficavam mais perto do público[130]", completou.

Exposição Janela d'Alma por *Godri* (setembro de 2012): Apesar do clichê *cult* encerrado pela frase que deu nome à exposição do grafiteiro carioca Rodrigo Montello, o *Godri* (30 anos em 2012), a expressão "Janela d'Alma" pode ser entendida como apropriada para batizar o evento. Rodrigo, hoje designer gráfico com nível superior (disse ele ter tirado 9,5 em sua monografia de conclusão de curso sobre grafite na Faculdade da Cidade), tem como logotipo pessoal, assinatura, marca singular no universo do grafite ou, como ele mesmo define, *bomb,* a figura de um olho, um olho itinerante, que pode ser visto em vários locais da cidade do Rio de Janeiro, sempre repaginado e com cores diversificadas, adereçado com asas, rabos e membros. No folder de divulgação do evento está lá o seu olho com asas e dentes, em tons degrades do verde ao amarelo.

Em 30 de setembro de 2012, último dia da exposição do grafiteiro ocorrida num enorme galpão[131] (aproximadamente 1200 m²) de propriedade de sua família localizado no bairro do Rio Comprido, zona norte do município do Rio de Janeiro, fiz uma incursão no evento. Chegando ao local por volta do meio dia de um domingo altamente ensolarado, tive a oportunidade privilegiada de poder realizar algo perto de uma exclusiva com *Godri*, situação que imaginei que pudesse efetivamente acontecer levando-se em consideração os aspectos gerais envolvidos, como o fato de ser o último dia do evento num horário próximo ao do almoço do ensolarado domingo carioca.

Godri manteve a exposição no galpão entre 15 e 30/09/12, recebendo as pessoas entre 10 e 17 h. Segundo o próprio, "agora que o pessoal da família descobriu isso aqui, tá cheio de gente querendo usar o espaço. Saio eu e já entra outra exposição aqui, sei lá de quem". O grafiteiro contou com os patrocínios *Vilaseca* Assessoria de Arte, que lhe fornecera todas as molduras das telas expostas e *Tim* telecomunicações, que lhe concedera subsídios monetários. Ao adentrar o galpão, o grafiteiro recebeu-me prontamente e me ofereceu uma garrafa de água mineral. Em seguida, simplesmente sem o menor interesse em saber quem eu era, *Godri,* de fala frenética e ininterrupta, partiu para explicar-me o roteiro de visualização das obras expostas, organizadas

[130] Entrevista gravada em aúdio (formato mp3).
[131] Rua Itapiru, 1292, Rio Comprido, RJ.

cronologicamente de acordo com as diversas fases temáticas e de experimentação de cores, materiais e suportes pelas quais passou.

Numa das primeiras interlocuções, pergunto como se deflagrou seu interesse pelo grafite e como se deu seu ingresso na atividade. Ao invés da resposta mais recorrente em terras cariocas ("era pichador e virei grafiteiro"), *Godri* apresenta uma história de envolvimento diferente. Iniciou, aos 16 anos, sua familiarização com técnicas de pintura com tintas em spray (não apenas o aerossol, mas também aerógrafos, pistolas pressurizadoras e outros instrumentos) pintando pranchas de surfe no município de Búzios (região dos lagos, Rio de Janeiro), o qual frequenta desde criança.

Descompromissado, entro na viagem de *Godri* pela sua obra como grafiteiro, iniciada em 2003, com seu começo, meio e fim dispostos na exposição de maneira circular. Segundo o próprio, revestido numa postura altamente séria que se afigurava como um tanto pitoresca, sua obra é autobiográfica e foi inaugurada com a materialização do seu "eu lírico" através de um personagem humanoide: "o *godrizinho*", protagonista da primeira seção de sua exposição. Segundo o grafiteiro, em sua primeira fase, suas intervenções basicamente resumiam-se a desenhar o boneco e adereçá-lo com elementos corriqueiros da cultura do grafite. Num segundo momento, *Godri* teria iniciado seu percurso de desmembramento da anatomia do personagem grafitado, dedicando-se inicialmente a debruçar-se sobre os olhos exclusivamente. Foi com esse exercício que tomou como marca registrada o desenho do olho, que superou a figura do personagem *godrizinho* enquanto sua referência pessoal e acabou tornando-se sua assinatura. *Godri* mostra a segunda seção, exclusivamente dedicada ao olho nas várias apropriações desenvolvidas pelo artista.

O elemento descoberto e explorado pelo grafiteiro na sequência foi a boca, que também aparece em inúmeros desenhos e pinturas da exposição. *Godri* parou por aí seu destrince anatômico. Percebe-se que, independentemente de estarem ou não circunscritas às classificações cronológicas propostas pelo grafiteiro, várias das pinturas expostas na ocasião tinham como tema olhos, bocas e às vezes uma combinação meio surrealista dos dois.

Na sequência do *tour*, começamos a aportar em águas nas quais boiam peças com superfícies diversificadas exploradas pelo artista. *Godri* mostra itens bastante inusitados, alguns em três dimensões, e lembra que num determinado momento entendeu que a escolha do suporte talvez seja a parte mais importante de desenvolvimento de uma obra premeditada. "É sempre assim, todo mundo que vem aqui

faz como você, fica mó tempão olhando pra esse porquinho e no final pergunta se está a venda. Eu falo, esse aí é do meu acervo pessoal, tem um valor sentimental fodido, nem começo a conversar por menos de R$ 10mil" (*sic*). Além do porquinho para moedas, outros objetos como placas de trânsito, bonecos infantis, pranchas de surfe (objeto originário), skates e pequenos móveis domésticos (como um gaveteiro e um banco de madeira) fazem parte do repertório de suportes componente do acervo do artista.

Caminho mais um pouco adiante respeitando o roteiro determinado pelo autor e deparo com uma peça que realmente me chama atenção, praticamente aquilo que seria descrito pelos críticos de arte como um objeto dotado de uma força, uma harmonia e uma beleza captáveis apenas pelos detentores do que poderíamos sem muita defasagem classificar como "gosto puro". Trata-se de uma placa de trânsito de tamanho médio para grande (aproximadamente 75 cm x 50 cm), daquelas amarelas, levemente desbotada e enferrujada de maneira a revestir-se num visual *vintage,* como suporte para pintura de um tipo de anjo *underground*. Logo abaixo do anjo está uma espécie de buraco negro, transmissivo de um forte efeito tridimensional. Uma obra cromaticamente minimalista (pouco usual entre os grafiteiros) muito interessante e expressiva, algo que em minha percepção afigurava-se como realmente representativo da ideia de grafite-arte, permissivo a múltiplas leituras, inclusive aquelas que organizariam a placa, o trânsito de automóveis e o anjo estampado de maneira a construir um nexo entre os três elementos visando à conscientização dos motoristas.

Após certo tempo observando a pintura, me dou ao direito de vestir o personagem do iniciado em artes e fazer um teste, emanando para *Godri* a seguinte formulação: "Forte! Te diria que num bate pronto me remeteu à Basquiat, àquela primeira fase mais suja do neoexpressionismo abstrato. Lembra o trabalho de Kenny Scharf também, ele que gostava dessas assimetrias anatômicas, tipo esse cabeção do anjo". *Godri* responde: "É, teve uma época que eu comecei a me ligar mais nesses bagulhos de artes, o próprio expressionismo como tu falou, já ouvi falar bastante coisa, mas acabei me formando em *design*, minha praia é outra. Até acho maneiro ter esses conhecimentos, mas não serve de muita coisa, pra mim vai tudo continuar sendo grafite ou pós-grafite. Meu estilo é esse" (*sic*). Na sequência pergunto se a obra está avaliada. *Godri* rebate: "Véio, se eu for vender um troço desses vai ter que ser por uns R$ 50mil, é uma peça que também tem um enorme valor pra mim, tenho certeza que esse anjo está me protegendo. Pra ele voar daqui pra proteger outra pessoa vai ter que ser uma proposta que não dê nem pra pensar" (*sic*).

Figura 22: A placa de trânsito (pendurada no basculante) com a figura conceitual do anjo em preto e branco sombreado, além de algumas pichações em preto que dão um caráter urbano-público ao objeto (tinta spray sobre chapa de metal, aproximadamente 75cm x 50cm). Rio de Janeiro, 30/09/2012, artista *Godri*.

Copa *Graffiti* (outubro/novembro de 2012): O projeto desenvolvido pela empresa Metrô Rio entre 21 e 31 de outubro de 2012 colocou em prática a muito bem recebida ideia pela população carioca de cobrir os degradados muros das 15[132] estações da linha 2 do metrô local, de São Cristóvão, bairro próximo à região central, à Pavuna, bairro suburbano adjacente à baixada Fluminense. Para tanto foram montadas 15 equipes (perfazendo um total de 300 participantes) destinadas a coordenar a tríade logística/pintura/cobertura do evento, uma responsável por cada estação. Estima-se que foram gastos mais de 6.000 litros de tinta para cobrir uma área equivalente a 5.400 m² de muros. Foi nomeado um capitão por equipe, encarregado de coordenar as fainas de seu grupo. Tratava-se de uma competição destinada a premiar a equipe autora do melhor trabalho, veiculada pela empresa idealizadora do projeto (que contou com inúmeras parcerias) como uma forma de se promover cidadania, além de valorizar o patrimônio público e histórico da cidade do Rio de Janeiro às vésperas de dois megaeventos que articularão toda a cidade em termos de mobilidade urbana, uma vez que a temática dos murais incidiu na história dos bairros onde se encontram as estações.

[132] Estações: Pavuna, Engenheiro Rubens Paiva, Acari/Fazenda Botafogo, Coelho Neto, Colégio, Irajá, Vicente de Carvalho, Thomaz Coelho, Engenho da Rainha, Inhaúma, Nova América/Del Castilho, Maria da Graça, Triagem, Maracanã e São Cristóvão.

Para se ter ideia, cada grupo desenvolveu um levantamento histórico do bairro onde está situada cada estação para chegar até o tema final das pinturas, contemplando invariavelmente personagens conhecidos e fatos marcantes das regiões, valorizando assim a memória e cultura locais. As equipes foram formadas por um coordenador, um mediador comunitário, 3 estagiários de uma universidade particular, um responsável pelos registros de foto e vídeo e cinco voluntários, alunos da rede pública oriundos das oficinas de grafite que acontecem dentro do projeto "Bairro Educador[133]". Durante um pouco mais de dez dias (a pintura da estação São Cristóvão, iniciada em 21 de outubro, se estendeu até o primeiro fim de semana de novembro) convivi com a rotina de pinturas nos muros adjacentes às estações do Maracanã e São Cristóvão, presentes nos meus circuitos diários, eminentemente no deslocamento casa-trabalho. Foram instalados andaimes para facilitar a pintura das partes mais altas dos desenhos.

A cerimônia de premiação da Copa ocorreu numa grande festa pública com 12 horas de duração (das 12h00min às 0h00min) na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, no dia 12 de novembro de 2012, dia mundial do *hip-hop*. O júri especializado foi formado pelo grafiteiro paulistano *Binho* Ribeiro, um dos maiores nomes da cena brasileira, pelo estilista Carlos Tufvesson, pelos artistas plásticos Vik Muniz e Fábio Ghivelder, pelos publicitários Ricardo Real, diretor de criação da agência de publicidade do MetrôRio – *Script* Comunicação - e André Eppinghaus, da empresa Prole Comunicações. Além da decisão do júri, houve votação popular paralela através da internet. A equipe vencedora e que faturou R$ 20 mil em premiação foi a responsável pela Estação Tomás Coelho, liderada pelo grafiteiro Carlos *Acme*, um dos pioneiros e mais reconhecidos nomes da cena carioca. Na pintura do muro da estação, a parte da história local escolhida pelo grupo como tema principal foi uma locomotiva, cujo maquinista é a personalidade que dá nome ao bairro. Tomás Coelho (1838 – 1895) foi o fundador do Colégio Militar do Rio de Janeiro, durante o segundo reinado[134]. Para Carlos *Acme*[135] o fator mais importante do projeto residiu na possibilidade de divulgar

[133] O projeto Bairro Educador é fruto de uma parceria entre o Centro Integrado de Estudos e Programas de Desenvolvimento Sustentável (CIEDS), a Prefeitura do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Educação e a OSCIP Cidade Escola Aprendiz (São Paulo). O projeto tem como meta contribuir para a formação integral dos alunos de primeiro e segundo segmento, integrados à rede municipal de educação, investindo no fortalecimento da comunidade escolar por meio de alianças e articulações com atores locais e regionais que possam contribuir para ampliar e consolidar o capital humano e social no território. Cf. http://www.rioeduca.net/programas, acesso em 26/11/2012.

[134] Cf. http://saladeimprensa.metrorio.com.br/noticia/estacao-de-tomas-coelho-leva-premio-de-r-20-mil-da-copa-graffiti-promovida-pelo-metrorio/, acesso em 26/11/2012.

[135] Idem.

ainda mais a cultura do grafite. “A gente gosta do que faz, somos humildes. Este trabalho não foi feito pelo dinheiro”, posicionou-se por ocasião da premiação.

Figura 23: Pintura na estação de metrô de São Cristovão desenvolvida para a I Copa *Graffiti* pela equipe capitaneada pelo grafiteiro Alexandre *AFA*. Rio de Janeiro capital, 12/06/2013.

A primeira Copa *Graffiti* do município do Rio de Janeiro foi um evento que articulou diversas esferas do universo que se está aqui julgando como representativo da existência de um consolidado mundo do grafite brasileiro e de seus pontos de contato com o mundo oficial das artes plásticas. Por tratar-se de iniciativa de uma empresa privada que modificaria a paisagem urbana, houve a imprescindível necessidade de um aval de autoridades públicas para sua execução. O projeto, segundo anunciado no próprio *site* da concessionária que administra o meio de transporte, ia ao encontro da promoção de cidadania e resgate do patrimônio cultural e histórico dos bairros envolvidos, trazendo para os muros das estações elementos constituintes da memória destes. Uma das ações atreladas à Copa foi a oferta de uma série de oficinas de grafite em escolas públicas cariocas, a exemplo da realizada na Escola Municipal Escultor Leão Velloso, no bairro da Pavuna, subúrbio do Rio de Janeiro em 23/08/2012, dois meses antes do início das pinturas nas estações.

Para julgar os trabalhos, uma vez que havia uma razoável premiação em dinheiro destinada às melhores pinturas, juntamente com um dos nomes mais reconhecidos do grafite nacional, estavam ali um dos artistas plásticos brasileiros mais evidentes do momento e um grande profissional de moda, além de dois nomes da publicidade. Ao

articular todas essas instâncias num evento, digamos, sem precedentes, a Copa *Graffiti* coroa a conclusão de meu acompanhamento de eventos inerentes ao trabalho de campo desta pesquisa. Ali estavam juntos os mundos do grafite e oficial das artes plásticas, além de outros dois significativos universos de apropriação da estética grafite, a moda e a publicidade.

2.2.2 - **Locais:**

Espaço Rabisco: Meu primeiro contato com o Espaço Rabisco, uma pequena loja multitarefa voltada ao grafite no interior da pitoresca galeria Hércules (mesma da extinta loja de tintas spray *Junkz*, em frente ao espaço) em Copacabana, zona sul do Rio de Janeiro, foi em janeiro de 2009 quando aceitei fazer uma reportagem para o programa televisivo Globo Universidade. Na ocasião a equipe de produção aportou no extinto IUPERJ (atual IESP/UERJ) a procura de um aluno pós-graduando que aceitasse ter seu trabalho tomado como exemplo do tipo de pesquisa que ali se desenvolvia. Eles chegaram até a Professora Diana Lima, minha orientadora, que intermediou o contato comigo.

A preocupação da produtora do programa quanto ao ambiente no qual a matéria se desenvolveria era que tivéssemos um *locus* com a presença de grafiteiros que pudessem servir como referencial objetivo do campo da minha pesquisa. Sugeri que fossemos ao Espaço Rabisco, lugar previamente catalogado para investigação e bastante oportuno àquela situação. Combinei com a equipe da emissora (com a qual trabalhei dois dias tomando *takes* externos e internos em outros locais, a exemplo do próprio IUPERJ[136]) de visitarmos o espaço numa quinta feira no final do mês de janeiro de 2009. Lá fomos recebidos pelos jovens grafiteiros *Bunys* e *Bobi* que se afiguraram como ótimos anfitriões. O local, um estabelecimento de exíguo espaço no interior da pequena e pitoresca galeria, é ponto de difusão daquilo que é classificado por sua equipe como "*graffiti art*".

No Espaço Rabisco são promovidas oficinas particulares de pintura com *spray*, apropriações decorativas do grafite, trabalhos em *design* gráfico (identidade visual e ilustrações), elaboração de logos e outras marcas, além de trabalhos em telas e outros suportes. A equipe que responde por esse conjunto de possibilidades é formada por

[136] Situação na qual fui entrevistado juntamente com a Professora Diana Lima, orientadora desta pesquisa.

quatro grafiteiros (*Bunys, Bobi, Kajaman e Combone*), dos quais tive acesso a dois na ocasião. Segundo o site do espaço,

> O Espaço Rabisco conta com uma equipe de artistas com estilos variados, passando do estilo vetorial ao realismo. É com essa diversidade que a EQUIPE RABISCO vêm desenvolvendo trabalhos artísticos voltados ao *graffiti art*, formados pelos grafiteiros da POSSE471, grupo de artistas do Rio de Janeiro que vem desde o ano de 2000 compondo cores e formas por vários lugares do país[137].

Sobre a oficina do Espaço Rabisco, no mesmo sítio virtual,

> A oficina rabisco oferece módulos diferenciados voltados às vertentes que o graffiti arte atualmente se insere. Alem de mostrar aos participantes as diferenças dos estilos e técnicas, conscientiza sobre a verdadeira essência da educação artística a fim de conduzi-los ao conhecimento sobre como executar este tipo de arte nas ruas, inserindo-as de forma legal e correta. Junto a esses métodos, a oficina desenvolve cursos que englobam a arte artesanal e digital, cada vez mais reconhecidos e adquiridos pela sociedade[138].

O carro chefe do Espaço Rabisco é o seu curso de "*graffiti art"*. Com um programa em oito módulos que abrange aulas teóricas de desenho e pintura, além de aulas práticas de customização (pintura em objetos e em tela) e grafite, o espaço me parece oferecer o curso mais completo de grafite no município de Rio de Janeiro, aparentemente mais abrangente do que a oficina que fiz com Marcelo *Eco,* porém sem a "enciclopédia" de informações armazenadas com o último. Pude, na ocasião das filmagens do programa Globo Universidade, questionar os dois interlocutores da equipe local presentes sobre a hipótese da minha pesquisa e ambos tiveram opiniões quase uníssonas, que serão apresentadas no capítulo seguinte. Pude perceber no espaço a presença de algumas obras do grafiteiro Carlos *Acme*. De acordo com *Bobi, Acme* é parceiro da equipe e tem alguns trabalhos intermediados pelo espaço.

Pelo que percebi, o discurso emanado pela equipe do Espaço Rabisco está embebido na perspectiva do grafite como elemento artístico. Sim, pois eles poderiam estar voltados para os aspectos mais subversivos do grafite, como apropriações políticas ou de crítica social (não que eles não tenham essa preocupação), ou para a utilização comercial da estética do grafite pela trinca moda – decoração - publicidade, mas não, a difusão que parte dali encontra-se impregnada da ideia, para eles inexorável, de que o

[137] Cf. http://www.espacorabisco.com/2012#!__2012/artistas, acesso em 22/04/2013.
[138] Cf. http://www.espacorabisco.com/2012#!__2012/curso-de-graffiti, acesso em 22/04/2013.

grafite é um dos principais ramos da pintura contemporânea ao início do século XXI. Eles parecem não se contentar em estar numa periferia artística, querem ocupar o centro. Pergunto para *Bunys* o porquê da ênfase na ideia de *graffiti art* e o mesmo se posiciona com uma resposta previsível: "Isso aí tem que ficar bem marcado, muita gente acha que o grafiteiro faz o grafite de dia e sai para pichar na madrugada. O que nós fazemos é arte, igual ao Picasso" (*sic*.).

Shopping Cassino Atlântico: Localizado num dos endereços mais valorizados da capital carioca, o Shopping Cassino Atlântico, como descrito acima, está incrustado na divisa entre os bairros de Copacabana e Ipanema, próximo ao Arpoador, na orla da zona sul do município. Situado nos primeiros pavimentos do prédio de um hotel cinco estrelas da região, o *Sofitel,* o shopping, na realidade, constitui um coletivo de estabelecimentos dos mercados de artes visuais e decoração de interiores. São majoritariamente galerias de artes e escritórios de representação de artistas e em segundo plano, compondo outro bloco de estabelecimentos, lojas de alto[139] *design* de móveis e antiquários, além de uma grande loja de móveis e decoração da rede *Tok & Stock*.

Meu interesse investigativo pelo local relaciona-se com um dado que me apareceu em leituras de livros especializados em grafite e matérias jornalísticas. Segundo Malland (2012) e as jornalistas Fátima Sá e Lívia de Almeida[140], a galeria *Haus* Arte Contemporânea, ali localizada, teria sido a primeira do alto mercado de artes visuais do Rio de Janeiro a receber obras de grafiteiros. Como exposto acima, de acordo com as jornalistas, o primeiro grafiteiro a ter seus trabalhos intermediados pela galeria foi *Acme,* que teria apresentado *Smael* (do grupo *Santa Crew*) ao seu dono, Marcus Aurélius, posteriormente. Outra informação que me chegou (através de fonte jornalística) já no final do trabalho de campo foi que o grafiteiro baiano radicado no Rio de Janeiro *Toz,* o mais requisitado pelo mercado de artes dos atuantes no estado neste início de século XXI e um dos mais renomados do Brasil ao lado de nomes como *osgemeos*, lançou livro-arte ("*Toz* – traço e trajetória") em março de 2013 na galeria Movimento, também no Shopping Cassino Atlântico, além de ser artista residente do estabelecimento. Motivado por esta coleção prévia de dados, fiz minha primeira

[139] Refiro-me aos capitais cultural e econômico (Bourdieu, 2007) envolvidos no processo de desenvolvimento das peças.
[140] Cf. matéria "Das ruas para as vitrines: grifes, arquitetos e galerias de arte rendem-se ao *boom* do grafite In: Veja Rio, 10/05/2006.

incursão no local em 18/05/2013, uma quinta-feira, visando comprar o livro do grafiteiro *Toz.*

O primeiro estabelecimento ao qual visitei no Shopping foi a galeria Movimento. Lá chegando, uma loja retangular com aproximadamente 40 m², me deparo com duas telas enormes (2,0m x 1,0m) de *Toz* penduradas na parede esquerda e uma maior ainda (2,5m x 1,0m) apoiada sobre a parede direita. Havia telas menores de outros artistas em exposição nas mesmas paredes. Ao fundo da loja, numa mesa com um micro-computador e alguns papéis, estava sentada a gerente do estabelecimento. A jovem *designer* (entre 25 e 30 anos, pressuponho) Joana Vasques mostrou-se extremamente prestativa diante de minha enxurrada de perguntas após solicitar o livro de *Toz* para aquisição (ao valor de R$100,00, só para constar). Tirei algumas fotografias das telas e do interior da loja e perguntei para Joana sobre a galeria *Haus.* A *designer* informou que a galeria havia fechado há algum tempo por conta do falecimento de seu *marchand*, mas que dois outros espaços do Shopping trabalhavam com artistas oriundos do grafite: a galeria *Athena*, vizinha da Movimento, e a *Inox*, no subsolo do prédio.

Perguntei para Joana sobre a demanda pelas obras do grafiteiro *Toz* e ela informou haver uma fila de espera de mais de dez pessoas por trabalhos sob encomenda do artista. Comparamos, quase unissonamente, o sucesso do grafiteiro com a situação da dupla *osgemeos* na galeria Fortes Villaça em São Paulo. Joana mostrou-me as pinturas de *Toz* em exposição. A maior, apoiada sobre a parede direita, um trabalho de tinta spray sobre tela (assim como as outras duas), havia sido vendida na semana anterior por R$45.000,00 e as menores em exposição na parede esquerda estavam indexadas em R$40.000,00 cada. “Ele é o principal artista que vocês representam no momento?” pergunto à gerente e ela responde “olha, o momento é do pessoal do grafite, não só do *Toz,* a gente tem muita procura pelo material do Mateu (Velasco, outro grafiteiro) e do *BR* também”. Refino: “eles são mais baratos que os outros? Existe alguma alocação subalterna pelo fato deles serem do grafite?” e ela responde “hoje em dia a *street art* está dominando o mercado de artes, principalmente entre os iniciantes, aquele casalzinho que está procurando um quadro legal pra parede da sala..., não tem motivo pra desvalorizar, é um estilo de pintura” (*sic*). Percebi, pela fala da gerente, que não existe uma postura de alocação subalterna dos grafiteiros partindo dos intermediários. Ou seja, não existe mais (ou pelo menos está sendo minada) uma diminuição de valor das pinturas desenvolvidas com a estética do grafite frente a outros estilos da pintura contemporânea, notadamente os acadêmicos.

Figura 24: Pintura (tinta spray sobre tela, 2,0m x 90 cm) exposta na galeria Movimento, indexada em R$40.000,00. Artista *Toz*, Rio de Janeiro, 25/04/2013.

Ao lado da galeria Movimento encontra-se a galeria *Athena*, uma loja com dimensões um pouco maiores que as da vizinha. Quando a visitei em 25/04/2013, a galeria ostentava exclusivamente uma exposição do badalado grafiteiro paulistano de pegada abstrata *Zezão*. Observando a loja do lado de fora vi em seu interior várias pinturas do grafiteiro em seus inconfundíveis padrões de azul expostas e duas pessoas se movimentando, apontando para as obras e conversando enfaticamente, um homem e uma mulher, ambos de meia idade. Aparentemente estavam conversando sobre a exposição, que depois tomei ciência chamar-se "*Zezão*: lembranças de um passado adormecido", lançada em vernissage no dia 21/03/2013 com a presença de inúmeros nomes importantes das artes plásticas nacionais, incluindo artistas estabelecidos e outros membros do mundo oficial das artes plásticas[141]. Não sei se se tratava da curadora ou da galerista, o fato é que tentei uma interlocução e eles, que realmente pareciam atarefados, informaram que não poderiam me atender naquele momento.

No sítio virtual da galeria *Athena* consta um texto[142] sobre a exposição assinado por Vanda Klabin, curadora da mostra. *Zezão* é notório por intervir em suportes urbanos inusitados e bastante degradados, como as galerias subterrâneas de metrô e esgoto em São Paulo. Quando faz trabalhos em suportes móveis privados, o grafiteiro tem uma

[141] Cf. http://www.annaramalho.com.br/news/blogs/anna-ramalho/12464-vernissage-abre-temporada-de-zezao-na-galeria-athena-contemporanea-.html, acesso em 04/05/2013.
[142] Cf. http://www.athenacontemporanea.com/exposicoesinfo.php?uid=13, acesso em 04/05/2013.

enorme inclinação a trabalhar com lixo e sucata. *Zezão* gosta de intervir em objetos bastante usados, que, segundo ele, refletem memórias e lembranças. A exposição reunia principalmente um acervo de obras desenvolvidas em cabeceiras de camas, além de uma série de outros quadros com molduras *vintage* em padrões dourados bastante descascadas e sujas. *Zezão* contratou um ajudante para recolher as cabeceiras de cama abandonadas em lixões, pois, segundo ele, a cama é o lugar onde as pessoas avaliam os papéis exercidos, resgatam coisas esquecidas, dispensadas e deixadas de lado, temática de sua exposição. A mostra apresentou uma coleção de 12 obras em técnicas diversas como *assemblage* (colagem) em madeira e pintura.

Figura 25: A cabeceira que estampou o convite da mostra do grafiteiro *Zezão* lançada em 21/03/2013 na galeria *Athena* em Copacabana, Rio de Janeiro capital[143].

No subsolo do Shopping localiza-se a galeria *Inox*, representante atual do grafiteiro carioca *Smael*, um dos brasileiros mais cortejados pelo mercado de artes. Constituindo-se em outro ponto completamente franqueado à *street art*, no dia em que estive na galeria (25/04/2013 à tarde) seria lançada a mostra *Lampoonist* do sofisticado e reconhecido grafiteiro paulistano Alexandre *Orion*. Adentrei o local e me deparei com uma interessante instalação pendurada na parede direita. Tratava-se da palavra *kitsch* escrita em letras vermelhas com a estética de grafite (*bomb*), constituindo um painel luminoso, algo próximo a um letreiro de um estabelecimento comercial. A galeria, que tem um espaço semelhante ao da Movimento, estava vazia, então me dirigi para uma porta situada em seu fundo. Do outro lado havia, dentre outros elementos, uma mesa circular com quatro jovens em interação, dois homens e duas mulheres. Um levantou-se

[143] Cf. http://movimentohotspot.com/noticias/zezao-leva-seu-flop-para-mundo/, acesso em 04/05/2013.

e veio me atender. Perguntei sobre a instalação e ele informou que se tratava de uma obra de um acervo que entraria em exposição naquela noite. Perguntei se estava autorizado a tirar fotografias e fazer filmagens e então levantou-se da cadeira o autor da obra, o grafiteiro Alexandre *Orion* e disse algo como: "olha, se você quiser chegar mais tarde para a inauguração está convidado, vai ter um coquetel até as três da manhã, aí as fotografias vão ser liberadas, por enquanto não".

As obras da exposição *Lampoonist* que celebrou os 20 anos de atividade de seu autor, são, segundo o próprio, objetos tridimensionais e luminosos que fazem um paralelo poético entre a estética marginal e a institucional, entre público e privado, entre transgressor e oficial. Na minha humilde opinião, um enorme clichê. De acordo com o *release* da mostra, a escrita urbana transgressora vem à tona em forma de luz. Aquilo que muitos reconhecem como sombrio, agressivo e ruidoso, ganha brilho e demonstra suas virtudes estéticas. Ao utilizar a técnica dos luminosos publicitários para a criação de grafites, *Orion* propôs-se a fundir as linguagens oficiais e marginais e diluir a barreira visual que as distancia, trazendo ambas para um único foco de discussão. Realmente, nada de novo, apenas mais uma comprovação de como o momento é oportuno à transposição da estética do grafite ao desenvolvimento de obras de "*street art*", como são chamadas nas galerias. Me parece estar em voga nessa década de 2010 um inalienável alargamento do julgamento estético relacionado ao estilo *street art*.

Loja *Montana Shop'n Gallery:* Não é uma constatação nova o fato de que um trabalho de campo qualitativo de viés sociológico preserva um sem número de dificuldades. Uma das maiores para mim, senão a maior, reside na aproximação com os informantes. Nunca se sabe qual será a reação do seu interlocutor quando de uma aproximação inicial, principalmente quando ele está munido de informações relevantes à sua pesquisa, esta que, por sua vez, não parece que lhe renderá frutos tão significativos. Adentra-se, então, numa espécie de relação assimétrica: o pesquisador, como um cão querendo agradar ao seu dono, "balança o rabo, baba e saltita" na frente de um sujeito cansado, indiferente e impaciente. Considero que um dos momentos que me fizeram repensar acerca de dar ou não continuidade a esta pesquisa foi após entrevistar os proprietários da loja *Montana Shop'n Gallery*, a maior e mais completa loja de produtos destinados ao grafite no estado do Rio de Janeiro.

Localizado no centro comercial da Tijuca, bairro da zona norte carioca apresentado acima, o estabelecimento encontra-se confortavelmente situado no subsolo

de uma grande galeria comercial na Praça Sães Peña, ocupando duas lojas num espaço de aproximadamente 70 metros quadrados. A localização da *Montana*, instalada no bairro desde 2010, aliás, pode ser tomada como mais uma evidência de que há uma expansão da cultura do grafite em terras cariocas, cujo epicentro indubitavelmente reside na zona sul.

Figura 26: Prateleiras da loja *Montana Shop'n Gallery* especializada em tintas spray e outros materiais utilizados na elaboração de obras de *street art* e grafite. Rio de Janeiro, bairro Tijuca, 25/02/2013.

Tomei ciência da existência do local através de uma matéria publicada no suplemento *Tijuca* do periódico *O Globo* intitulada "Referência de consumo no Rio", por Maurício Peixoto, em 08/11/2012. Na matéria, o "descolado" casal de proprietários Alba Bruna (aparentando ter entre 35 e 40 anos quando a conheci pessoalmente) e Bruno Carvalho (aparentando a mesma faixa etária) aparece em uma fotografia em frente a uma enorme lata cenográfica de tinta spray que fica disposta logo na entrada da loja.

Minha primeira interlocução quando fiz a incursão inicial ao estabelecimento em 25/02/2013 foi com Alba, ibérica do interior da Espanha. Entrei na loja, me dirigi meio vacilante ao balcão onde os dois estavam e perguntei se podiam me indicar uma boa tinta spray preta para confecção de contornos (levando-se em consideração que os grafites são pinturas com contorno e preenchimento), que eu precisava de um presente para um informante o qual iria entrevistar. O casal estava lado a lado no espaçoso balcão, ela ao computador, ele fazendo anotações. Quando concluí minha solicitação, ela olhou para Bruno e fez uma expressão facial como se alguém estivesse falando um

idioma completamente desconhecido a ela ou talvez, num idioma familiar, tivesse acabado de dizer uma das maiores calamidades já expressas em sua frente. Sem fazer qualquer esforço interlocutório, Alba virou-se para trás, pegou na prateleira uma lata de tinta *MTN 94* na cor preto-fosco e sentenciou "é preto que você quer, não é isso?", colocou-a sobre o balcão e complementou "são dezesseis reais" para em seguida voltar-se de maneira vidrada ao seu computador. Ali constatei que o protocolo não seria o mais tranquilo ou mesmo agradável, mas fui em frente não querendo perder a viagem. Perguntei seus nomes e pedi autorização para tirar algumas fotos, cuja única restrição foi a de registrar imagens do casal. Perguntei então para Bruno se em sua loja aparecia gente de todas as regiões do Rio de Janeiro para adquirir tintas e outros itens relacionados ao grafite e ele respondeu algo como "*brother*, aqui a gente atende ao Brasil todo, recebo até pedidos de fora".

Segundo o informante Marcelo *Eco*, aproximadamente desde o início dos anos 2000 houve um revezamento no posto de principal loja fornecedora de tintas aos grafiteiros cariocas. A primeira loja especializada no comércio de tintas e materiais para grafite no Rio de Janeiro foi a *INK Graffiti shop,* sediada no bairro da Barra da Tijuca, extinta em meados daquela década, hoje funcionando ainda em outros estados como Goiás e Bahia. A *INK* passou o bastão à *Junkz*, marca que detinha duas lojas na capital carioca: uma em Madureira (ainda em funcionamento) e outra em Copacabana (extinta), na galeria Hércules, em frente ao Espaço Rabisco, a qual tive oportunidade de visitar em 2009. Atualmente a *Montana* é a principal fornecedora de tintas spray voltadas ao grafite no Rio de Janeiro. Até o aparecimento da *INK* e das sucessoras, os grafiteiros adquiriam suas latas de tinta em casas de material de construção, casas convencionais de tintas e supermercados.

A *Montana* é originalmente uma marca de material para *street art* de Barcelona, Espanha, onde se sedia a matriz. Perguntei para Bruno se ele é franqueado e ele disse se tratar de um esquema diferente de franquia, mas que as tintas que revende são produzidas na Espanha. Ele informou que existem três lojas *Montana* no Brasil, as duas outras em Curitiba e São Paulo capital, mas não há nenhuma conexão funcional entre elas. A loja, além de todos os itens destinados a pinturas de rua como tintas spray, pincéis, canetas, rolinhos, aventais, luvas, máscaras, etc., comercializa roupas, acessórios e artigos típicos de culturas urbanas como skate e *hip-hop*. É um estabelecimento altamente bem organizado, bem decorado e com um rico acervo, apesar de me parecer detentor de um fraco movimento.

A primeira aula da oficina de grafite do Marcelo *Eco* a qual freqüentei, aliás, foi sobre as variedades de tintas spray utilizadas pelos grafiteiros no Brasil, incluindo-se aí um histórico sobre a oferta e disponibilidade dos produtos. No sistema de classificação desenvolvido por *Eco,* as gradações das latas de tinta spray vão de 1 a 3 (1 – perfeita; 2 – razoável e 3 – ruim) e levam em consideração 4 aspectos relacionados ao desempenho do spray: a) aceitação de bicos[144]: nem todas as marcas possuem uma válvula universal que aceite todas as variedades de bicos, sendo tal variação fundamental à amplitude dos traços dos desenhos – do mais grosso ao mais fino -, o que é determinado pelo tipo de bico empregado; b) a pressão do jato de tinta: o ideal é que a pressão do spray seja baixa, o que permite um melhor controle dos traços. Quando a pressão é alta torna-se mais difícil controlar a precisão do traço e o volume de tinta liberado; c) a válvula onde é encaixado o bico: se a válvula é muito resistente, o manejo da lata de spray é comprometido, esta tem de ser macia e d) consistência/cobertura: se a tinta for muito diluída, de pouca consistência, ela tende a escorrer e a não cobrir perfeitamente tons mais escuros. As melhores tintas têm boas consistência e aderência, o que dificulta pingos e o escorrimento das tintas pelo desenho durante sua confecção.

Aqui aparece outra evidência do processo de reconhecimento, consagração e valorização da atividade do grafite em curso no Brasil nos últimos 20 anos. Ao apresentar a primeira marca de tintas a vigorar como principal entre os grafiteiros brasileiros na primeira aula de sua oficina, Marcelo *Eco* lembrou que a "Colorgin", selo de tintas em spray da empresa *Sherwin-Willians* do Brasil, quando começou a ser comercializada, possuía uma única linha voltada à pintura automotiva, até meados dos anos 1990, aproximadamente. Na época nem se imaginava produzir por aqui tintas destinadas a intervenções urbanas. Em março de 2013, segundo informação disponível no sítio virtual[145] da marca, havia 25 linhas diferentes de produtos com centenas de cores sendo oferecidas no mercado, divididas em: "casa e decoração", "área de lazer", "arte e garagem" e "indústria". Ainda no sítio virtual da "Colorgin", no início de 2013 encontrava-se em destaque um *link* para a recém lançada linha "Arte-urbana", especialmente desenvolvida para intervenções parietais artísticas, classificada como mediana (nível 2) por Marcelo *Eco*.

Nesse início do século XXI temos no Brasil uma razoável oferta de tintas spray nacionais e importadas. Marcas como as alemãs *Belton* e *Montana Cans*, a espanhola

[144] Os bicos são os dispositivos por meio dos quais a tinta é expelida para o exterior da lata. O mecanismo é o mesmo verificado em outros produtos em aerossol, como desodorantes e inseticidas.
[145] Cf. http://www.colorgin.com.br/?=idadwords, acesso em 19/03/1978.

Montana (MTN), a grega *Sigma* e a australiana *Ironlak,* todas consideradas perfeitas (nível 3) para o grafite por Marcelo *Eco*, são comercializadas em lojas especializadas nos grandes centos urbanos brasileiros ou vendidas pela internet. O preço médio de uma lata de spray com 400 ml de tinta é de R$16,00 quando importada e R$14,00 quando nacional. Atualmente no Rio de Janeiro (anos 2010), por conta da presença da loja *Montana* (MTN), que comercializa as tintas da marca espanhola, a linha[146] mais utilizada pelos grafiteiros é a *MTN 94,* considerada macia, precisa, de baixa pressão e altamente consistente por Marcelo *Eco*. Essa inclusive foi a marca recomendada pelo grafiteiro aos alunos de sua oficina, nosso "material didático".

Voltando à loja *Montana*, após tirar as fotografias, levanto mais algumas questões para o casal. Perguntei para Bruno se ele conhece os nomes mais incensados da cena de grafite carioca e ele disse conhecer todos, informou que invariavelmente fazem compras ali. Observando algumas obras expostas nas paredes da loja, pergunto se ali são comercializados trabalhos grafitados, se têm algum artista residente ou promovem alguma oficina. Bruno enfaticamente disse que não, que vez ou outra recebe algum trabalho de presente e os mais interessantes costuma expor, mas não para venda.

A última pergunta que fiz nessa primeira incursão ao pouco receptivo casal, que na realidade constituía a ponta de encadeamento de uma série de outras perguntas que faria em caso de um melhor ambiente de interlocução, foi se as tintas vendidas ali são todas estrangeiras. Nesse momento, para meu espanto e incompreensão, Alba deu uma bufada, colocou a mão na testa e olhou para Bruno como se estivesse diante de uma situação muito inconveniente. Bruno respondeu de bate pronto com um sorriso impaciente, entreolhando-se com a mulher algo como: "porra cara, eu já não falei que vem tudo de Barcelona?!". Na mesma hora peguei meus itens que repousavam sobre o balcão e disparei "gente, muito obrigado por tudo e me desculpem por qualquer coisa". O casal quase simultaneamente replicou um "por nada" e fui embora. Voltei ao local por mais duas vezes para comprar material para a oficina de grafite do Marcelo *Eco*, portando-me sempre de maneira lacônica e fechada.

Oficina de grafite Marcelo *Eco*: A entrevista que realizei com o grafiteiro Marcelo *Eco* em fevereiro de 2013 foi um dos melhores momentos do campo desta pesquisa. Marcelo, um dos cânones do grafite carioca, é um sujeito simpático, solícito e portador

[146] As outras linhas da *Montana* (MTN) mais utilizadas pelos grafiteiros são *Hardcore* (1 e 2), *Mega, Nitro26* e *Alien.*

de uma infinidade de dados sobre o desenvolvimento do grafite brasileiro a partir dos anos 1990. Juntamente com dois amigos próximos, Marcelo *Eco* plantou e regou as sementes do movimento carioca de grafite quando ainda era um adolescente morador do município de São Gonçalo. O grafiteiro mudou-se para o bairro da Tijuca (zona norte carioca) no final dos anos 2000 onde ainda permanecia na época em que a corrente pesquisa estava em desenvolvimento.

A primeira notícia que tive de uma oficina de grafite ministrada por Marcelo *Eco* me chegou através do suplemento de bairro (Tijuca) do Jornal O Globo. Na matéria "A arte do grafite como fonte de renda – sob o comando de Marcelo *Eco,* tijucanos aprendem a transformar o hobby em ganha-pão[147]", o grafiteiro diz: "fiz uma divulgação despretensiosa na internet e, em uma semana, lotou. Isso mostra o quanto o grafite está ganhando força". Na ocasião eu ainda não havia tido contato com o grafiteiro. Quando o entrevistei, meses depois da publicação, perguntei se ele dava aulas de grafite particulares e o mesmo informou que iria abrir algumas turmas para uma oficina em aproximadamente um mês. Uma semana depois recebi um e-mail informando as condições de pagamento, os dias e os horários das aulas e resolvi me inscrever, iniciando meu brando e sumário processo de "corpo e alma" na pesquisa (parodiando Wacquant, 2002). Marcelo ainda divulgou o curso através de outros dispositivos da internet, como redes sociais e seu próprio *site*.

Foram disponibilizados cinco horários: segunda (7 vagas) e terça-feira (9 vagas) das 20:00 às 22:00, quarta-feira (10 vagas) das 15:00 às 17:00, quinta-feira (9 vagas) das 20:00 às 22:00 e sábado (8 vagas) das 10:00 às 12:00. A oficina é desenvolvida em dois meses ao custo de R$300,00 mensais, fora os gastos com tintas spray. Relembrando, uma lata de tinta (padrão *Montana 94*, uma tinta considerada excelente para o grafite) custa em torno de R$16,00 (durante um mês de curso utilizei 8 latas). Acertei todos os trâmites financeiros com Danielle Attini, esposa e espécie de produtora das atividades de Marcelo, escolhi a turma de segunda-feira e me matriculei na oficina.

A primeira aula foi na segunda-feira dia 18/03/2013. Nos encontramos no apartamento de Marcelo *Eco* no bairro da Tijuca. À turma, formada por seis pessoas, foi solicitado material para anotação (papel e caneta). A primeira aula foi teórica, conduzida por Marcelo na sala de seu apartamento a partir de apontamentos feitos em uma lousa. O grafiteiro apresentou as tintas utilizadas no grafite, além do histórico de marcas de tinta spray oferecidas no mercado, no Brasil e fora. Na aula, todos se

[147] Jornal O Globo, Suplemento Tijuca (caderno de bairro), por Maurício Peixoto, em 08/11/2012.

apresentaram e disseram qual seu vínculo com a cultura do grafite. Compunham o grupo eu, um tatuador de 41 anos (Leonardo), uma fotógrafa/estilista aparentando aproximadamente 25 anos (Liria), um desenhista industrial da área náutica com idade entre 25 e 30 anos (Rafael) e dois alunos do curso de Marketing da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), ambos com 20 anos (Leonardo e Vítor). Ao final da aula, Marcelo recomendou que comprássemos para a próxima sessão, prática, 3 latas de tinta: uma preta, uma cinza e uma branca, na loja Montana.

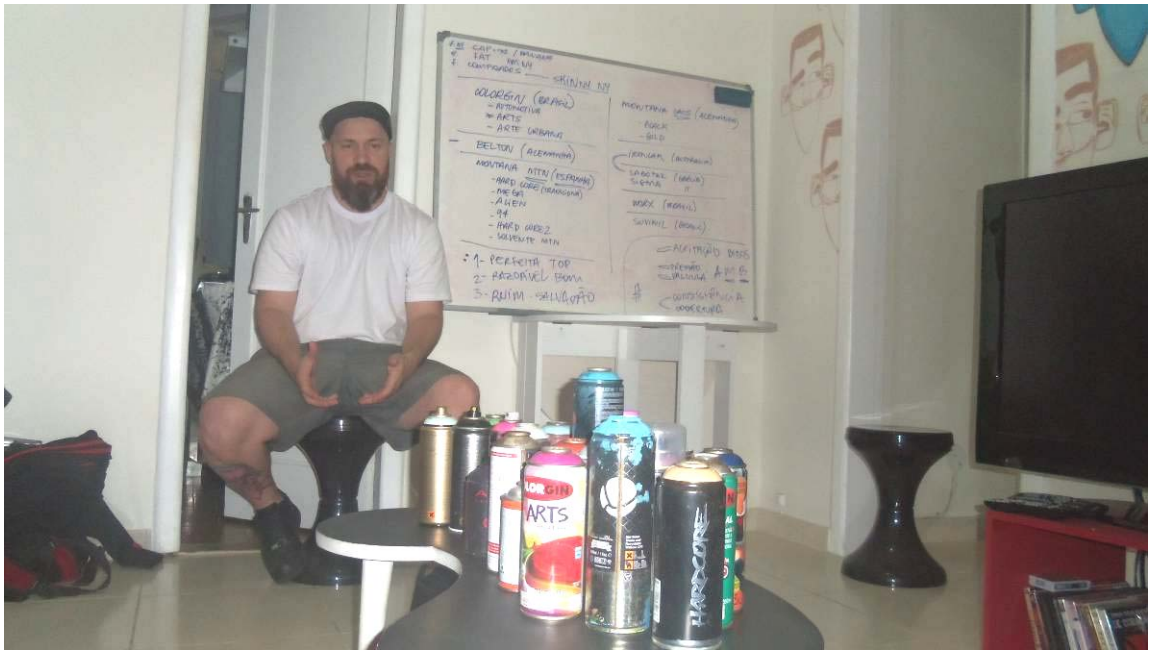

Figura 27: Marcelo *Eco,* a lousa com apontamentos e, sobre a mesa de centro, latas de tinta spray de variadas marcas e períodos, no primeiro dia de aula de sua oficina. Rio de Janeiro, 18/03/2013.

Para segunda aula, dia 25/03/2013, nos encontramos no apartamento de Marcelo *Eco* e às 20h00minh seguimos para a rua Conde de Bonfim (uma das principais do bairro) ao encontro de um muro que funciona como um palimpsesto do curso do grafiteiro. Além das tintas recomendadas aos alunos, Marcelo levou um balde de pintor com tinta látex branca e rolos de pintura, para cobrirmos o muro e podermos aplicar nossos rascunhos. Na primeira aula prática, pintamos todo o muro com tinta látex e depois nos reunimos no entorno do mestre, que deu algumas demonstrações. Ele explicou como manejar o calibre do traço do spray, afastando-o e aproximando-o da parede e em seguida nos passou um exercício para familiarização com a calibragem da válvula da lata de tinta e com o posicionamento da mesma em relação a parede (mais afastada: traço mais grosso; mais próxima: traço mais fino). Em seguida Marcelo

determinou que usássemos livremente o muro para familiarização com o manejo da tinta spray, ou seja, uma hora do mais puro e livre grafite iniciante. Desenhos primários e típicos da iconografia da primeira infância (casinhas, flores, árvores, peixinhos, etc.) apareciam das mãos dos menos familiarizados com o universo do desenho, ao passo que das mãos de alunos como o tatuador (Leonardo) e de um dos estudantes de Marketing (o outro Leonardo) brotavam desenhos elaborados e a noção de que dispunham de pré-requisitos determinantes ao sucesso na prática. Ao final da aula constatei que, de longe, eu era o aluno com menos noção de desenho, mas para mim no fundo isso era indiferente, definitivamente eu estava ali com outras motivações, coletando dados para minha pesquisa. Para a aula seguinte Marcelo pediu para que ampliássemos o leque de cores, comprando preferencialmente tintas com tonalidades próximas.

Figura 28: Cobrindo os grafites da turma anterior com tinta látex na primeira aula prática da oficina do grafiteiro Marcelo *Eco*. Bairro Tijuca, Rio de Janeiro capital, 25/03/2013.

A terceira aula, dia 01/04/13, transcorreu de acordo com o procedimento (que acabou consagrado) adotado na segunda: nos encontramos no apartamento de Marcelo *Eco* e seguimos para nosso muro na rua Conde de Bonfim. Lá chegando o cobrimos com tinta látex branca e paramos para ouvir as lições do mestre. Nessa aula ele nos apresentou técnicas de preenchimento das pinturas. Marcelo nos ensinou que se deve desenhar primeiramente o contorno dos desenhos em um tom claro ou próximo da cor do suporte, como cinza ou bege, em se tratando de um muro branco. O preenchimento deve ser feito linha por linha (sugere-se de cima para baixo) na horizontal, mas você pode aumentar a amplitude do seu traço afastando a lata de tinta um pouco mais da parede. Após preenchido, se o desenho tiver contornos escuros, como em preto, estes

devem ser aplicados. Marcelo atentou para o fato que uma tinta spray cobre outra quase instantaneamente. Se você fizer um desenho com preenchimento em preto, depois é possível se aplicar cores mais claras por cima como amarelo e branco que elas não serão absorvidas, pelo contrário, dependendo da qualidade da tinta ficarão bastante evidenciadas. "É isso que eu gosto na minha arte. Você pode pintar de uma cor e depois passar por cima com outra tinta que vai pegar sem problema", complementou *Eco* após transmitir o conteúdo. Nessa aula, como tema de minha pintura, resgatei meu velho e básico ícone de pichação, o peixe, e fiz algumas experimentações rudimentares com coloridos, incidindo num resultado mais abstrato do que propriamente num grafite convencional.

Figura 29: Grafite que desenvolvi na segunda aula prática da oficina de Marcelo *Eco*. O peixe, meu ícone básico de pichação de outrora, aparece aqui repaginado com cores diversas em seus preenchimentos. Rio de Janeiro capital, bairro Tijuca, 01/04/2013.

A quarta e última aula do primeiro mês, dia 8/04/2013, transcorreu de acordo com a rotina adotada nas duas anteriores. Nesta seção Marcelo dedicou-se a nos ensinar técnicas de dégradé e volume das pinturas. Ele explicou e demonstrou que para se desenvolver o efeito dégradé em uma pintura com tinta spray é necessário cobrir uma superfície com uma cor sólida e depois, em movimentos contínuos de cima para baixo e com certa distância, dar pequenos traços esfumaçados em tom de branco por sobre a cor já pintada. Mãos a obra e todos demonstraram, através de seus desenhos, que haviam assimilado bem a lição, apresentando invariavelmente desenhos com dégradés bastante razoáveis. Confesso que mais uma vez não me esforcei muito em direção à assimilação da técnica e desenhei novamente um peixe em tons sólidos (ou "chapados", como se diz

na linguagem do grafite), dada minha preocupação em coletar dados e imagens junto aos demais integrantes da oficina. Esta foi a última aula do curso a qual compareci, àquelas alturas já havia coletado todos os dados que a oficina poderia oferecer ao meu trabalho de campo e, face a uma série de outros compromissos de toda ordem, achei conveniente encerrar esta etapa do trabalho de campo por ali (relembrando, o curso todo é previsto para 2 meses, totalizando 8 ou 9 seções). Na semana seguinte enviei um e-mail para Marcelo agradecendo as mediações e ensinamentos transmitidos e principalmente a oportunidade de coletar dados empíricos como fotos, filmagens e interlocuções com os envolvidos. Certamente ele é um dos informantes mais importantes (quiçá o mais) desta pesquisa.

Figura 30: Quarta aula (de um total de 8) da oficina de grafite de Marcelo *Eco*. O aluno Leonardo (20 anos em 2013), um dos melhores da turma, desenha seu Bob Marley ao lado do já concluído e colorido peixe, meu trabalho naquele dia. Rio de Janeiro capital, bairro Tijuca, 08/04/2013.

A participação na oficina de Marcelo *Eco* me serviu para vivenciar o quanto a prática do grafite encontra-se com um elevado nível de aceitação e valorização pelas populações das cidades impactadas pela atividade. Foram inúmeros transeuntes que passaram pelo local e pararam momentaneamente para debruçarem-se sobre a produção executada pela turma de alunos, além de muitos buscarem interlocução sobre o tema. Recordo-me que na terceira aula prática, um grupo de três franceses (em plena zona norte carioca) que circulava por ali pediu para tirar fotos dos trabalhos e das pessoas os desenvolvendo. Muitos dos moradores, de crianças a idosos, que passavam pelo nosso muro/tela em direção ao morro da Formiga, cuja subida é bem próxima ao local das

aulas práticas, também paravam para comentários, fotos e filmagens. Um senhor de uns 60 anos, acredito, morador da grande rua onde se localiza o muro, ficou admirado com o trabalho desenvolvido pelo aluno Leonardo (estudante de *Design*) na segunda aula prática, quando desenhou o personagem "Timão" do desenho animado "Timão e Puma" da *Walt Disney Pictures.* "Eu moro ali em frente, ganhamos uma obra de arte, minhas netas vão ficar malucas com esse desenho!", enalteceu o satisfeito morador da localidade. Expliquei para ele: "amanhã o pessoal da outra turma vai cobrir as pinturas de hoje" e ao invés de frustração veio a réplica "ah, melhor ainda, todo dia vão mudar os desenhos!". Percebi que o que ele queria de fato era enaltecer o ato de grafitar e os resultados desse empreendimento pessoal de tempo e dinheiro para o desenvolvimento de obras públicas.

Não presenciei, em quatro sessões de duas horas de grafite na rua, nenhum ato de hostilidade ou mesmo de questionamento negativo por parte do público que teve contato com as pinturas no momento em que foram desenvolvidas. Gritos de incentivo e admiração, aliás, invariavelmente vinham de passageiros de ônibus e carros que paravam momentaneamente em frente ao muro em virtude dos sinais de trânsito próximos. Na minha última aula prática, após a abordagem dos franceses, perguntei para Marcelo *Eco* sobre a reação de transeuntes e passageiros de veículos que passam por ele durante suas incursões pra grafitar e ele disse: "hoje em dia geralmente é isso aí que tu ta vendo, nego para pra valorizar. Sempre tem um babaca pra passar em alta velocidade e gritar 'pichador!', isso aí é mais que normal". Complementando, o grafiteiro traçou uma micro-análise histórico-comparada: "antigamente era foda, além da polícia todo mundo que passava achava que tu era pichador, nego já me tacou copo de refrigerante, tinha que sair sempre de madrugada pra tentar fugir disso aí" (*sic*).

2.2.3 - <u>Sujeitos:</u>

Dedico este espaço a algumas reflexões sobre as entrevistas, apesar dos dados fornecidos pelos informantes permearem toda estrutura deste trabalho, dos agradecimentos à conclusão, como se pode observar até aqui. Com o intuito de dar voz aos atores sociais envolvidos nos mundos artísticos em análise, foram desenvolvidas entrevistas qualitativas com indivíduos de alguma forma vinculados ao fenômeno (cuja ênfase analítica recai sobre os pioneiros e principais grafiteiros/artistas plásticos atuantes na cena do Rio de Janeiro que vivenciaram o deslocamento analisado nesta

pesquisa, representados aqui pela dupla de informantes Marcelo *Eco* e Carlos *Acme*) e também com cidadãos sem qualquer tipo de envolvimento institucional com a atividade, cujas respostas trazem informações absolutamente caras à elucidação da hipótese em verificação. A pergunta central realizada aos principais informantes, cujas respostas foram qualitativamente analisadas em comunhão com elementos teóricos da Sociologia da Arte e são apresentadas no capítulo seguinte, foi:

Você concorda que o grafite (intervenção parietal urbana), ao ter as portas do mundo oficial das artes plásticas abertas a sua estética no Brasil, deixou de ser recebido pela sociedade, de uma maneira geral, como atividade poluente e desviante e tornou-se uma atividade prestigiada e valorizada?

A questão teve por objetivo delimitar um eixo analítico central e elucidar se os informantes (qualificados como aptos a emanar opiniões relevantes por suas posições em relação ao objeto) captaram o efetivo deslocamento na percepção social do grafite, ou seja, a difundida ênfase nos aspectos negativos da atividade, que vigorava até recentemente, dando lugar à ampla valorização de seus aspectos positivos por conta da repercussão de seu ingresso no mundo oficial das artes plásticas. A valorização inicial e transformadora processada no interior do mencionado mundo é posteriormente distribuída ao grande público que não o integra através da celebração de artistas como *osgemeos* e *Toz* em mídias impressas, virtuais e áudios-visuais, da centralidade do grafite no enredo de novelas de grande audiência, da aparição cada vez mais freqüente do grafite em projetos sociais, da alteração da lei que regula a atividade, descriminalizando-a, etc.

Inevitavelmente, informações de cunho dialógico informal (não programado ou pré-concebido) são apreendidas em situações e interações muitas vezes inusitadas, por exemplo, quando, ao longo do trabalho de campo em deslocamentos cotidianos pela cidade do Rio de Janeiro, me deparei com grafiteiros desenvolvendo pinturas na rua, além de tais informações invariavelmente visitarem as famosas "conversas de botequim" (às quais Câmara Cascudo [1971] nos ensinou a ficar tão atentos). As opiniões dos sujeitos que não têm envolvimento objetivo com qualquer um desses dois mundos (grafite e oficial das artes plásticas) foram, em sua maioria, apropriadas para análise em momentos nos quais estes estavam diante de grafites incrustados na

paisagem urbana pública ou de obras de *street art* expostas em suportes de eventos privados, como mostras e exposições.

As entrevistas não foram desenvolvidas em profundidade, como seriam em se tratando de um estudo de caso específico dentro do fenômeno analisado ou do monitoramento de uma história de vida. Trata-se de um pacote de conversas objetivas, com poucas - ora selecionadas, ora espontâneas – e não quantificáveis questões (por serem sempre de caráter aberto) persecutórias da elucidação da hipótese acima anunciada. Destaco, porém, as interlocuções com os grafiteiros Marcelo *Eco* e Carlos *Acme* como balizadoras das demais informações sobre o processo histórico de desenvolvimento do grafite no Rio de Janeiro colhidas com outros informantes. Logo após meus primeiros contatos com *Eco*, como sinalizado nos agradecimentos, sua disponibilidade e a quantidade de informações transmitidas quase me fizeram optar por adotar como procedimento metodológico central da coleta de dados empíricos o desenvolvimento de uma história de vida sua, como fizera Mintz (1974) com Dom Taso em sua pesquisa sobre trabalhadores de canaviais em Porto Rico.

Carlos *Acme* é, ao lado de Marcelo *Eco*, o outro principal informante deste trabalho. *Acme* foi o primeiro grafiteiro carioca a expor numa galeria de artes, evento que tomo como um dos marcos do processo de leitura histórico-sociológica da legitimação do grafite como atividade artística no Brasil, e é um artista que aglutina em suas biografia e produção as melhores combinações possíveis para o sucesso de um grafiteiro, em meu ver. Dono de um traço que vai do hiper-realismo ao *cartoon*, *Acme* jamais se subordinou as regras e a suposta "ditadura de produção" tipicamente impostas aos grafiteiros que acabam se associando a galeristas. O trabalho que desenvolveu no Morro do Canta-galo em Copacabana ("Museu a céu aberto") é de um vulto que me leva a situá-lo como um dos maiores nomes do grafite brasileiro.

Temos, como anteriormente exposto, a dupla *osgemeos* pairando sobre os demais como artistas um passo acima do restante do celeiro nacional de grafite (algo ratificado pelos pares de maneira contumaz), situados entre os melhores do mundo. No Rio de Janeiro, até a conclusão da coleta de dados que subsidiou o material empírico desta pesquisa, considero os maiores nomes da cena local (levando em consideração uma série de critérios como traço, repercussão entre os pares, volume de atuação no ambiente urbano público, etc.), por suas biografias e produções, os grafiteiros Carlos *Acme*, Marcelo *Eco* e Tomaz *Toz* Viana.

Uma grande preocupação quanto às interlocuções foi a de se tentar entender e mapear o discurso dos interlocutores com base em estratégias analíticas de retórica (Becker, 2008). Quando coletamos dados em entrevistas, freqüentemente ouvimos palavras que traçam uma linha, separando coisas em categorias. Ouvimos as pessoas fazerem distinções entre "nós" e "eles", distinção comum sociologicamente significativa, e entre "isto" e "aquilo", que é sua forma mais geral. Podemos tratar essas distinções como diagnósticos da percepção dos atores sobre determinada organização, determinado grupo de pessoas, de suas situações, suas carreiras e a partir delas apreender informações quanto ao posicionamento de quem as emana no interior do sistema cultural em pauta. Quando registramos esse tipo de esclarecimento, de distinção, quando vemos essas linhas serem traçadas, sabemos que isso é algo a ser explorado do ponto de vista analítico.

Quando perguntado[148] sobre por que desenvolveu seu interesse pelo grafite, *Bunys,* um dos integrantes da equipe de grafite do Espaço Rabisco, respondeu que sua motivação fundamental foi tentar contribuir para atenuar o efeito da pichação no Rio de Janeiro (será?), mas com o tempo acabou se familiarizando com as possibilidades comerciais e artísticas abertas pelo grafite, então resolveu se dedicar e explorá-las. "Mas você é contra a pichação?", aproveito a deixa para uma verificação que considero importante, mas que efetivamente não estava no roteiro da entrevista, uma vez que se tratava de coletar formulações para analisar sua perspectiva sobre *graffiti-art*, modalidade que alega ser desenvolvida pelos integrantes da Equipe Rabisco. "Não é que eu seja contra, eu mesmo já pichei quando era menor, tem vários grafiteiros que param aqui (no Espaço Rabisco) que já foram pichadores ou que ainda picham. Mas sei lá, a coisa está muito saturada. Uma coisa é quando você vê um nome destacado, bem colocado numa marquise, num beiral, outra coisa é tu passar por um muro de pastilha e ver aquele amontoado de pichações que não dá pra entender nada"[149], coloca *Bunys*. Entusiasmado pelo debate, vou além: "você acha que o grafiteiro tem mais direito ao espaço público do que o pichador?". "Aí tu me pegou. Mas acho que sim, quando eu estou pintando na rua as pessoas sempre olham, elogiam. Com o pichador nego chama a polícia, manda bala. Tem a ver com a aceitação das pessoas, é só perguntar pra elas se preferem um muro pichado ou grafitado", sentencia o grafiteiro.

[148] Entrevista concedida pelo grafiteiro em fevereiro de 2009.

2.3 – Grafite, poder público e sociedade civil.

Nesta seção será problematizado o tratamento dispensado às intervenções parietais urbanas por instituições da administração pública através da apresentação de medidas municipais empreendidas em grandes cidades brasileiras, como São Paulo e Belo Horizonte. Juntamente será ilustrada a apropriação do grafite como mecanismo de prevenção à delinqüência, criminalidade e ócio juvenis através de projetos sociais, em sua maioria, idealizados por entidades da sociedade civil organizada em comunidades de baixo IDH. Na realidade, o objetivo é explicitar ainda mais subsídios atrelados à justificativa do fato de que houve uma sensível mudança na apreensão social do grafite a partir de sua assimilação pelo universo institucional das artes plásticas.

As intervenções urbanas, objeto de análise desta pesquisa, constituem nos dias de hoje um tema significativo dentro da agenda de valorização estética e planejamento urbano desenvolvidos nas grandes cidades brasileiras. A ex-prefeita de São Paulo Marta Suplicy (PT), por exemplo, esteve entre os estudiosos do fenômeno. Com base nisso, tinha planos de "inclusão" dos pichadores e grafiteiros ao se apresentar aos eleitores como candidata, em 2000. No poder, porém, a prefeita esqueceu a matéria, relegada a segundo plano numa tal "Operação Belezura" que decretou para a maior cidade do Brasil. Em uma das medidas, através de uma lei municipal, Marta determinou como espaço de livre utilização para pichadores, grafiteiros e afins todos os tapumes de obras públicas da cidade de São Paulo[150] , numa iniciativa considerada redundante. Seu sucessor, José Serra, declarou guerra a essas manifestações logo quatro meses após assumir o cargo (em janeiro de 2005), ao lançar o programa "Cidade Limpa". Nas primeiras três semanas do programa, a prefeitura usou 35 galões de removedor para apagar, todas as manhãs, pichações e grafites das principais vias da cidade, inclusive os tradicionais grafites do mergulhão (túnel de São Paulo), espaço cedido pela prefeitura aos grafiteiros desde o final da década de 1980.

Uma iniciativa da administração pública que fez convergir esforços variados em direção à viabilidade de utilização do espaço público por pichadores e grafiteiros em cidades brasileiras provavelmente foi o interdisciplinar "Projeto Guernica" da Prefeitura de Belo Horizonte. Desde 1999, por iniciativa do então prefeito Célio de Castro, uma comissão dedica-se ao exame da pichação, do grafite e afins, abrindo a discussão para

[150] Cf. matéria "Eles picham um pais que não acreditam" pelo jornalista Ricardo A. Setti. Coluna "No Mínimo", site Ibest, acesso em 24/02/08.

psicanalistas, engenheiros, artistas plásticos, urbanistas, arquitetos e profissionais de áreas diversas da universidade e de outros setores, como grafiteiros, policiais e professores. A seguir, o resumo do projeto[151]:

> O projeto Guernica é um programa da Prefeitura de Belo Horizonte, em parceria com o centro cultural UFMG e a FUNDEP, sendo desde o ano 2000, sustentado não só por se constituir em um espaço de estudo e pesquisa, mas também por implementar uma proposta de política pública para a pichação e o grafite na cidade. Nessa proposta, leva em consideração o problema do patrimônio, do urbanismo e da história. Ao perceber a pichação e o grafite como escrita tomada como necessária pelos jovens, propõe, como objetivos, abrir o debate e estabelecer ações que abram o leque de alternativas, que possibilitem aos jovens freqüentar outros discursos e espaços da cidade, buscando ampliar os recursos técnicos e conceituais de cada um. Como metodologia, disponibiliza aos jovens de bairros populares uma passagem pela arte, por meio de oficinas com novos suportes para a escrita e a arte, seminários, palestras, participações em eventos de instituições, apropriação de espaços urbanos e uma grande campanha para a rede escolar. Como resultado, há ampliação das possibilidades da escrita, com o abandono das práticas transgressoras, maior respeito à memória social e o estabelecimento de laços sociais favoráveis ao mercado de trabalho e à participação cidadã.

Além das iniciativas das prefeituras de São Paulo e Belo Horizonte, podemos destacar o tratamento dispensado ao grafite no desenvolvimento de mecanismos de inclusão social idealizados por instituições da sociedade civil organizada em parceria com organismos multilaterais de financiamento (como UNESCO e BID). Inúmeras oficinas espalhadas pelo Brasil – a exemplo das oficinas das ONGs cariocas CUFA, *Afrorregae* e Observatório de Favelas - absorvem uma demanda que não para de crescer e que não tem restrições etárias ou de classe social. Nesses projetos, além da instrumentalização com a pintura em tinta spray, os iniciantes recebem informações a respeito do uso consciente do espaço público e de como inserir suas intervenções de forma coerente na paisagem urbana (o que é e o que não é permitido aos grafiteiros, como conseguir autorização para os trabalhos públicos, etc.), além das aulas práticas.

Apreciando os resultados obtidos pela oficina de grafite desenvolvida como parte do programa "Rotas do Tráfico" da ONG Observatório de Favelas (2009), destinado a acompanhar as trajetórias de menores que ingressam no tráfico de drogas, deparei-me com informações relevantes, como a preferência dos jovens pela sociabilidade nas ruas em detrimento a salas de aula e mesmo outros locais fechados de

[151] Cf. Anais do 2° Congresso Brasileiro de Extensão Universitária, Belo Horizonte – 12 a 15 de setembro de 2004, https://www.ufmg.br/congrext/, acesso em 13/10/2012.

sociabilidade juvenil, como as *lan-houses*, e o interesse em imprimir suas subjetividades no espaço público através da técnica do grafite.

Em "Grafites em múltiplas facetas" (Editora AnnaBlume, 2011), trabalho desenvolvido no ambiente da psicologia social e investigativo do processo de formação das identidades individuais e grupais dos grafiteiros cariocas na sociedade pós-moderna segundo uma abordagem que articula as dimensões historicista, antropológica e sociológica do fenômeno, Silva-e-Silva nos apresenta um belo compilado de informações sobre projetos sociais que têm o grafite como pivô. São eles os projetos: "Salvador Grafita", desenvolvido pela prefeitura soteropolitana na gestão de João Henrique, 2005, em parceria com grafiteiros da capital baiana, visando melhorar o aspecto de áreas degradadas pela pichação; "Humanização dos viadutos", desenvolvido em Florianópolis em 2004, numa operação plástica que incidiu sobre quatro viadutos da capital catarinense; "Identidade de rua", em 2005, projeto no qual os grafiteiros paulistas *osgemeos, Nina*, *Ise*, *Coió* e *Nunca*, além do gaúcho *Trampo*, foram convidados para pintar o primeiro trem inteiro (autorizado) no Brasil, que circula diariamente entre São Leopoldo e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul; "Quixote" inaugurado em 2000 em São Paulo, que se propõe a promover a difusão das técnicas do grafite e facilita o acesso à saúde, educação, cultura, lazer e moradia a jovens carentes com o apoio da Petrobrás e do departamento de psiquiatria da Unifesp; a "Casa do hip-hop", centro cultural que existe em onze bairros diferentes de São Paulo, administrando cursos de violão, percussão, teatro, *break*, inglês, etc., desde 1999; "Hip-Hop na linha de frente contra o tabaco" em 2008 objetivando sensibilizar jovens contra os males do tabagismo ocorrido no Rio de Janeiro, assim como o "Guanabara em Paz", de 1999, realizado em conjunto com a Escola M. Maria Mourici Granier, resultando na decoração com grafites de todos os muros externos do estabelecimento, entre outros.

O livro de fotografias "A cidade ilustrada" de Marcio Scavone (2004) foi desenvolvido tendo como objeto de seus textos e fotografias o projeto "São Paulo Capital Graffiti" que como mencionado acima, foi realizado por uma parceria entre Bank Boston, prefeitura de São Paulo e a ONG Cidade Escola Aprendiz para o aniversário de 450 anos da cidade. Em dezembro de 2002, a agência Trianon do banco na Avenida Paulista, São Paulo capital, tornou-se alvo de intervenções promovidas pelos grafiteiros *Martim, Dinho, Senion, Ciro, Zezão, Boleta e Fuk*, integrantes do projeto "Beco Escola", um núcleo da referida ONG. Segundo Antonio Carlos Gomes da Costa (*apud* Scavone, 2004), pedagogo e consultor da Fundação BankBoston na época,

“uma instituição séria e sóbria se veste de explosiva alegria, para nos lembrar de que os jovens precisam ser compreendidos e aceitos em suas manifestações culturais, que a nossa sociedade lhes deve uma política capaz de permitir-lhes desenvolver plenamente as promessas que cada um trouxe consigo ao vir a este mundo” (Scavone, 2004, p. 10). “O que nos moveu nesta direção foi a certeza de que o *graffiti* necessitava de um espaço de impacto para mostrar seu potencial como arte e forma de inclusão social” (SCAVONE, 2004, p. 10), explicou Marcelo Santos, presidente da Fundação BankBoston e vice-presidente do BankBoston, na ocasião.

> “Cedendo esse importante espaço a uma manifestação juvenil tradicionalmente tachada de transgressora, quisemos mostrar que os opostos podem e devem conviver em uma cidade como São Paulo. Que a diversidade é uma saída viável para os graves problemas sociais que a metrópole enfrenta diariamente. Por isso, a valorização das diferenças foi uma constante estratégia ao longo do projeto. Os trabalhos de *graffiti* eram acompanhados de execuções de música clássica. Os clientes do banco conviveram com os andaimes que eram o suporte para o colorido que dia-a-dia marcava mais presença em sua agência. No evento de finalização do Projeto, o estacionamento da agência foi palco de uma festa que reuniu grafiteiros, suas famílias, artistas plásticos, executivos do Banco, representantes de órgãos públicos, educadores, que juntos dão a medida da força, potencial e viabilidade deste mundo chamado São Paulo”, completa Marcelo Santos (SCAVONE, 2004, p. 10).

A seção “Eu fiz assim” da revista *Nova Escola* (Editora Abril, ano IV, nº19, abril/maio de 2012), revela um bem sucedido caso de apropriação do grafite no desenvolvimento de um projeto na área da educação pública. Coordenador pedagógico da Escola Estadual Padre Anchieta no Bairro do Brás em São Paulo capital, local onde muitos bolivianos vivem de maneira ilegal, Marcelo Zuffo teve como um dos primeiros desafios no comando do estabelecimento a reversão dos péssimos índices de freqüência nas aulas aos sábados de reforço para crianças com dificuldades de aprendizado, caso de 90% dos filhos de imigrantes bolivianos. Professor de Artes Plásticas, tendo o grafite como uma de suas técnicas mais familiares e fluentes, Marcelo propôs à diretoria e aos professores da escola o projeto de uma oficina de grafite no mesmo dia das aulas de reforço, como forma de estimular a aparição dos alunos no estabelecimento escolar aos sábados. Apresentada a proposta, foram identificados os alunos que precisariam freqüentar o reforço e aqueles que se interessavam por arte de rua. Por meio do Conselho Escolar, foi autorizada uma verba para a compra de tintas e, em outubro de 2011, começaram as intervenções no espaço escolar. Primeiramente explorando as possibilidades abertas pelo cinzento muro da quadra de esportes, partindo depois para as

paredes do prédio principal até aportarem em suportes inusitados, como a caixa d'água da escola.

Segundo Marcelo Zuffo, a dinâmica de funcionamento da oficina é simples: antes da aula de recuperação, enquanto os menores desenhavam com caneta imagens que poderiam vir a ser caracterizadas como grafites (selecionadas pela qualidade), os mais velhos as coloriam com tintas spray. Sob a tutela vigilante de Marcelo, os trabalhos da oficina eram conduzidos mediante a incessantes intervenções do coordenador no sentido de lembrar aos educandos a importância de melhorarem de rendimento nas disciplinas – do contrário, não poderiam mais freqüentar a oficina, já que este era o combinado.

Em 2012 o formato da recuperação paralela mudou nas escolas estaduais de São Paulo (não ocorrendo mais aos fins de semana, agora dividindo-se entre recuperação contínua e intensiva no horário regular), porém a oficina de grafite continuará aos sábados, rebatizada como "Protagonismo Juvenil". No novo modelo, serão priorizados os alunos do ensino médio que apresentam defasagem – muitos dos quais já estão familiarizados com o projeto. Durante o ano, no entanto, a intenção da Escola é disponibilizar vagas para que todos possam participar, já que a procura é altíssima. Segundo Marcelo, as oficinas demonstraram que mesmo uma atividade que já foi transgressora requer disciplina, dedicação e estudo, assim como na escola.

Outro destacado trabalho que se insere nesta perspectiva é o da grafiteira carioca Panmela Castro ou *Anarkia Boladona*, seu nome artístico. A artista, em março de 2013 participou do *Global Women's Leadership Network,* um painel da ONU que reuniu pessoas do mundo inteiro envolvidas na defesa dos direitos femininos[152]. Foi uma segunda demonstração da notoriedade que adquiriu o trabalho de Panmela nesse universo. Em 2012 ela foi escolhida pela revista norte-americana *Newsweek* uma das 150 mulheres com coragem e atitude para mudar o planeta. Juntamente com a Presidenta Dilma Houssef, eram as únicas brasileiras presentes na lista.

Nascida e criada no bairro suburbano carioca da Penha, Panmela é fundadora da Rede *Nami*, nome que constitui uma corruptela de "mina" (gíria para menina), invertendo as sílabas. O propósito da ONG é divulgar os direitos das mulheres e a lei Maria da Penha em comunidades carentes através do grafite. Panmela - que foi incitada a entrar nessa luta após ser espancada e encarcerada por 24 horas por um ex-namorado -

[152] Cf. matéria "Perfil Panmela Castro", por William Helal Filho In: Jornal O Globo, suplemento Rio, 10/03/2013.

em pouco mais de três anos completos no início de 2013, desenvolveu 64 oficinas de grafite e alcançou cerca de 1500 mulheres em 30 comunidades como Complexo do Alemão, Manguinhos e Rocinha. Quando a Rede *Nami* estava começando Panmela recebeu o prêmio *Global Leadership*, da *Vital Voices,* uma organização internacional sediada em Washington que apóia lideranças femininas em diversos países, homenagem já prestada a nomes como a ex-secretária de Estado dos EUA Hillary Clinton e a Presidente da Libéria, Ellen Johnson Sirleaf.

Panmela cresceu como espectadora de agressões a mulheres dentro de sua própria família e acabou naturalizando o comportamento, achava comum os homens interagirem de maneira violenta com o sexo oposto. Uma parenta sua perdeu um filho após um soco na barriga desferido pelo marido. Na época esse era um evento tão normal para Panmela quanto para as mulheres que hoje tenta alertar sobre práticas abusivas dos homens. Aos 17 anos a artista entrou para a Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, começou a freqüentar bailes *funk* e a pichar muros, sua primeira vinculação às intervenções parietais. Panmela, moradora do bairro do Rio Comprido (zona norte carioca) no início de 2013 tem inúmeros trabalhos espalhados pelo espaço público da RMRJ, concentrando sua atuação nas áreas do Cais do Porto e da (desativada) Estação Leopoldina de trens.

Essa intenção em fazer do grafite um mecanismo de inclusão social, um elemento acessório às práticas escolares convencionais e uma forma de combater a violência, a delinqüência e o ócio juvenis é praticamente automática entre os grafiteiros brasileiros. Os mais notórios estão freqüentemente envolvidos com atividades deste cunho, invariavelmente noticiadas nos veículos de imprensa. Para se ter ideia de como entendem esse lado social como uma "missão" quase natural do grafite, voltemos à exposição "Janela d'Alma" do grafiteiro carioca *Godri*.

Em seu último dia, o galpão que abrigava a exposição encontrava-se completamente vazio, a não ser pela presença do expositor, quando cheguei ao local por volta das 11h45min de um domingo ensolarado. Aproveitando a ocasião para conhecer a obra de *Godri* peça por peça e com um *tour* guiado pelo autor, tinha aquele na conta de um momento de extrema sorte no campo. Uma hora depois de ter chegado ao local, adentra um grupo de crianças moradoras da comunidade do Querosene, situada nas imediações do galpão, no bairro do Rio Comprido. Eram todos meninos com menos de 10 anos de idade e tinham como responsável o líder comunitário Rafael Ramos. Rafael é um dos idealizadores de um projeto "*Responsa* Amigos do Morro" na comunidade do

Querosene, cujo propósito é fundamentalmente ambiental, de reciclagem do lixo acumulado na favela, explorando, segundo o próprio líder, os recursos de várias fontes de reutilização de material. Para isso, Rafael reúne as crianças da comunidade e assim faz um importante trabalho de conscientização das gerações vindouras, além de promover eventos de sociabilidade, como torneios de futebol.

Quando Rafael ficou sabendo da exposição de *Godri* no bairro do Rio Comprido, foi ao local para tentar uma parceria para um projeto em sua comunidade, aceita no ato pelo grafiteiro (morador do bairro da Lagoa, zona sul carioca), segundo o próprio. No dia em que o conheci, Rafael estava, em sua concepção, apenas cumprindo seu papel de líder comunitário, de contribuir para o combate ao ócio infantil na favela, levando o grupo a uma exposição de artes. No local, as crianças enlouquecidas corriam de um lado para o outro, admiravam e intrigavam-se com as peças da coleção, interagindo freneticamente, tudo sob o olhar altamente paciente de *Godri,* dono dos objetos expostos. E gritavam ainda falas como "Tio, a gente vai pintar hoje?" ou "olha essa parada aqui mané, muito doido esse olho!". *Godri,* que por conta de um patrocínio tinha garrafas de água mineral e biscoitos para servir a seu público, prontamente municiou as crianças, que tomaram conta do galpão. Enquanto se distraíam, aproveitei para fazer a entrevista com Rafael e para atestar a disposição de *Godri* em participar de um projeto numa comunidade. O grafiteiro posicionou-se de maneira firme, "pô irmão, no final das contas não tem importância nenhuma vender ou não vender tuas peças (obras), o que importa é trabalhar por isso aí!" (*sic*).

Figura 31: O líder comunitário Rafael Ramos em primeiro plano, as crianças e o grafiteiro *Godri* (Rodrigo Montello) no alto de camisa preta. Rio de Janeiro capital, bairro Rio Comprido, 30/09/2012.

3 - SUBSÍDIOS TEÓRICOS

> Não se pode entender a "arte contemporânea" sem passar pela livraria e pela bolsa de valores. Pela livraria, porque essa arte se quer "conceitual", e, portanto, é um ramo da literatura com pretensões filosóficas. Pela bolsa de valores porque, mais do que nunca, a sua chave de explicação passa antes pelo mercado que pela estética.
>
> *Affonso Romano de Sant'anna, 2003.*

3.1 - Grafite x *street art*: uma discussão ontológica.

Como visto nos capítulos anteriores, as obras desenvolvidas com as técnicas e a estética do grafite em suportes móveis privados não são consideradas grafites, nem por produtores (os próprios grafiteiros), nem por intermediários (galeristas e curadores) e nem pelo público consumidor de arte contemporânea iniciado. Mas são considerados grafites pelo grande público não iniciado, como apurado no caso da coleção de copos promocionais do periódico carioca "O Dia". Perguntei para Joana Vasques, gerente da galeria Movimento, que conta com vários artistas plásticos oriundos do grafite em seu catálogo: "as pessoas entram em contato procurando peças de grafite?" e ela "não, nosso público procura por *street art*, geralmente o comprador sabe diferenciar" (grafite = rua; *street art* = casa).

Em primeira instância, o que se pretende discutir aqui é: se para que um grafite o seja é necessário seu desenvolvimento em um suporte público urbano, sua circulação no mercado de artes, necessariamente disposto em outros suportes, não determina que ele imediatamente passe a ser outra coisa? Sim, determina, ele se transforma em "*street art*", "pós-grafite", "neo-expressionismo abstrato", entre outras classificações da arte contemporânea. Desta forma, diante de tal bifurcação, se pode falar no grafite como estilo pictórico? Segundo Spinelli (2011), Alex Vallauri, artista plástico bastante experimentado, justificava da seguinte forma seu interesse pelos suportes públicos para o desenvolvimento de suas pinturas:

> A vontade de levar a arte às ruas e também o desejo de mostrar suas criações plásticas a um público maior, diversificado, numa cidade

> desgastada, suja, desprestigiada não apenas pelo poder público, mas, inclusive, por uma parcela da população que só a vê como uma caixa de pandora, foi a mola mestra que impulsionou Vallauri para a arte pública. O artista entendeu o espaço urbano como local privilegiado para a arte; por isso pensou em novas criações que pudessem ser estampadas na cidade. Alex Vallauri acreditava que o espaço público seria o único lugar em que a arte poderia fazer alguma diferença. Sobre isso o jornalista Júlio César Monteiro afirmou que o principal interesse de Alex era realizar "arte na rua para o transeunte anônimo... A matéria-prima da arte de Alex Vallauri eram os ícones de nossa infância, como personagens de quadrinhos (...). Por detrás da aparente ingenuidade das formas de Alex, havia uma crítica mordaz à sociedade industrial". (SPINELLI, 2001, pg. 38)

Daniel *Malc*, grafiteiro e artista plástico carioca, entende que o grafite serve para modificar a rua. A utilização decorativa domiciliar de sua estética "é um movimento parecido com tocar *funks* proibidos em festas de debutantes da *high-society*, um tanto patético[153]". Iniciado academicamente (cursou Belas Artes na UFRJ) e empiricamente na discussão sobre se o grafite é ou não um estilo pictórico, *Malc* é um purista. "É aquilo, tu quer vender teu trabalho numa galeria por um milhão, problema é teu, mas isso não é grafite, não está incluído na ideia original do grafite tu ganhar dinheiro com a parada" (*sic*).

Existem opiniões de grafiteiros que se submetem mais docilmente ao abraço dado pelo mercado de artes a sua estética e esta é uma discussão cara para o argumento geral desta tese. Os trabalhos desenvolvidos com a estética e técnicas do grafite em suportes móveis privados, comercializados como obras de arte, são ou não grafites? Não, não são grafites para os sujeitos que operam nos dois mundos artísticos em contato neste processo (grafiteiros, intermediários e compradores), desenvolvendo ações coletivas que produzem delimitações e significações efetivas à construção e manutenção destes mundos (Becker, 1977), o que ratifica a resposta apresentada à primeira questão proposta no segundo parágrafo desta seção. Tais trabalhos (em suportes móveis privados) ostentam elementos oriundos dos painéis de grafite desenvolvidos nas ruas (estética e técnica de pintura) e, ao serem reconhecidos como obras de arte, acabam por legitimar estes também como tal.

Para 100% dos grafiteiros entrevistados (contabilizo 12[154] informantes, de veteranos a novatos, passando por intermediários), produtores dos trabalhos em análise, o grafite, em sua concepção original, é (em linhas gerais) um estilo de pintura mural

---

[153] Entrevista cedida a esta pesquisa em 01/02/2011.

[154] Marcelo *Eco* e Carlos *Acme* (nucleares), *Godri*, Daniel *Malc*, Ricardo *Prema*, *Bobi*, *Bunys*, *Leo* I (tatuador), *Leo* II, Rafael, Liria e Vitor.

cujo propósito é modificar e intervir na paisagem urbana, gerando um gratuito processo de reflexão por parte do seu espectador, sendo *a priori* uma atividade desinteressada do ponto de vista econômico. Ou seja, a aura (Benjamin, 1982) e o valor de culto de um grafite público e de um privado (classificado como *street art*) são diferentes: ao passo que o primeiro destina-se a um processo franco de rápida assimilação por parte de seu espectador, as obras desenvolvidas com suas técnicas e estética em suportes móveis privados obedecem ao mesmo *modus operandi* das pinturas inseridas em estilos da arte contemporânea, cuja apreensão do significado se dá (ou não, em caso de uma obra sem significado a ser apreendido) através do culto, privado, quieto, silencioso, distante da desordem das ruas, em límpidas arenas de lapidação e verificação sociais do gosto. Do ponto de vista mercadológico, deste processo (o culto) pode resultar a identificação entre espectador e obra e esta se tornar objeto de desejo daquele, concretizando um dos propósitos principais de qualquer ramo da pintura moderna: a exploração comercial[155]. Tal cadeia não pode ser acionada pelo culto a uma obra desenvolvida em um suporte público (não se poderá levar o muro para casa, ainda que se possa contratar o executor da pintura para desenvolver uma obra particular), por isso (e por outros fatores) o grafite impresso no muro é diferente em essência da *street art* comercializada pela galeria, apesar de ambos compartilharem estética, iconografia e técnica.

Indubitavelmente as obras de artes (principalmente as contemporâneas) também são *obiecta economici*, devendo o artista vender o que faz e as instituições governamentais e particulares participarem do sistema, mas o que é artístico não deve ser determinado pelo mercado, deve se originar da cultura artística (popular e erudita) e da mudança social, em nome da sustentação de pilares históricos do campo das artes (Heinich, 2008). Apenas citando um exemplo de como as instituições artístico-financeiras influenciam a ecologia do mundo oficial das artes plásticas, de acordo com Sant'anna (2003), a poderosa sociedade de leilões inglesa *Christie's* inventou o rótulo "arte contemporânea" nos anos 1970. "O *label* 'arte contemporânea' foi antes uma criação comercial do que estética. Não foi de nenhum teórico ou professor de história das artes" (SANT'ANNA, 2003, p. 53). Segundo o autor, a *Christie's*, para facilitar seus

[155] A fala do pintor italiano Giovanni Papini (*apud* Sant'anna, 2003) é exemplar a esse respeito: "Os 'refinados', os ricos, os ociosos profissionais, os destiladores de quintessências buscam o que é novo, estranho, extravagante, escandaloso na arte. Eu mesmo, desde o cubismo e além dele, contentei esses mestres e esses críticos com todas as bizarrices que me passaram pela cabeça. E quanto menos eles me compreendiam, mais eles me admiravam. À força de me divertir com todas essas brincadeiras eu fiquei célebre, e muito rapidamente. E a celebridade para um pintor significa vendas, lucros, fortuna, riqueza. E hoje, como o senhor sabe, eu sou famoso, eu sou rico" (PAPINI *apud* SANT'ANNA, 2003, p. 9).

negócios, estabeleceu três categorias de arte, que acabaram se consagrando no mercado ocidental a partir de então: 1) do século XIX incluindo os impressionistas até Cézane; 2) arte moderna – para obras do princípio do século XX até 1970; e 3) arte contemporânea – de 1970 em diante (Sant'anna, 2003). A transposição do grafite ao mundo oficial das artes plásticas gera produtos que, como sinalizado acima, vêm sendo alocados por seus operadores em ramos conceituais da arte contemporânea ou determinando a criação de novos rótulos.

Quando se fala em comercialização de grafites com leigos e pessoas não iniciadas, às vezes é possível ser bastante e interessantemente surpreendido. Apenas ilustrando e registrando uma opinião "*top of mind*" de, digamos, uma pessoa não iniciada no universo do grafite, certa ocasião expus em sala de aula (IESP – UERJ, Seminário de Tese para doutorandos em Sociologia, Professor Adalberto Cardoso, 2011/1) alguns dados gerais sobre a comercialização de grafites no mercado de artes e uma colega de turma perguntou prontamente, quase no reflexo: "Ué, mas eles arrancam pedaços de paredes e muros pra vender?". Entendi que naquele momento minha abordagem estava carente de um processo tipológico que atribuísse contornos precisos ao que de fato é grafite e o que é sua derivada, a *street art*.

Respondendo a pergunta feita no segundo parágrafo – se o grafite é ou não um estilo pictórico –, eu diria que certamente sim, mas que tal afirmação demanda um esclarecimento básico por conta de uma bifurcação inalienável. O grafite é primordialmente um estilo pictórico parietal (ou mural) voltado à elaboração de pinturas em suportes urbanos fixos, sendo mais próximo (em termos semânticos), portanto, de outros estilos de pintura parietal - como o muralismo mexicano da primeira metade do século XX representado por nomes como Diego Rivera (1886 – 1957), Jose Clemente Orozco (1883 – 1949) e David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974) ou mesmo a pintura mural brasileira da mesma fração de século, vinda a reboque da tradição mexicana (difundida também entre outros países da América Latina), que tem em Cândido Portinari (1903 – 1962) e Carybé[156] (1911 – 1997) seus maiores nomes – do que da *street art*, transposição de sua estética para suportes móveis privados.

Estamos esmiuçando aqui alguns aspectos basilares do desenvolvimento do mercado de *street art* no Brasil e no mundo (desde Basquiat, o primeiro expoente do estilo), tais como o fato dos grafiteiros estarem alijados do processo de indexação das obras e de legitimação que as permite circular neste mercado; a conseqüente perda (ou

[156] Hector Julio Páride Bernabó.

não) de pertencimento das obras ao estilo (digamos, nativo) grafite, quando da submissão da estética tipicamente parietal da atividade a suportes privados, e as implicações conceituais daí advindas; e o desenvolvimento de um estilo de pintura não acadêmico e sua assimilação pelo mercado oficial de artes, em processo similar ao retratado por Price (2000) a respeito da constituição do mercado de arte primitiva no decorrer do século XX na Europa.

Price enfatiza a perspectiva de que o objeto de arte ocidental é completamente indissociável de dois elementos que constituem seu nexo: sua biografia (propriamente, a quem pertenceu, por onde circulou e em quais circunstâncias históricas foi produzido, além de seu enquadramento acadêmico a determinado estilo) e o discurso (parecer ou até mesmo apadrinhamento) de algum *conaisseur* a seu respeito, o que revela um fortíssimo processo de fetichização destas mercadorias e a existência de ambientes sociais altamente seletivos, nos quais a distinção entre os indivíduos se dá no entorno da construção e da manutenção social do gosto e independe do posicionamento dos produtores das obras, que se encontram na base desta cadeia.

O conhecimento em artes plásticas, ou seja, a familiaridade com estilos e períodos artísticos, artistas e obras, grandes museus nacionais e internacionais, assim como uma série de outros conjuntos específicos de conhecimento subordinados às especificidades das diversas arenas de construção e manutenção social do gosto, erguem-se em oposição ao fácil. Tal como o corriqueiro no Brasil, nos dias de hoje, conhecedor de vinhos (o popular "enochato"), que se tiver uma plateia de duas pessoas em um evento como uma festa, é capaz de, por horas, transitar pelo jargão interno da cultura enóloga costurando palavras como "amadeirado", "frutado", "cítrico", "licoroso" e nomes de uvas em frases supérfluas que vão afastá-lo da média e lhe conceder subsídios para, em um momento de explorar a capacidade distintiva, fazer uma cara de nojo quando alguém passar com um copo de cerveja na mão e pronunciar a frase: "nossa, com 20 anos eu já sabia beber!".

Não cessa de crescer o contingente de pessoas circulando no entorno ou mesmo no interior do mundo oficial das artes plásticas tentando, através do discurso, soar como iniciado, principalmente neste início de século XXI, cujo cenário é amplamente dominado pela arte conceitual. Obviamente é preciso estar um tanto familiarizado com o jargão e conhecer alguns artistas, estilos e expressões internas. Jackson Pollock, De Kooning, Basquiat, Haring, Warhol, Damien Hirst, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes e Carlos Vergara, além de "expressionismo abstrato", "neo-expresionismo", "cubismo",

"*pop-art*", "*action-paing*", "*street art*" e também *pastiche*, *kitsch*, *teaser* e *ready-made* são vocábulos típicos ao nicho que apareceram no discurso dos grafiteiros/artistas plásticos (os mais requisitados) entrevistados nesta pesquisa, a maioria pouco fluente no jargão e tateando em encaixar tais referências em formulações coerentes. Notadamente foram coletando esse glossário de forma empírica, em seus passeios pelo interior de tal universo institucional.

Pelo que tomei ciência, no que se refere à produção de *street art* carioca, os trabalhos abstratos, que remontam aos pioneiros do estilo como Basquiat e Scharf e, portanto, dotados de uma apreensão não imediata, são os que mais interessam ao mercado de artes. As obras do grafiteiro *Toz* que vi expostas na galeria Movimento, indexadas em R$40.000 cada, apesar de apresentarem elementos sólidos, como contornos de personagens (sem preenchimento), a justaposição destes originava conteúdos abstratos. Como exposto anteriormente, o grafiteiro carioca *Smael*, de pegada, digamos, neo-expressionista, estilo praticamente criado para enquadrar Basquiat e alguns de seus contemporâneos, é um sucesso "*for export*", recorrentemente tendo seu traço comparado ao do pintor norte-americano, sendo visto no exterior como um legítimo pastiche deste, apesar de ser efetivamente muito mais do que isso segundo seu ex-representante, o falecido galerista Marcus Aurelius Macedo Soares, como acima exposto.

Bourdieu (2007), em seção denominada "A aversão pelo fácil" (*post-scriptum*), explicita o tipo de expectativa gerada naqueles que se entendem dotados do "gosto puro" ou, pelo menos, de alguns de seus traços, algo bastante recorrente entre os diversos atores próprios do mundo oficial das artes plásticas, principalmente em suas vertentes ligadas à arte contemporânea (eminentemente conceitual), como pude observar durante o trabalho de campo. Lembro-me de um bom exemplo vivenciado em minha incursão na galeria *Inox* no dia da inauguração da mostra *Lampoonist* do grafiteiro/artista-plástico paulistano Alexandre *Orion*. A postura *blasée* e aparentemente soberba do jovem (em torno dos seus 25 anos[157], acredito) que me atendeu quando adentrei o estabelecimento para colher informações sobre a exposição dá conta de ilustrar o tipo de *ethos* que estou propondo identificar. Após ter negada autorização para fotografar o local pelo autor das obras em exposição (Alexandre *Orion*), durante a

[157] A idade pouco avançada do jovem o descredenciaria *a priori* de ser considerado um *connaiseur* por seus interlocutores, mas sua postura indicava muito bem o tipo de subjetividade que ele gostaria que fosse apreendida a seu respeito em uma interlocução: uma pessoa iniciada em arte contemporânea, que pode explorar isso enfaticamente como elemento distintivo.

interlocução com o mencionado jovem, que me ciceroneou enquanto as observava dispostas na galeria, pensei em voz alta algo como: "*Kitsch*... Interessante", diante de instalação composta por um letreiro luminoso com a palavra em vermelho. Ele virou-se para mim apertando os olhos em sinal de concentração e me perguntou: "você sabe o que isso significa?". Retruquei-lhe sem, no entanto, responder: "pô, pelo que eu estou entendendo da proposta, *ready-made* teria sido um termo mais adequado". Ali mesmo agradeci pela atenção e me despedi, esperando uma réplica que não me foi oferecida, em seu lugar um silêncio pouco natural dado o ritmo da interação até então.

Segundo Bourdieu (2007), o gosto "puro" e a estética que lhe serve de teoria encontram sua origem na rejeição do gosto "impuro" e da *aisthesis,* forma simples e primitiva do prazer sensível reduzido a um *prazer dos sentidos,* à semelhança do que Kant designa por "gosto da língua, do palato e da boca", abandono à sensação imediata que, em outra ordem, assume a figura da negligência. Correndo o risco de parecer adaptar-se aos "efeitos fáceis" estigmatizados pelo "gosto puro", seria impossível mostrar que toda a linguagem da estética está confinada em uma rejeição de princípio do fácil, entendido em todos os sentidos atribuídos a esta palavra pela ética e estética burguesas; que o "gosto puro", puramente negativo em sua essência, tem por princípio *a aversão*, freqüentemente designada como visceral ("faz adoecer" e "provoca vômitos"), por tudo que é "fácil", como se diz de uma música ou de um efeito estilístico, assim como de uma mulher ou de seus costumes (Heinich, 2008).

Ainda segundo Bourdieu (2007), a rejeição do que é fácil no sentido de simples, portanto, sem profundidade, e "barato", já que sua decifração é cômoda e pouco "dispendiosa" do ponto de vista cultural, conduz naturalmente à rejeição do que é fácil no sentido ético e estético, de tudo o que oferece prazeres *imediatamente acessíveis* e, por conseguinte, desacreditados como "infantis" ou "primitivos" (por oposição aos prazeres adiados da arte legítima),

Supostamente, esta "espetacularização do difícil", através da qual se pode transformar qualquer objeto em arte conceitual por meio do discurso, em vigor nas artes ocidentais desde Duchamp, somada ao trauma gerado pelas falhas cometidas pelas vanguardas artísticas do final do século XIX, início do XX, além da exacerbada "capitalização" da arte contemporânea e de tudo o que é pretensamente artístico pós 1960, teriam determinado os frouxos rumos que tomaram os critérios de julgamento estético das obras de artes plásticas ditas pós-modernas (pós 1960), fenômeno que Trigo

(2010) classifica como "vale-tudo na arte contemporânea". A reflexão desencadeada por um cético Sant'anna (2003) dá conta de ilustrar este cenário:

> à pergunta de Frederic Jameson: "Se além de reforçar a lógica do capitalismo de consumo, a arte feita pelo pós-modernismo seria uma forma de resistência?" – pode-se responder: tal arte não é uma resistência, é uma adesão, um sintoma. Tem como agravante, que está ilhada, auto-exilada dentro da sociedade, o público sabe que ela não está fornecendo saídas, que não é senão um espelho vazio, sintomático. Submeteu-se a ser mercadoria. Esvaziou-se de si mesma. Alguém perguntará: "Se essa não é a grande arte de nosso tempo, onde estará ela então?". É possível que as artes plásticas, salvo raríssimas exceções, tenham se eximido, se demitido e sido incapazes de produzir o que delas se esperou e delas a sociedade necessitava. Quem sabe, a partir de um diagnóstico assim cruel, não começarão a abrirem-se as portas para que uma arte superior nos resgate depois de tanta ausência e alienação? Deve existir uma porta além deste entulho (SANT'ANNA, 2003, p. 64).

Elsje Lagrou (2003) lembra que na posição de quem diz o que é e o que não é arte, está implicada a força da distinção social como em Bourdieu (2007). Segundo a autora,

> Gow invoca "A Distinção" de Bourdieu (1979), que localiza a origem da estética ocidental na Crítica do Juízo de Kant, e que explica por que a aplicação do julgamento estético não pode senão representar o ápice do exercício da distinção social através da demonstração de capacidades de discriminação, que não seriam inatas e universais como queria Kant, mas aprendidas e incorporadas através de longo processo de exposição e aquisição do *habitus* específico da sociedade em questão (LAGROU, 2003, pg. 99).

A formulação de Bourdieu (1979) acerca da influência da distinção social na percepção artística relativa à arte ocidental reitera a ideia bem resumida por Sally Price (2000), de que "não existe percepção imaculada". Nas palavras de Bourdieu,

> O olho é um produto da história, reproduzido pela educação (…) e não existe "amor à primeira vista" no encontro com uma obra de arte (…). Esta teoria tipicamente intelectualista da percepção artística contradiz muito diretamente a experiência de amantes da arte que se encaixam mais acuradamente na definição aceita. A aquisição da cultura legítima através da familiarização despercebida no seio da família tende na verdade a favorecer uma experiência cultural de encantamento que exige que esqueçamos o ato de aquisição e ignoremos os instrumentos de apropriação (BOURDIEU, pg. iii, 1979).

Sally Price (2000) estabelece uma significativa abordagem acerca da mística do conhecedor de arte (crítico ou historiador da arte, *marchand*, colecionador renomado, galerista, etc.), que estaria em uma das pontas dessa construção dialética (na outra, os próprios artistas), produtor de um discurso indissociável do objeto artístico contemporâneo, notadamente o conceitual. Se o objeto está na posição de obra de arte conceitual é porque, além de ter sido produzido pelo seu autor com um significado que só o próprio conhece exatamente, ele recebeu a capa de uma argumentação que o permite ser exposto e comercializado no circuito oficial de artes. Para isso, a autora faz uma descrição irônica da figura do *conaisseur*, que reforça a perspectiva de Lagrou relativa à implicação da distinção social nesta posição.

> A ideia do conhecedor de arte evoca a imagem de um cavalheiro impecável – culto, bem educado e bem vestido, de comportamento discreto, opiniões comedidas, dotado de autoconfiança e, acima de tudo, um homem de supremo bom gosto. Um conhecedor é ainda uma pessoa cujas opiniões estão revestidas, para os outros, de uma autoridade especial. Confiamos na percepção dos conhecedores porque, como proclama o dicionário agora aberto sobre minha mesa, eles são "particularmente aptos a fazer avaliações críticas em arte, sobretudo das belas artes, ou em questões de gosto" (PRICE, 2000, pg. 27).

À frente a autora adiciona as palavras do marchand Henri Kamer, identificado como um dos mais importantes do século XX, relativas à definição do que seria o mencionado "bom gosto", que estariam em oposição à percepção de Bourdieu (2007).

> Sentir a qualidade de um objeto é ter um sexto sentido (…)
>
> É possível aprender a reconhecer estilos (…) através de livros que foram publicados sobre o assunto ou, melhor ainda, estudá-los em campo. Mas gosto e senso de qualidade não são nunca adquiridos. Isto é inato. (PRICE, 2000, pg. 32)

Contra-argumentando, Price (2000) menciona que a notória colecionadora francesa Dominique de Menil[158] (1908 – 1998), antes de afirmar sua posição de que "existe um lugar para a fala na abordagem a um trabalho, [e] reflexão não é o oposto de emoção", reconheceu a extensão do descrédito dado por muitos artistas a críticos e à

[158] Imigrante de Paris para Nova Iorque, de Menil coletou aproximadamente 10.000 objetos de arte ao longo de sua trajetória de 40 anos como colecionadora. A coleção De Menil incluía peças surrealistas da Europa moderna, juntamente com um substantivo número de peças de artistas americanos contemporâneos, notadamente do expressionismo abstrato, como Jackson Pollock, além de peças de arte tribal africana (Price, 2000).

contribuição de pensamentos intelectualizados e articulados à apreciação artística, algo que, em meu ver, não ocorre com os grafiteiros estabelecidos que produzem obras de *street art* para o mercado de arte contemporânea nacional neste início de século XXI. Três dos maiores nomes da cena carioca (quiçá os maiores) - *Acme*, *Eco* e *Toz* -, por exemplo, se disponibilizaram a me ceder entrevistas sem maiores melindres ou exigências, dos quais dois (*Acme* e *Eco*) foram tomados como balizadores dos demais dados empíricos colhidos sobre a atividade no Rio de Janeiro. Todos foram muito solícitos e sem as afetações típicas de artistas plásticos estabelecidos, como estamos acostumados a ver. Os três me pareceram razoavelmente iniciados no universo institucional da arte contemporânea e não fizeram objeções quanto à perspectiva de ter alguém teorizando sobre suas obras e formulações ou dizendo algo que fosse contrariar suas próprias significações e impressões acerca das mesmas. A postura me pareceu ser a seguinte, nos três casos: "fale o que quiser do meu trabalho se esse é o seu trabalho", o que acabou por reverter uma pré-impressão minha alusiva às ciladas de se expressar teoricamente sobre artes plásticas, justamente para não incorrer no risco de se posicionar de maneira contrária ao produtor da obra. Segundo Price (2000):

> O comentário de Matisse de que "aqueles que se entregam à pintura deviam começar cortando as próprias línguas" e o de Braque de que "na arte, existe apenas uma coisa que importa: aquilo que não pode ser explicado" são lembretes brutais de que, como disse Marlaux, "a única linguagem da pintura é a pintura". E até mesmo Baudelaire falou "da terrível inutilidade de explicar não importa o quê não importa a quem" (PRICE, 2000, pg. 33).

3.2 – Grafiteiro x Artista Plástico.

Mas como e quando se dá a transformação do grafiteiro em artista plástico? "Isso se dá a partir do momento em que o cara que pintava na rua começa a ter uma preocupação com o seu trabalho, ter uma pesquisa, se preocupar em ter um desenho bom e ser original", acredita o curador Pedro Moreira da Graça, da galeria especializada Choque Cultural em São Paulo[159]. Essa transformação também está em maior ou menor escala relacionada ao desenvolvimento de um público que não reivindica associação do grafite com a arte tradicional. Para os mercadores, no que diz respeito ao

[159] Cf.. matéria "Muito além das ruas: grafite ganha visibilidade, invade museus e galerias e provoca debate sobre as transformações que a arte de rua sofre ao ser incorporada ao circuito oficial de arte" por Natalie Catuongo. Revista Ocas n° 42, fevereiro de 2006.

enquadramento do grafite como um dos ramos da arte contemporânea, não há muitos problemas, pois há muita coisa a ser dita sobre as obras de *street art* e sobre o estilo, o que realmente importa num universo quase estritamente conceitual.

O grafiteiro paulistano *Zezão*, que trabalha com arte-educação e pinta nas ruas desde 1995, certamente um dos principais nomes de sua geração, sempre teve suas divergências com a temática rígida imposta pelo movimento *hip-hop*, que em maior ou menor escala ditou as regras da produção nacional, principalmente durante a década de 1990. *Zezão* diz que sua "emancipação" aconteceu em 1998, quando descobriu a história e o trabalho de Jean Michel Basquiat. Segundo *Zezão*,

> ele me influenciou em vários aspectos: pela liberdade de se expressar; por ter um traço tosco, mas ao mesmo tempo muito representativo e pela forma como ele interagia na cidade. Isto foi abrindo vários horizontes, a ponto de eu me desvincular dessa arte mais regrada, que era a da cultura do *hip-hop*[160].

A controversa transformação do grafiteiro *SAMO*[161] no artista plástico Basquiat muito nos interessa nesta discussão. Essa trajetória se confunde com o momento em que o mercado de arte norte-americano, no início da década de 1980, assimilou os artistas de rua e atribuiu-lhes um estilo mais de acordo com os critérios das galerias e dos *marchands*, nomeando-os como representantes do emergente "neo-expressionismo", remissão ao expressionismo abstrato, estilo que vigorou no mercado norte americano até meados do século XX (cujo nome mais expressivo talvez seja o do pintor Jackson Pollock, 1912 – 1956) e posteriormente fora "atropelado" pela *pop art* no gosto de galeristas e colecionadores. Segundo Leonhard Emmerling (2005), biografo de Basquiat, o artista desvinculou-se do movimento do grafite e passou a comercializar suas obras às mesmas instituições que antes insultava. Sua crescente falta de interesse pela pintura com spray revela a sua admirável percepção dos mecanismos da cena artística: primeiro seguindo o curso do movimento grafite, depois se distanciando dele quando o interesse do público acalmou e quando outras estratégias provaram ser mais eficazes. Deixou de pintar edifícios e cartazes, começando a agir em direção a conseguir uma reputação artística. A forma como o mercado de arte usou a ele e a outros jovens revela a trágica semelhança que ele partilha com outros artistas de grafite. Estes jovens,

---

[160] Cf. matéria citada na nota anterior.

[161] SAMO era o pseudônimo de Basquiat na época em que grafitava nas ruas de Nova Iorque (entre 1978 e 1980). "Basquiat disse à *Village Voice* em 1978 que *SAMO* foi criado quando ele e o seu amigo da escola, o grafiteiro Al Diaz, fumavam *marijuana*. Basquiat, inebriado, falou em algo como SAMe Old Shit. Samo é então um acrônimo, uma abreviatura corrompida" (EMMERLING, 2002, pg. 12).

como Basquiat (tinha 20 anos quando realizou sua primeira exposição individual), passaram da pintura dos muros do *Soho* e do Metropolitano para as telas das galerias, de serem ignorados a andarem de inauguração em inauguração, para depois serem deixados de lado, logo o interesse por eles morresse. Segundo Emmerling (2005),

> Isso se deu numa altura em que o mercado da arte começou a prosperar. Comprar arte era chique e a arte tornou-se um objeto de investimento, tal como as ações da bolsa. Charles Saatchi é o mais conhecido desses colecionadores que começaram a comprar obras de arte nos anos 1980, um homem que ainda hoje possui o poder de determinar o destino da carreira de um jovem artista (...) De repente os potenciais colecionadores tinham de ficar em filas de espera para comprar obras dos mais recentes ídolos, como Keith Haring (grafiteiro que atuava com Basquiat, notadamente no metrô). Isto deu origem a uma situação absurda, na qual os artistas produziam segundo as leis da procura e da oferta. (EMMERLING, 2005, pg. 8)

O processo de assimilação dos grafiteiros de rua norte-americanos pelo mercado local de artes nos anos 1980 é bastante diferenciado da forma como ocorre com os brasileiros neste início de século XXI, mas uma análise comparativa é válida. Dificilmente encontraremos no discurso daqueles, palavras convergentes com a apreciação de suas obras desenvolvida por algum crítico ou galerista. A percepção dos jovens pioneiros norte-americanos caminhava na direção de um discurso legitimador do estilo nativo, não acadêmico, mas com pretensões estéticas inegáveis.

Vejamos o caso de Basquiat. O grafiteiro refutava qualquer tentativa exterior de busca de influências artísticas em seus trabalhos. Eventualmente os críticos encontravam remissões a Pablo Picasso em suas obras, de quem era assumido admirador, mas Basquiat as desmentia. O jovem fora considerado um misto de dois pintores abstratos do século XX nas palavras do importante crítico de arte René Richard, amigo de Andy Warhol, mas parecia não gostar da análise. Segundo Emmerling (2005)

> René Richard fala de dois artistas associados de forma consistente ao trabalho de Basquiat, Cy Twombly (nascido em 1928) e Jean Dubuffet (1901 – 1985). À simples pergunta se conhecia Dubuffet, sabemos que Basquiat reagia com um irritado: Não! Sabemos também que ele mantinha um livro com ilustrações de Twombly aberto perto de sua tela enquanto pintava na *cave* de Annina Nosei (primeira *marchand* com quem trabalhou). EMMERLING, 2005, pg. 29.

Se compararmos as perspectivas dos artistas *Zezão* e Basquiat acerca do sentido de suas obras, encontraremos visões díspares. No momento em que Basquiat foi "descoberto" artista, no início dos anos 1980, reivindicava o caráter nativo e espontâneo de sua obra, o que contribuía para sua percepção pela crítica como uma espécie de gênio da pintura (o próprio crítico René Richard escreveu um artigo sobre Basquiat em 1981 após sua primeira exposição, denominado *The radiant child*, que contribuiu muito para sua decolagem artística, apontando a natureza espontânea das suas obras [Emmerling, 2005]).

Anos se passaram até o surgimento do mercado de *street art* brasileiro. *Zezão*, um dos principais nomes da cena, não abre mão de identificar o caráter premeditado de seus trabalhos, atribuindo-lhes sofisticadas referências, como observado em sua fala transcrita acima, na qual reivindica a influência do próprio Basquiat. Isto diz respeito ao estilo de grafite que interessa ao mercado e de alguma forma marca a variedade temática da produção nacional mais fluentemente cooptada pelo mundo oficial das artes plásticas. Para o nosso incipiente mercado de *street art*, o flerte entre grafiteiros e artistas plásticos consagrados parece produzir o tipo de obra que realmente interessa permitir circular em seu interior.

Como exposto, a apropriação da categoria "mundo artístico" em Becker (1977) permite o desmembramento do universo empírico analisado em dois mundos singulares que se interpenetram. O primeiro é o mundo do grafite propriamente dito, este que surge nas ruas com as intervenções públicas, os ateliês dos grafiteiros e outros estabelecimentos similares de criação, seus nichos de interação e troca; o segundo o mundo oficial das artes plásticas contemporâneas e suas instituições, notadamente os ambientes de exposição e comercialização das obras, que têm trazido para si ("abduzido", pra usar uma expressão recorrente no meio) elementos do primeiro.

Alguns grafiteiros brasileiros se posicionam reticentes quanto à aproximação entre os dois mundos e as possibilidades comerciais que vem se abrindo à classe, mas em geral não rechaçam os pares que trilham bem sucedidas carreiras de "artistas plásticos". E estes, por sinal, querem cada vez mais figurar entre nomes como Adriana Varejão, Ernesto Neto e Vik Muniz, membros da elite nacional do segmento, da qual já fazem parte *osgemeos*, por exemplo. O carioca *Toz* tem deixado isso muito claro em suas últimas aparições midiáticas e em seu perfil virtual no *site* da destacada galeria de artes que o representa (galeria Movimento), o que sugere que ele estima até certo distanciamento institucional em relação a sua filiação original (grafiteiro da equipe

Fleshbeck crew). Apenas lembrando, *Toz* foi protagonista de uma matéria jornalística (O Globo) em abril de 2013 explicitando seu desejo em se desvincular do rótulo de grafiteiro e passar a ser tratado como artista plástico. Nesta década de 2010, *Toz* parece ter concluído sua (*endo* e *exo*) conversão de grafiteiro para artista plástico.

Becker (1977) alcançou um interessante conjunto conceitual classificatório a ser destinado aos produtores das obras componentes de determinado "mundo artístico", que nos permite um válido exercício de leitura e entendimento dos artistas oriundos do mundo do grafite que circulam pelo interior do mundo oficial das artes plásticas. Os conceitos são polivalentes e direcionam-se àqueles membros que, na ideologia de seus respectivos mundos, são habitual e oficialmente considerados como "artistas", podendo destinar-se, por exemplo, a músicos integrantes de uma cena underground de *Jazz* nos EUA, a artistas da atual cena de altas artes plásticas brasileiras, aos jovens instrumentistas paulistanos apresentados por Iwasaki (2007), a cena de jovens malabaristas e trapezistas constituída nas proximidades da escola de circo do Rio de Janeiro, aos aspirantes a papéis em espetáculos da *Broadway,* entre inúmeras outras possibilidades.

Para Becker (1977), podemos descrever os artistas dos diversos mundos artísticos adotando como critério o grau em que participam ou dependem dos comportamentos regulares que constituem a ação coletiva[162] do mundo a que pertencem e dos quais dependem os resultados dessa ação.

Para fins tipológicos, os grafiteiros mencionados nesta pesquisa (informantes diretos ou não), recorte significativo das cenas carioca e nacional da atividade, podem ser classificados, segundo seu estilo de desenho e de temática, em: 1) realistas e hiper-realistas, cujas pinturas, variando de rostos a naturezas mortas, aproximam-se

[162] É importante esclarecer a forma como Becker (1977) delimita a ideia de Sociedade e a partir disso o propósito da Sociologia, de maneira a subsidiar a aplicabilidade do seu conjunto próprio de conceitos. No caso, a ideia de "mundos artísticos" é representativa de que estes são, na realidade (e em sentido *lato sensu*), microcosmos sociais à ótica da noção de sociedade pregada pelo autor: "Concebo a sociedade como ação coletiva e a Sociologia como o estudo das formas de ação coletiva. Algumas vezes eu digo às pessoas que cheguei a esta noção no curso de pós-graduação, quando fui para o parque da Universidade de Chicago e fiz sete dias de jejum, ocasião em que o espírito de Robert E. Park apareceu e me revelou que tipo de sociólogo eu me tornaria. A história é verdadeira somente em termos metafóricos. O que aconteceu realmente foi que eu estudei com Heverett Hughes e Herbert Blumer e adquiri deles essa visão, supondo que eles a receberam de Park e George Herbert Mead e, através de Park, de Simmel. De qualquer maneira, não é uma coisa trivial ver a sociedade como ação coletiva porque, se você o faz, não é possível vê-la como uma estrutura, como uma coleção ou organização de forças ou fatores, como um mecanismo que produz índices ou de qualquer uma de várias outras maneiras que hoje são comuns. Quando você pensa na sociedade como ação coletiva sabe que qualquer conversa sobre estruturas ou fatores acaba por se referir a alguma noção de pessoas que fazem coisas juntas, que é o que a Sociologia estuda. Qualquer concepção de sociedade que não tenha tal referência é, a meu ver, suspeita" (BECKER, 1977, p. 10).

visualmente de fotografias. São exemplos de representantes dessa vertente no Rio de Janeiro os grafiteiros Carlos *Acme* e Clivson *Akuma;* 2) caricaturistas e cartunistas, cuja iconografia básica é composta por personagens em padrão de desenho animado, histórias em quadrinhos e desenhos infantilizados. Estão entre os principais representantes desse estilo no Brasil os cariocas Tomaz *Toz* Viana e Marcelo *Eco*, além da dupla paulistana *osgemeos*, formada por Otávio e Gustavo Pandolfo; e 3) abstratos, cujo repertório é composto, dentre outros motivos, por temas geométricos e multicoloridos que resultam em semi-formas sólidas, como nos casos do carioca *Smael* e do paulistano *Zezão.*

Existem, porém, interessantes formas analíticas sociológicas de classificação dos artistas, de maneira que irei recorrer ao sistema desenvolvido por Becker (1977) para realizar este enquadramento teórico. Segundo o autor, há quatro tipos de artistas: "profissionais integrados, inconformistas, artistas espontâneos e artistas populares" (BECKER, 1977, p. 24), no que se refere ao seu posicionamento frente às instituições de artes componentes do mundo artístico no qual atuam, dos quais três[163] apresentam boas e claras possibilidades de aplicação na análise dos grafiteiros.

Os profissionais integrados:

São artistas capazes de atender sobremaneira a todas as expectativas depositadas em si pelos campos artísticos dos quais venham a fazer parte. São exímios produtores de suas vertentes artísticas, bem como se encontram em considerável nível de subordinação às normas e demandas destes mundos específicos. Tais profissionais encontram-se absolutamente em acordo com o *modus operandi* (e dele fazem parte) que coordena, em maior ou menor escala, as atividades e interações no interior de seus mundos artísticos, delas participando e contribuindo para sua ordem.

Existe um sem número de exemplos de artistas visivelmente integrados a seus mundos artísticos, muitos deles recentes, ocorridos no século XX. Acredito que, na atualidade, podemos classificar como artistas integrados do grafite brasileiro a dupla *osgemeos*, por exemplo. Altamente enquadrados e atendendo a expectativas frenéticas

[163] A quarta classificação proposta por Becker (1977), "artistas populares", não é adequada para o enquadramento analítico do trabalho dos grafiteiros, por isso não será aqui apresentada ou empregada. Tal classificação, aliás, traz, em meu ver, alguns pontos nebulosos, como o aparente englobamento equivocado de categorias que deveriam ser tratadas de maneira diversa, como artesanato e arte primitiva ou tribal, esta que invariavelmente não pode ser compreendida em desconexão com a perspectiva da eficácia simbólica embutida na estética da obras.

do universo comercial das artes plásticas sobre eles depositadas, a dupla não parou de pintar nas ruas e continuou em franco contato com representantes da cena artística da qual são originários, apesar de circularem pelo mundo inteiro em bienais, mostras, feiras de artes e exposições importantes, ou seja, reúnem o "melhor" dos dois mundos. Sua docilidade e subordinação às regras do mercado de artes, que os acolheu de braços abertos, em nada se aproxima da postura desafiadora de outros grafiteiros (inconformistas) mais rebeldes, também assimilados por este universo.

> Em qualquer mundo artístico organizado, a maioria dos artistas será necessariamente constituída de profissionais integrados. Como esses artistas conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento de seu mundo, eles se adaptam facilmente a todas as atividades padronizadas por ele desenvolvidas. Assim, se são compositores, escrevem músicas que possam ser lidas pelos intérpretes e executadas em instrumentos disponíveis; se são pintores, empregam materiais disponíveis para produzir trabalhos que do ponto de vista do tamanho, da forma, do desenho, da cor e do conteúdo sejam "condizentes" com os espaços disponíveis e a capacidade de as pessoas reagirem adequadamente (BECKER, 1977, pp. 12, 13).

Os inconformistas:

Segundo Becker (1977), qualquer mundo artístico produz seus inconformistas. Os inconformistas são artistas que, tendo pertencido ao mundo artístico convencional próprio de seu contexto (histórico e social) vivencial, acabaram por não querer mais conformar-se com suas convenções. Eles não desenvolvem um papel de luta pela adequação ou reformulação de tais convenções, mas concentram suas atuações no descredenciamento, achincalhamento e sabotagem das mesmas.

Ao contrário do profissional integrado, que aceita amplamente as convenções do mundo artístico a que pertence, o inconformista, embora mantenha com esse mundo uma ligação afastada, recusa a sujeição às suas normas, impossibilitando-se com isso de participar de suas atividades organizadas. O grande exemplo de um notório inconformista nas artes plásticas de que se tem boa documentação é Marcel Duchamp (1882 – 1968), que inaugurou a ideia oficial de *ready-made* (o transporte de um elemento da vida quotidiana, *a priori* não reconhecido como artístico, para o campo das artes) com sua obra "A fonte", o urinol apresentado em 1917 como escultura num

concurso de artes nos Estados Unidos, que se tornara uma das obras mais representativas do dadaísmo[164] francês.

Seria um clichê e uma espécie de sofisma dizer que os grafiteiros, de acordo com este sistema classificatório, são artistas inconformistas, apesar do conjunto de significados imbricado em seu universo a princípio permitir (e mesmo sugerir) tangencialmente tal conclusão. Eu sinceramente entendo que, enquanto vinculados ao universo oficial das artes plásticas, a maioria está circunscrita à terceira classificação proposta por Becker: *artistas ingênuos* (na seqüência). É importante salientar que existem grafiteiros que se enquadram nas três categorias propostas pelo autor aqui apropriadas. Entendo, porém, com base no levantamento desenvolvido, que a maioria se enquadra mais assertivamente na terceira possibilidade.

Um exemplo no mundo do grafite de artista inconformista seria o lendário e anônimo grafiteiro britânico *Banksy*, notório por, em sua primeira fase de aparições polêmicas, intervir em pinturas expostas em museus, desenhando bigodes em figuras femininas e coisas do gênero. Mesmo ao ser freqüentemente cortejado pelas instituições das artes oficiais, *Banksy* não faz nada além de debochar publicamente destas através de suas inúmeras intervenções a céu aberto nas metrópoles europeias (notadamente Londres) e mesmo através de seu documentário indicado ao prêmio *Oscar* em 2011. Ele parece conhecer tão bem o mundo oficial das artes e a realidade dos artistas de rua de maneira a poder se posicionar criticamente quanto àquele com adesão e respaldo de sua "classe originária".

Becker entende que apesar do aparente posicionamento belicista, os inconformistas vieram de um mundo artístico, foram treinados nele e, num grau considerável, continuam voltados para ele. Para o autor, a intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em

---

[164] O Dadaísmo foi um movimento artístico da chamada vanguarda artística moderna iniciado em Zurique, em 1916 durante a Primeira Guerra Mundial, no chamado *Cabaret Voltaire*. Foi formado inicialmente por um grupo de escritores, poetas e artistas plásticos, dois deles desertores do serviço militar alemão, liderados por Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp. Embora a palavra *dada* em francês signifique cavalo de madeira ("cavalinho de pau"), sua utilização marca o *non-sense* ou falta de sentido que pode ter a linguagem (como na fala de um bebê). Para reforçar esta ideia foi estabelecido o mito de que o nome foi escolhido aleatoriamente, desta forma, abrindo-se uma página de um dicionário e inserindo-se um estilete sobre ela. Isso foi feito para simbolizar o caráter anti-racional do movimento, claramente contrário à Primeira Guerra Mundial e aos padrões da arte estabelecida na época. Em poucos anos o movimento alcançou, além de Zurique, as cidades de Barcelona, Berlim, Colônia, Hanôver, Nova York e Paris, apresentando versões regionalizadas. Muitos de seus seguidores deram início posteriormente ao surrealismo e seus parâmetros influenciam a arte até hoje (Mink, 2006).

vez de ele se adaptar às convenções impostas por esse mundo, seja este que se adapte às convenções por ele próprio estabelecidas para servir de base ao seu trabalho.

Os inconformistas não são por essência iconoclastas, isso não está pressuposto em sua classificação, mas podem ser, como podem vir a deixar de ser, como o controverso exemplo mencionado por Becker do escritor irlandês James Joyce (1882 – 1941), que subverteu sem piedade as formas literárias e mesmo lingüísticas de sua época para, no final das contas, deixar como principal legado um texto convencional. Afinal, "ele não inventou uma forma literária que fosse cantada em vez de impressa, ou na qual a sua própria caligrafia fosse um elemento importante da composição; o que escreveu, isto sim, foi um livro europeu perfeitamente identificável" (BECKER, 1977, p. 14).

Em suma, o inconformista está orientado para o mundo da arte convencional. Ele se atém à mudança de algumas convenções que regulam o seu funcionamento e, de modo mais ou menos ingênuo, aceita todo restante. O trabalho desses inovadores, segundo Becker, acaba sendo totalmente incorporado ao corpo histórico daquele mundo artístico estabelecido, cujos membros consideram as inovações úteis para gerar a variação necessária para impedir que a arte se transforme em ritual.

> O fato de o trabalho do inconformista apresentar tantos elementos em comum com o trabalho convencional aponta para o argumento mais geral de que o inconformismo não é uma característica inerente ao próprio trabalho, mas que se encontra, na verdade, na relação deste trabalho com o mundo artístico convencional a que está ligado. A obra de arte inconformista é aquela que opta por ser difícil de assimilar por parte deste mundo, sendo esta uma dificuldade que ele se recusa a enfrentar, pelo menos por algum tempo. Caso o mundo artístico contemporâneo acabe se adaptando, tanto o artista quanto a sua obra perderão a sua qualidade de inconformismo, já que as convenções do primeiro terão passado a incorporar o que antes lhes era estranho. É a possibilidade de o inconformista se tornar um artista convencional, e não apenas a ocorrência empírica de muitos casos intermediários, que explica a dificuldade de se traçar uma fronteira precisa entre o profissional integrado inovador e o inconformista (BECKER, 1977, p. 17).

Os artistas ingênuos:

Este terceiro tipo classificatório incide sobre aqueles artistas alternativamente classificados como "ingênuos", "espontâneos" e até "primitivos". Estes provavelmente nunca tiveram relação alguma com qualquer possibilidade comercial artística – eles desconhecem os membros do mundo artístico no qual habitualmente são produzidos e

circulados trabalhos como os seus (ou de gênero que se aproxime), não receberam a mesma formação que as pessoas que geralmente produzem esses trabalhos e sabem muito pouco acerca da natureza, da história e das convenções do meio das quais estas fazem parte, bem como do tipo de trabalho que ali é normalmente produzido, ou seja: são artistas que desenvolvem seus trabalhos fora das redes de cooperação convencionais que caracterizam as artes.

> Por serem incapazes de explicar o que fazem em termos convencionais, e porque ninguém além deles próprios sabe fazer o que seria necessário para ajudá-los ou com eles cooperar e não existe uma linguagem em que isto possa ser explicado, o trabalho dos artistas ingênuos é tipicamente solitário. A obtenção de qualquer tipo de ajuda requer que estes artistas criem a sua própria rede de cooperação, recrutando, treinando e mantendo um grupo de pessoas que vão gradativamente aprendendo o que é necessário fazer e como fazê-lo. Na maioria das vezes eles conseguem recrutar no máximo umas poucas pessoas para desempenharem o papel de apreciadores do trabalho (BECKER, 1977, pop. 18/19).

Certamente os grafiteiros pioneiros no deslocamento do grafite das ruas para o universo institucional das artes plásticas aqui e nos Estados Unidos (onde começa essa história) podem ser, quando de tal deslocamento, enquadrados nesta categoria. Exemplos como os de Basquiat, Haring, Vallauri e também *osgemeos* em seu trânsito inicial pelas ditas instituições oficiais de artes, revelam a falta de proximidade, conhecimento e adequação às regras do universo institucional das artes plásticas tradicionais, que viria a lhes assegurar um digno lugar. E, como vimos acima, de acordo com Manco (2005), podemos dizer que os artistas brasileiros de grafite nos primórdios da cena nacional sofreram uma espécie de "dupla exclusão" e, por esse motivo, poderiam ser considerados "duplamente ingênuos": primeiro por estarem fora da rede de cooperação e produção encerrada pelo universo das artes plásticas oficiais (galerias, museus, bienais, mostras, feiras de artes, etc.) e segundo por estarem longe das principais redes de produção de grafite, inauguradas[165] nos Estados Unidos e em países europeus, recebendo-as através de revistas e filmes, o que, na verdade, teria beneficiado a cena brasileira, pois fez com que se desenvolvesse em isolamento, determinando o uso de materiais e a eleição de temas inusitados e singulares, o que acabou dando ares especiais à nossa produção.

[165] Na atualidade, sabemos que exemplos de cidades de países periféricos ou emergentes como São Paulo e Cidade do México, situadas fora do eixo originário do grafite (EUA e Europa), são bastante representativas no cenário mundial da atividade.

Becker entende que, se os artistas ingênuos chegam ao seu estilo idiossincrático e criam formas e gêneros únicos e peculiares é porque nunca adquiriram nem internalizaram os hábitos de visão e de pensamento que os artistas profissionais (notadamente os integrados) necessariamente adquirem no decorrer de sua formação. Segundo o autor, enquanto um inconformista precisa lutar para se livrar dos hábitos deixados pela formação institucional, o artista ingênuo nunca chegou a possuí-los. Assim como o caráter inconformista de certas obras de arte, o caráter primitivo da arte ingênua encontra-se na sua relação com o mundo artístico convencional.

Não é o caráter do trabalho em si, mas, sobretudo o fato de ter sido realizado sem referências às imposições das convenções do seu tempo, que distingue a arte ingênua das demais formas de expressão artística. Isto explica uma questão que, de outro modo, pareceria bastante complicada: as obras da dupla *osgemeos* ou do grafiteiro *Toz* continuariam a ser ingênuas (como foram num momento inicial) depois deles terem sido descobertos e seus trabalhos expostos em museus e galerias, onde foram aclamados pela crítica? Na medida em que eles, ou qualquer outro "primitivo descoberto", continuar ignorando a imposições do mundo em que agora se encontra incorporado, o caráter de sua obra permanecerá o mesmo. Inversamente, como parece ser o caso da dupla e do grafiteiro, na medida em que o artista começa a levar em conta aquilo que seus novos colegas dele esperam e com o que estão dispostos a cooperar, ele se torna um profissional integrado.

Carlos *Acme*, informante central deste trabalho, é um exemplo notório de enquadramento na classificação "artista ingênuo", a meu ver. Quando, na entrevista que me concedeu, mencionei o fato de ter tido contato com obras do grafiteiro *Toz* à venda por R$40.000 na galeria Movimento, ele demonstrou certo ressentimento e acionou dados biográficos alusivos a seu trânsito no interior do mundo oficial das artes plásticas, notadamente o fato de ter sido o primeiro grafiteiro carioca a expor seu trabalho numa galeria de artes. *Acme* deixou evidente alguma frustração por não ter fixado, àquelas alturas, seu nome entre os grafiteiros cariocas mais incensados no mercado de artes, apesar de ser reconhecidamente um dos maiores e mais importantes em atividade no Brasil (uma coisa – fazer sucesso no "mundo oficial das artes plásticas" – não é sinônimo da outra – ser reconhecido pelo público iniciado e pelos pares). *Smael*, a quem *Acme* apresentou seu primeiro representante comercial (Marcus Aurelius, falecido dono da galeria *Haus* Arte Contemporânea), se firmou como produtor de obras de *street art* concorridas no mercado, este que parece ser o nicho mais almejado pela classe, ao passo

que atividades vinculadas a projetos desenvolvidos por ONGs, pinturas domiciliares, aulas, oficinas de grafite e projetos coletivos são interessantes e tidos como bons trabalhos pelos grafiteiros, mas não tanto como "acontecer" como artista plástico.

O perfil[166] de *Toz* no sítio virtual da galeria que o representa, a Movimento, deixa claro que ele se encontra (em 2013) bem no momento de transição entre sua vida como "artista ingênuo" e sua sacralização como "profissional integrado". Esta, aliás, parece ser a intenção dos grandes nomes do grafite com os quais tive oportunidade de entrevistar. Sem perder a essência, Carlos *Acme* e Marcelo *Eco* parecem estar em busca desta transição.

3.3 - A elite do grafite carioca se posiciona.

Dentre os grafiteiros ouvidos, como exposto, dois se destacam como integrantes da elite nacional da atividade. Marcelo *Eco* e Carlos *Acme*, nesta ordem entrevistados (fevereiro e junho de 2013), me ofereceram um cardápio vasto de informações de toda sorte sobre o grafite brasileiro. Suas impressões acerca da prática encontram-se cristalizadas em publicações especializadas em grafite, trabalhos jornalísticos e de não ficção, além de trabalhos acadêmicos de disciplinas variadas. *Eco,* aliás, disse que é muito procurado por estudantes desenvolvendo monografias de conclusão de curso sobre grafite, dentro de todo o espectro do ensino superior a pós-graduação, nas mais variadas áreas do conhecimento. O grafiteiro recebe as solicitações por correio eletrônico ou rede social e procura atender todas em sua residência, como no meu caso, que o conheci a partir de abordagem do gênero (lhe enviei um e-mail).

Carlos *Acme* foi meu outro informante principal neste trabalho, com o qual fiz o primeiro contato através de uma rede social. O solícito e ressabiado grafiteiro morador do morro do Canta-Galo em Copacabana, zona sul carioca, assim como Marcelo *Eco*, me concedeu uma entrevista (ambas filmadas em formato AVI) franca e por vezes emotiva, cuja depuração dos dados emitidos (43 minutos) levou pelo menos 2 meses, o mesmo acontecendo com a filmagem desenvolvida com *Eco* (57 minutos). Apenas relembrando, *Acme*, segundo o próprio, foi o primeiro grafiteiro carioca a expor trabalhos com técnica e estética do grafite em uma galeria de artes.

[166] Cf. http://www.galeriamovimento.com.br/pt/, acesso em 28/08/2013.

Tomando como elemento norteador dessas duas interlocuções a questão central da tese, apenas para fins de registro e visando reforçar a linha argumentativa apresentada até então, na seqüência ofereço de maneira sumariada os posicionamentos de Marcelo *Eco* e Carlos *Acme* frente à hipótese em verificação.

Perguntado se passava por mais dificuldades para grafitar nas ruas quando ingressou na atividade (em meados da década de 1990 no município de São Gonçalo) do que na atualidade, Marcelo *Eco* confirmou que no início, pela confusão semântica que se fazia entre as atividades da pichação de muros e do grafite no Brasil, as dificuldades e riscos – inclusive o de morte, eventualmente - eram bem maiores, determinados pela intolerância quase generalizada à primeira. *Eco* parece não se incomodar com as rotulações do público não iniciado, apesar de notadamente preocupar-se com as impressões de um possível iniciado em grafite através de uma inserção alternativa, como eu. "Até hoje (2013) *nego* me chama de pichador, tu acha que eu to ligando[167]?" (*sic*).

Marcelo contribuiu para a difusão inicial da atividade do grafite no Rio de Janeiro ensinando (quando ainda era adolescente), juntamente com Fábio *Ema*, pessoas gratuitamente em seu ateliê, que ficava próximo a uma linha de trem desativada em São Gonçalo, local que oferecia espaço de sobra para os novatos praticarem. Desde o início a proposta de *Eco* foi a de ajudar a replicar praticantes que incidissem com suas pinturas sobre o espaço urbano público degradado, não se falava em *street art* na época. *Eco* sabia que se a atividade se consagrasse como mais uma oportunidade de materialização da subjetividade do sujeito (do jovem, no início) urbano e assim os praticantes se multiplicassem, sua vida como grafiteiro, atividade a qual se entregou com tanto vigor desde tão novo e que acabara se tornando seu meio de vida, seria mais confortável, e assumiu papel militante. No discurso de *Eco* é possível se captar motivações de caráter social e individual para o incentivo que sempre promoveu ao grafite.

Questionado a respeito de como é a lógica de inserção legal dos grafites em edificações públicas, *Eco* informou não ter muita familiaridade com a legislação que regula sobre o procedimento, mas disse que seu critério pessoal é verificar as condições de conservação do equipamento a ser alvejado por um grafite seu. "Pô irmão, o Rio de Janeiro não é um lugar tão bonito. É bonito visto de fora, os cartões postais, mas tu não precisa andar muito pra ver uma parede toda ferrada esperando um grafite" (*sic*). Ou

[167] As falas diretas de Marcelo *Eco* aqui apresentadas foram colhidas em entrevista concedida em fevereiro de 2013.

seja, a distribuição dos grafites públicos de *Eco* obedece ao seu senso de avaliação da "necessidade" de recepção daquela pintura por aquele suporte.

Marcelo *Eco* é um artista bastante emblemático e particular do mundo do grafite carioca. Sem uma interlocução íntima com o mundo oficial das artes plásticas apesar de seu trânsito eventual em seu interior, *Eco* ganha a vida exclusivamente como grafiteiro, explorando inúmeras possibilidades profissionais abertas pela prática, como aulas, customização de objetos, pinturas domiciliares e de estabelecimentos comerciais, entre outras, incluindo-se aí vendas de peças de *street art* no mercado oficial de artes. Para alavancar isso, utiliza incessantemente o espaço urbano público, sendo um dos mais atuantes nas ruas. Depois de sua mudança (no final dos anos 2000) para a Tijuca, zona norte carioca, as ruas do bairro se encheram de seus personagens e ícones.

Defrontado com a questão que investiga a hipótese central da tese, Marcelo *Eco* foi certeiro, oferecendo uma leitura empirista autobiográfica da ideia de que houve um significativo deslocamento de percepção social do grafite no Brasil a partir da assimilação de sua estética pelo mundo oficial das artes plásticas. Segundo ele, ao final de sua primeira exposição de telas de *street art* num estabelecimento oficial de artes - em parceria com o também grafiteiro e amigo de infância, Fábio *Ema* -, ocorrida na galeria LGC Arte Contemporânea, localizada no centro do Rio de Janeiro nas adjacências do CCBB em 2000, o dono comprou todas as obras, manteve metade em seu acervo no Brasil e enviou a outra metade para Madri. Dias depois *Eco* fora noticiado que todos os trabalhos daquele lote haviam sido rapidamente vendidos. O grafiteiro contou que aquela experiência foi fantástica para ele e Fábio *Ema* em termos financeiros e de reconhecimento, e que ficaram vidrados com as possibilidades abertas pelo mercado de artes. Num momento de pouca maturidade, segundo ele, esqueceram-se, por um curto lapso de tempo, dos propósitos do movimento artístico ao qual se filiaram ainda adolescentes, em meados dos anos 1990. Pouco tempo depois *Eco* assistiu a muitos grafiteiros, parceiros de longa data, fazerem o mesmo percurso.

Eco informou que esse contato inicial com o mercado de artes foi muito intenso, mas ele a princípio estranhou demais o ambiente e teve receio de suas potencialidades destrutivas, notadamente a questão das drogas. O público de sua primeira exposição, bastante mais velho e apresentando composição e comportamento com os quais o grafiteiro não estava acostumado, não lhe despertou empatia interativa. *Eco* contou que pouco tempo depois começou a refutar exposições as quais tivesse que produzir um sem número de obras num curto espaço de tempo, maneira como em geral os *marchands*

trabalham com grafiteiros, e neste início de século XXI não é representado por nenhuma galeria no Brasil, mas rotineiramente envia trabalhos sob encomenda para uma galeria em Paris. Marcelo *Eco*, portanto, cravou suas estacas e demarcou seu quinhão de terra no interior do mundo oficial das artes plásticas, o qual reconhece como importante do ponto de vista comercial, mas o qual refuta do ponto de vista da sociabilidade e interação social.

Como efeito positivo (na visão do próprio agente, segundo dados emitidos pelo mesmo em sua entrevista para esta tese), a partir do flerte com o mudo oficial das artes plásticas, rememorou *Eco*, ele e seus parceiros de grafite mais próximos começaram a investir em melhorar qualitativamente suas técnicas e imergiram em referências artísticas próprias da pintura tradicional acadêmica, notadamente pintores pertencentes a ramos conceituais da pintura do século XX que acabaram se tornando referências posteriores de muitos grafiteiros (Picasso, Pollock, Dali [citado por *Eco* como seu pintor preferido e notória influência], etc.). *Eco*, por fim, atribui à dupla de grafiteiros mais reconhecida do Brasil (*osgemeos*), membros da nata mundial da atividade, parcela importante do processo de legitimação do grafite como atividade artística no país.

> Cara, depois que *osgemeos* começaram a vender em galeria em São Paulo, rapidinho eles tavam na Globo, no Luciano Huck... Eles meio que puxaram a fila do *pop*, tem outros caras seguindo o mesmo caminho (...). Eu acho que a partir daí muita coisa mudou sim, mas isso é de uns cinco anos pra cá, eles eram caras tipo eu, assim, a gente se encontrava nos eventos e era tudo a mesma merda. Agora os caras tão divulgadões. Os caras mandam bem pra caralho, tem que reconhecer, mas é aquilo, eles já eram respeitadões no meio e já eram conhecidos no exterior antes de alguém que não tem nada a ver com grafite dizer que o trabalho deles é bom, porque no Brasil tu sabe como é que é, pra um negócio ser bom alguém "x" tem que chegar e dizer que é bom[168] (*sic*).

Marcelo *Eco* atentou em sua entrevista para o papel central da mídia e dos veículos de comunicação neste processo de deslocamento de percepção social do grafite no Brasil, que, nesta chave de entendimento, indubitavelmente teve como pivô a dupla paulistana de grafite *osgemeos* e se agudou a partir de meados dos anos 2000. Na medida em que eles se tornaram atores sociais *mainstream* ou *VIPs*, extrapolando seus universos institucionais de atuação (mundo do grafite e mundo oficial das artes plásticas), intensificou-se um processo (um tanto exotizante, é verdade) no qual os não iniciados em grafite passaram a querer ter contato com grafiteiros produzindo suas obras

[168] Entrevista cedida para esta tese em fevereiro de 2013.

ao vivo: passou a ser *cult* para uns, *underground* para outros, *blasé* para uma parcela, *hipster* pra outra. A emergência de tipologias e sistemas de classificação é bastante denotativa que o interesse pela atividade fora ampliado. Como verificado no exemplo da oficina do Marcelo *Eco* (que viveu este deslocamento), pessoas querem ver os grafiteiros em ação, opinar sobre as obras, tirar dúvidas e esclarecer curiosidades sobre a atividade. Como anteriormente exposto, em três seções de grafites noturnas em diferentes dias na movimentada rua Conde de Bonfim na Tijuca, zona norte carioca, foram incessantes as abordagens de transeuntes laudatórias à atividade e demandantes de uma didática informativa.

Carlos *Acme* era um grafiteiro em ascensão na zona sul carioca quando, no início dos anos 2000, Marcus Aurélius, falecido dono da extinta galeria *Haus* Arte Contemporânea, pagou a um de seus funcionários R$50,00 para que subisse até o morro do Canta-Galo e o encontrasse, ele que lá reside. *Acme* foi então levado ao galerista, que percebendo sua completa ingenuidade frente às regras próprias do mundo oficial das artes plásticas, iniciou uma demanda incessante por telas de *street art*, que, correspondida pelo artista, era rapidamente escoada em seu estabelecimento. "Ele era um bandidão" (*sic*), me afirmou ironicamente *Acme* em sua entrevista para esta tese. "Nunca teve nada perto de 50% a 50%, ele me repassava uma merreca, mas eu aprendi muita coisa com ele". Na época *Acme* se via alijado de qualquer possibilidade de negociação justamente por desconhecer as regras do mercado.

Carlos *Acme* identifica como altamente frutífero seu contato com o galerista responsável pela exposição e comercialização de seus primeiros trabalhos de *street art* circulados no mercado oficial das artes plásticas, apesar do entendimento de que ele não fora tão honesto no fator monetário. Tal como *Eco, Acme* reconhece os benefícios do capital cultural adquirido naquele convívio, identificando suas devidas ressalvas. *Acme* diz que, a partir dali, investiu qualitativamente no traço, fez cursos de desenho e começou a distribuir obras de maior qualidade visual pelo ambiente público urbano, chamariz para mais inserções no mundo oficial das artes plásticas e em outras possibilidades profissionais valorizadas pela classe. Aliás, dois pontos da biografia do grafiteiro que são por ele tidos como divisores de águas em sua carreira: o intercâmbio com a pioneira cena de grafite de São Gonçalo em meados da década de 1990 (representada por *Eco*, *Ema* e *Akuma*), com a qual aprendeu muito em termos de técnica, e o contato com o galerista Marcus Aurélius, pelas mãos de quem aportou ineditamente no mundo oficial das artes plásticas.

Perguntei para *Acme*: Você acha que muita coisa mudou depois que os grafiteiros começaram a expor em galerias? De acordo com o grafiteiro:

> Ah, mudou, e ainda vai mudar muito mais. Que nem o *rap*. Nego fala que esses caras aí são vendidos, Marcelo *D2*, mas você tem que se ligar que o *rap* é um testemunho de vida, o cara pega e fala daquilo que ele vive, porque se ele não falar do que vive ele também não é verdadeiro. Uma hora o cara não ta mais passando perrengue, isso era no início. (depois do reconhecimento) Ele vai falar da onda que ele tá tirando. O grafite é a mesma coisa, agora tu vê tela de quarenta mil, o *Gás* acho que vendeu dez telas a trinta mil cada uma. Os caras tão errados?! *Nego* quer pagar[169].

Após o contato inicial que *Acme* teve com Marcus Aurélius, o galerista comprou dez telas, tintas variadas (não só spray), material de pintura de primeira linha, fechou um preço (baixo, pra realidade do mercado em questão) pela produção das obras e entregou tudo nas mãos do grafiteiro, que acabou montando um ateliê em sua casa. Além disso, *Acme* informou que Marcus Aurélius lhe comprou uma série de livros biográficos de pintores, como Monet, Picasso, Miró e Pollock, afigurando-se num orientador para o grafiteiro. "Ele foi um professor pra mim. *Nego* fala, ah, mas ele te explorava. Eu não era porra nenhuma parceiro, se tu não tem humildade tu não chega a lugar nenhum" (*sic*), disparou, emendando na elucidação da gênese de um de seus principais apelidos, *bolinho*, pelo qual ainda é conhecido. "Eu era vendedor de bolo na praia, mas também vendia pastel. Ainda bem que *nego* botou bolinho, pastel ia ser foda!". Este é na verdade (transmitido pelo próprio) o "mito fundador" do surgimento de sua porção "artista ingênuo do mundo oficial das artes plásticas".

Acme informou que inicialmente produziu duas telas (as quais chamou de "pedradas") que impressionaram muito Marcus Aurélius e depois passou tempos sem produzir algo que agradasse ao chefe. O grafiteiro diz que não sabia direito o que colocar numa tela e reproduzia sua iconografia básica das ruas, temas muito concretos, como uma mão apagando um charuto em uma cidade inteira ou um pé gigante de alguém usando terno prestes a pisar num menor de rua dormindo.

Questionado sobre se consultava os livros de pintores que ganhava, *Acme* disse que até os olhava, mas não entendia nada (enfatizou que hoje entende muita coisa) ou não sabia como transpor aquilo para a *street art.* Muito bem articulado, disse que no fundo sabia que algumas figuras abstratas com as quais se defrontou tinham um significado próximo ao do grafite, que representavam imagens produzidas por pessoas

[169] Entrevista concedida por Carlos *Acme* para esta tese em junho de 2013.

que queriam representar problemas da sociedade de seu tempo, mas não podiam fazê-lo de forma tão explícita ou objetiva por conta dos limitados padrões de liberdade de expressão de então. Uma vez influenciado por um artista tradicional, resolveu pintar um vaso. Então pintou um vaso sanitário com um pé de dinheiro brotando de seu interior. A reação de seu mecenas quando foi apresentado a obra fora a seguinte, segundo o grafiteiro: "Porra *Acme,* quem vai querer colocar um vaso de merda na parede da sala?!". O grafiteiro respondeu: "porra, não tem um cara que botou um mictório na galeria e disse que era arte?" (*sic*). Na entressafra produtiva, *Acme* apresentou o grafiteiro carioca *Smael*, de pegada abstrata, a Marcus Aurélius. *Smael,* como exposto acima, rapidamente tornou-se um sucesso *for export*, sendo hoje representado por outra galeria (*Inox*) no mesmo shopping da extinta *Haus*.

Por fim, *Acme* revelou a época da exposição de sua primeira obra no mundo oficial das artes plásticas, dado que acabou se tornando precioso por conta da disputa que se evidenciou durante o trabalho de campo pelo posto de primeiro grafiteiro carioca a expor numa galeria de artes (entre *Acme* e *Eco*). Segundo o grafiteiro, seu envolvimento inicial com o galerista Marcus Aurélius - e os eventos daí decorrentes, como sua primeira exposição na galeria *Haus* - ocorreu entre 2002 e 2003, data posterior, portanto, a da exposição de Marcelo *Eco* na galeria LGC Arte Contemporânea, no centro do Rio de Janeiro, no ano de 2000. Nenhum dos dois possui registros materiais dos mencionados eventos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Não existe olhar inocente. O olhar está totalmente corrompido pelo conhecimento, salvo na criança, onde a forma vem antes da ideia.
>
> *Silva e Silva, 2011*

Formulações conclusivas sobre a questão central da tese.

A abordagem alusiva à construção social do gosto em Bourdieu (2007) associada à ideia de *moda* em Simmel (1988), tendo esta (a moda) duas componentes básicas, uma de *imitação* e outra de *delimitação*, podendo a segunda (a *delimitação*, ou seja, a circunscrição inicial do comportamento original à classe social de onde emana) ser extrapolada pela ampliação irrestrita da primeira (a *imitação* do comportamento pelas classes subalternas), são as principais ferramentas analíticas sociológicas que aqui estão sendo apropriadas.

As modas são produtos classistas, geralmente são construídas pelas classes com maior acúmulo dos capitais social/cultural/econômico e tendem a circular exclusivamente em seu interior por intermédio do componente *delimitação,* fundamentado, basicamente, na dificuldade de acesso material e institucional à determinada mercadoria ou comportamento (e aí se incluam freqüência em eventos culturais, indumentária e vestimentas, consumo de bens materiais e culturais, etc.) pelas demais classes. Quando a *delimitação* é extrapolada pela *imitação* exacerbada do comportamento original pelas classes sociais economicamente subalternas, tal comportamento tende a ser abandonado no interior do estrato social onde foi desenvolvido e a moda em questão tende a se esvair.

Por exemplo, quando no início da década de 1990, o pintor pernambucano Romero Britto despontou como o mais jovem e promissor pintor de *pop art* no cenário internacional, certamente as classes A e B no Brasil constituíam a parcela da população apta a ostentar um pôster ou uma tela do artista em sua residência. Com o passar dos anos, a estética de Britto foi massivamente assimilada pela indústria de bens de consumo imediatos, estampando por duas vezes, por exemplo, a campanha publicitária de uma marca de sabão em pó de projeção nacional (*Omo*) e dando cor aos brindes da promoção destinada aos clientes do Shopping Iguatemi na zona norte carioca (mais especificamente no bairro do Andaraí) em 2010.

Aconteceu com Britto no Brasil (em menor escala, evidentemente) o fenômeno que ocorrera com Warhol entre a classe média norte-americana (Perl, 2008). A *imitação* irrestrita através da difusão popular das pinturas determinou que, dificilmente, encontremos, nos dias de hoje, alguma obra ou reprodução de Romero Britto na sala de estar de um apartamento de frente para a praia do Leblon na Avenida Delfim Moreira, no Rio de Janeiro, ao passo que as filas para a aquisição dos seus brindes no Shopping Iguatemi foram enormes[170]. Com o grafite, o processo já se iniciou. As obras do grafiteiro Bruno Bogossian, o *BR* da *Fleshbeck crew*, podem ser adquiridas a altas cifras na galeria Movimento, sua intermediária, ou a preços modestos numa coleção de brindes ofertada pelo periódico carioca O Dia.

Obviamente existem diferenças entre obras exclusivas e reproduções seriadas, mas, como lembra Perl (2008), quando a elite norte-americana começou a ver reproduções de Warhol na casa dos trabalhadores no início dos anos 1980, o artista teve de repensar sua iconografia, os rumos da *pop-art* e a utilização da serigrafia. Sua primeira alternativa foi agenciar os então "vândalos" nova-iorquinos e suas intervenções parietais. Esses grafiteiros (Basquiat, Haring, Sharf, e Cia.) se transformaram, numa verdadeira paródia da vida real, em espécies de "pintores *ready-mades*" pelas mãos de agenciadores como Warhol.

Como então se deu efetivamente a mudança na percepção social da atividade parietal do grafite no Brasil a partir do ingresso de sua estética no mundo oficial das artes plásticas? Certa onda em vigor neste início de século XXI no mercado nacional de arte contemporânea, que pode ser entendida como uma moda ("o momento é do pessoal do grafite", colocou Joana Vasques, gerente da galeria Movimento em 18/05/13), parece nos dar pistas bastante reveladoras desta migração, iniciada há 30 anos quando as instituições de culto às artes visuais (museus e bienais) começam a se interessar pelo trabalho dos grafiteiros, e sacramentada com a irrestrita assimilação destes pelo mercado de artes (notadamente galerias) neste início de século XXI.

Se fizermos uma projeção *a la* Simmel (1988), o movimento seria o seguinte: as classes A e B inseriram, de maneira gradual, a estética do grafite no mundo oficial das artes plásticas no decorrer das últimas três décadas (dos anos 1980 aos 2010) no Brasil, onde ela passou a circular, num primeiro momento (anos 1980 e 1990), em mostras de

[170] Outro interessante exemplo pode ser verificado em Mizrahi (2006). A "calça da *Gang*", uma calça jeans de uma conhecida grife carioca, passou anos circunscrita ao ciclo de consumo de altíssimo padrão. Após algum tempo apareceu como uma arrebatadora moda feminina no universo dos bailes *funk*, tornando-se estigmatizada e deslocando-se do escopo de intenções das classes A e B para o da classe C para baixo.

artes, bienais e museus, ainda de maneira incipiente e alijada de uma lógica de mercado. Com a vigorosa assimilação da estética do grafite pelo mercado de arte contemporânea via classes A e B neste início de século XXI após consolidado o processo de legitimação da mesma como estética artística nas duas décadas anteriores (as mesmas classes que transformaram a estética do grafite em arte, a transformaram em produto), a prática concluiu seu percurso de mudança generalizada de percepção e começou a aparecer em campanhas publicitárias, enredo de novelas, roupas, acessórios de moda, etc. Seu estilo facilmente apreensível caiu no gosto das classes médias e baixas. As primeiras tomaram-no como elemento artístico de decoração, reproduzindo a lógica de apropriação operacionalizada pela elite, e as segundas receberam-no, principalmente, através de projetos sociais destinados a seus jovens. A força do deslocamento consuetudinário de recepção do grafite pela sociedade brasileira foi tamanha que culminou em sua descriminalização em maio de 2011.

Proponho então uma pequena provocação, levando em consideração a cadeia descrita acima: o caminho natural, num movimento cíclico como é o fetiche consumista tipicamente capitalista para Bataille (1975), não será (de repente, numa onda conservadora) a volta à execração e marginalização da estética do grafite pelas altas classes sociais e um retorno à sua não aceitação generalizada? Sim, pois se a estética do grafite virar um elemento comum de decoração entre as classes economicamente subalternas é bem provável que seja rechaçado pelas classes que o legitimaram como expressão artística. E se a revisão na arte contemporânea, proposta por nomes como Sant'anna (2003), Trigo (2010), Taylor (2005), Home (2004), Echaurren (2001), Gell (2001), entre outros, realmente se efetivar e expulsar o grafite de suas dependências, as chances disso acontecer aumentam exponencialmente.

Para alas mais conservadoras do mundo oficial das artes plásticas (oriundas de todas as suas esferas de atuação), a assimilação do grafite é devida, como coloca Trigo (2010), ao esvaziamento de sentido na arte contemporânea[171] e ao ocaso da crítica, ou

[171] A capa do livro de Luciano Trigo (2010) reproduz a obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, um tubarão mergulhado em um tanque de vidro cheio de formol, do artista plástico inglês Damien Hirst. Em 2004, a obra foi vendida por 12 milhões de dólares ao administrador de fundos americano Steve Cohen. Dois anos depois o tubarão começara a se decompor. Na ocasião, artista e colecionador negociaram a substituição do animal. Segundo Luciano Trigo, "Por desimportante que seja, considero o episódio emblemático da situação que vivemos hoje na arte contemporânea, em diversos aspectos. O tubarão de Hirst resume alguns temas ligados ao mercado – a especulação alucinada, a importância crescente do marketing, o papel dos diferentes atores e das redes sociais no sistema da arte – e a conceitos e valores que não podem estar ausentes de qualquer reflexão sobre a arte hoje: originalidade, autoria, talento, relação com as vanguardas modernas, relevância histórica. Mas o tubarão em degeneração vale, sobretudo como uma metáfora, como a desagradável imagem do espelho de uma

como crê Sant'anna (2003), dá-se em comunhão com o alargamento do julgamento estético na arte pós-moderna e sua cadeia de motivações.

Para Bourdieu (2007), a pintura é um tipo de bem material que traz em si acoplada outra dimensão importante da trajetória de construção e manutenção do gosto: é também um bem cultural. Dentro deste escopo, o autor especula sobre a aparição e consagração de novos bens, materiais e culturais, não perdendo de vista que as demandas de produtores e consumidores de tais bens são absolutamente díspares e se orquestram naturalmente, levando-se em conta especificidades do mercado, do processo de distinção classista e da posição de um e outro (consumidor – determinação dos gostos; produtor - elaboração dos produtos), em patente alusão à perspectiva das trocas simbólicas.

Para Bourdieu (2007), em matéria de bens culturais – e, sem dúvida, alhures – o ajuste entre oferta e demanda não é o simples efeito da imposição que a produção exerce sobre o consumo, nem o efeito de uma busca consciente mediante a qual ela antecipa as necessidades dos consumidores, mas o resultado da orquestração objetiva de duas lógicas relativamente independentes, ou seja, a dos campos de produção e a do campo de consumo: a homologia, mais ou menos perfeita, entre os campos de produção especializados em que se elaboram os produtos e os campos (das classes sociais ou da classe dominante) em que se determinam os gostos, faz com que produtos elaborados nas lutas de concorrência – travadas no espaço de cada um dos campos de produção e que estão na origem da incessante mudança desses produtos – encontrem, sem terem necessidade de procurá-la propositalmente, a demanda que se elabora, objetiva ou subjetivamente, nas relações antagonistas que as diferentes classes e frações de classe mantêm a propósito dos bens de consumo materiais ou culturais ou, mais exatamente, nas lutas de concorrência que os opõe a propósito desses bens e que estão na origem da mudança dos gostos. Mediante essa orquestração objetiva da oferta e da demanda é que os mais diferentes gostos encontram as condições de sua realização no universo dos possíveis, que lhes oferece cada um dos campos de produção, enquanto estes encontram as condições de sua constituição e de seu funcionamento nos gostos diferentes que garantem um mercado – em prazo mais ou menos longo – a seus diferentes produtos (Bourdieu, 2007).

---

parcela significativa da arte contemporânea – frágil e efêmera como um cadáver mergulhado no formol" (TRIGO, 2010, pg. 7)

Com a recepção pelo mundo das artes, a partir do interesse de inúmeros produtores e consumidores "naturalmente" constituídos no entorno do estilo, o grafite passou também a integrar o cardápio das atividades destinadas ao processo de ressocialização de jovens delinqüentes promovidas por entidades da sociedade civil organizada e do Estado (como demonstrado[172]). Para além, esta mudança social de percepção determinou inclusive a alteração da lei que incide sobre intervenções urbanas, desmembrando claramente as atividades pichação e grafite, aludindo positivamente à esta última (no parágrafo 2º do artigo 6º) e classificando a primeira como criminosa. Abaixo está o texto da lei, publicada em 25 de maio de 2011 no Diário Oficial da União, que altera a lei original que dispõe sobre a matéria e determina a proibição da venda de tinta aerossol a menores de 18 anos:

> **Lei 12408/11 | Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011**[173]
>
> Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos.
>
> A PRESIDENTA DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:
>
> **Art. 1o** Esta Lei altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, dispondo sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, e dá outras providências.
> **Art. 2o** Fica proibida a comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol em todo o território nacional a menores de 18 (dezoito) anos.
> **Art. 3o** O material citado no art. 2o desta Lei só poderá ser vendido a maiores de 18 (dezoito) anos, mediante apresentação de documento de identidade.
> Parágrafo único. Toda nota fiscal lançada sobre a venda desse produto deve possuir identificação do comprador.
> **Art. 4o** As embalagens dos produtos citados no art. 2o desta Lei deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões "PICHAÇÃO É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS."

[172] É importante ressaltar que minha visão sobre projetos de ressocialização ou inclusão social baseados em atividades como dança, grafite, hip-hop, artesanato, entre outras, apenas tendem (ou visam, numa ótica mais conspiratória) a reforçar a posição subordinada daqueles que a eles são submetidos, notadamente moradores de favelas ou pessoas em situação de pobreza, e desviam o foco da necessidade de uma ampla reforma educacional no país. Vale a metáfora do "piscinão de Ramos", construído para tentar diluir a grande massa de pobres em direção às praias da zona sul do Rio de Janeiro. É certamente uma visão bourdieusiana, coincidente com suas "estruturas, estruturadas e estruturantes", lendária passagem da sociologia do século XXI. .

[173] Cf. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm, acesso em 26 de maio de 2011.

Art. 5o Independentemente de outras cominações legais, o descumprimento do disposto nesta Lei sujeita o infrator às sanções previstas no art. 72 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.
Art. 6o O art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:
"Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:
Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.
§ 1o Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.
§ 2o Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional." (NR)
Art. 7o Os fabricantes, importadores ou distribuidores dos produtos terão um prazo de 180 (cento e oitenta) dias, após a regulamentação desta Lei, para fazer as alterações nas embalagens mencionadas no art. 2o desta Lei.
Art. 8o Os produtos envasados dentro do prazo constante no art. 7o desta Lei poderão permanecer com seus rótulos sem as modificações aqui estabelecidas, podendo ser comercializados até o final do prazo de sua validade.
Art. 9o Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.
Brasília, 25 de maio de 2011; 190o da Independência e 123o da República.

DILMA ROUSSEFF
José Eduardo Cardozo
Fernando Damata Pimentel
Izabella Mônica Vieira Teixeira
Anna Maria Buarque de Hollanda

LEI Nº 9.605, DE 12 DE FEVEREIRO DE 1998. (lei anterior)

Mensagem de veto

Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Seção IV
Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural

~~Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:~~
~~Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.~~

> ~~Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa~~[174].
>
> Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)
>
> Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)
>
> § 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)
>
> § 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011).

Concluo meu argumento da seguinte maneira: o ingresso da estética do grafite no mundo oficial das artes plásticas revelou para a sociedade o verdadeiro objetivo essencial por detrás da *produção* original dos grafiteiros nas cidades brasileiras: intervir na paisagem urbana, modificando-a esteticamente para melhor, combater o efeito da degradação causado pelas pichações e constituir-se numa forma artística de livre apreensão, desinteressada do ponto de vista financeiro, democrática, para todos sem distinção, do morador de rua ao rico empresário. Como apurado, desde o início do desenvolvimento da cena de grafite no Rio de Janeiro pelas mãos de nomes como Marcelo *Eco e* Carlos *Acme*, a intenção de seus integrantes jamais foi convergente com a dos pichadores de muros ou foi por eles significada como uma prática de sabotagem ou vandalismo, mas o esclarecimento disso à população dependeu de um longo e fragmentado percurso de deslocamento da estética do grafite para o interior do mundo oficial das artes plásticas, notadamente seu mercado. Só depois que o grafite começou a decorar domicílios e a circular a altas cifras em galerias, mostras e leilões, originando um estilo sólido da arte contemporânea (a *street art*), a dinâmica da *recepção* pela sociedade mudou e esta passou a ver as pinturas como elementos decorativos, que trazem a reboque uma série de outras boas práticas sociais. Ou seja, durante pelo menos duas décadas (1980 e 1990) houve o que podemos classificar figurativamente como "ruído na comunicação" entre grafiteiros e seu inopinado público urbano, notadamente as alas mais conservadoras deste.

[174] Alterações estabelecidas pela lei 12.408.

Os temos grafite e pichação que já foram quase sinônimos metonímicos referentes a tudo que se encontra estampado ou escrito nos muros das grandes metrópoles internacionais, hoje em dia constituem praticamente a antítese um do outro.

Referências:

ALEXANDER, Jeffrey C. **Twenty lectures: Sociological Theory Since World War II.** New York, Columbia University Press, 1987.

ANTONACCI, Célia Maria Ramos. **Grafite, pichação e Cia**. São Paulo, Editora Annablume, 1994.

ARAÚJO, Marcelo da Silva. **Vitrines de concreto na cidade: juventude e grafite em São Gonçalo**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2003 (Dissertação de Mestrado em Belas Artes).

BARBOSA, G. **Grafitos de banheiro: a literatura proibida**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

BARBOSA, Alexandre**. Pichando a cidade: apropriações "impróprias" do espaço urbano** In: **MAGNANI,** José Guilherme e **MANTESE,** Bruna. Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo, Editora Terceiro nome, 2007.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita (precedida de "A Noção de Despesa")**. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. ***Kool Killer* ou a insurreição pelos signos** (tradução Fernando Mesquita). Revista Cine Olho nº 5/6 jun/jul/ago 1979.

BEDOIAN, Graziela. **Por detrás dos muros: horizontes sociais do grafite**. São Paulo, Editora Peirópolis, 2008.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley, University of California Press, 1982.

_____. **Arte como ação coletiva** In: Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. **Mundos artísticos e tipos sociais** In: VELHO, Gilberto (org.) Arte e Sociedade: ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução** In: Os Pensadores - Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. Rio de Janeiro, Editora Abril, 1975.

_____. **A Paris do segundo império em Baudelaire** In: Walter Benjamin, org. Flavio R. Kothe, Col. Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Editora Ática, 1985, pg. 44 – 122.

BOLETA. Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil. São Paulo, Editora do Bispo, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O capital social – notas provisórias & Os três estados do capital cultural** In: CATANI, Afrânio e NOGUEIRA, Maria Alice (Orgs.). Escritos de Educação. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2007.

_____. e **DARBEL**, Alain. **O Amor Pela Arte: Os Museus de Arte na Europa e Seu Público**. Poro Alegre, Editora Zouk, 2003.

CÂMARA CASCUDO, Luiz. **Ensaios de etnografia brasileira**. Rio de Janeiro, INL, 1971.

CARVALHO, M. A. Rezende de. **Cidade escassa e violência urbana** In: Série estudos, nº 91. Rio de Janeiro, IUPERJ, 1995.

CHOMBART DE LAUWE, P.H. **A Organização Social no Meio Urbano** In: VELHO, Otávio (org.). O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1967.

COULON, Alain. **A Escola de Chicago**. Campinas, Editora Papirus, 1995.

DAMATTA, Roberto. **Espaço - Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil** In: A casa e a Rua. Rio de Janeiro, Editora Guanabara Koogan, 1991.

DANTO, Arthur C. **The Artworld** In: *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. Oct, 15, 1964, 571 – 584.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ECHAURREN, Pablo. **Il suicidio dell'arte: da Duchamp agli sciampisti**. Roma, Editori Riuniti, 2001.

ELIAS, Norbert. **Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

EMMERLING, Leonard. **Jean Michel Basquiat**. Rio de Janeiro, Editora Paisagem, 2005.

FEITOSA, Lourdes Conde. **Amor e sexualidade: o masculino e o feminino em grafites de Pompeia**. São Paulo, Editora Annablume, 2005.

FOOTE WHYTE. William. **Sociedade de Esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

GANZ, Nicholas e **MANCO**, Tristan. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2008.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas** In: Arte e ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII – número 8: 174 – 191, 2001.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1999.

GUELMAN, Leonardo. **Brasil: tempo de gentileza.** Niterói, Editora Eduff, 2000.

HARVEY, David. **O trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas** In: Revista Espaços e Debates, nº 6. São Paulo, 1982.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru, São Paulo, Editora EDUSC, 2008.

HOME, Stewart. **Greve da Arte.** São Paulo, Editora Conrad, 2004.

IWASAKI, Camila. **Jovens Instrumentistas: o improvise de todo dia e de toda noite** In: MAGNANI, José Guilherme Cantor e MANTESE, Bruna de Souza. Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo, Editora terceiro nome, 2007.

LAGROU, Elsje. **Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio** In: Ilha: Revista de Antropologia, vol. 5, nº 2. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, dezembro de 2003.
_____. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica**. Rio de Janeiro, Editora Topbooks, 2007.
_____. **Uma etnografia do gosto**". In: Caminhos, Duplos e Corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá. Tese de doutorado, São Paulo:USP, 1998.
_____. **Prefácio à edição brasileira** In: **PRICE**, Sally. Arte Primitiva em Centros Civilizados. Rio de janeiro, Editora UFRJ, 2000.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação: introdução a análise de expressões gráficas urbanas**. São Paulo, Altamira Editorial, 2011.

LEVINE, Lawrence W. **Black Culture and Black Consciousness.** Oxford University Press, 1978.

_____. **Highbrow/Lowbrow.** Harvard University Press, 1990.

LUCIEN-SMITH, Edward. **Art Today**. New York, Ed. Phaidon, 2007.

MANCO, Tristan. **Graffiti Brasil**. Londres, Thames & Hudson, 2005.

_____. **Stencil graffiti**. Londres, Thames & Hudson, 2006.

MARCUS, George E**. Elites: Ethnographic issues.** New Mexico, University of New Mexico Press, 1983.

MINK, Janis**. Duchamp.** Rio de Janeiro, Editora Paisagem, 2006.

MIZRAHI, Milene. **Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca.** Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, PPGSA/UFRJ (Orientadora: Els Lagrou), 2006.

_____. **Funk, religião e religiosidade no mundo de Mr. Catra.** Revista Religião e Sociedade, 27(2): 114 – 143. Rio de Janeiro, 2007.

NAAR, Alex Jon. **The birth of graffiti**. New York, Ed. Prestel, 2007.

OLES, James. **Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jose Clemente Orozco**. New York, MOMA Press, 2011.

PARK, Robert E. **A Cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano** In: VELHO, O. (org.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1967.

PERL, Jed. **New Art City: Nova Iorque, a capital da arte moderna**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2008.

PRICE, Sally. **A arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

RODRÍGUEZ, Margarita Perera e **TUR**, Juan-Ramón Triadó. **Warhol**. São paulo, Editora Girassol, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro, Editora Vieira & Lent, 2003.

SCAVONE, Márcio. **Cidade Ilustrada**. São Paulo, Editora Alice, 2004.

SIMMEL, Georg. **La moda** In: Sobre la aventura – Ensayos Filosóficos. Ediciones Península, 1988. Pg. 26 – 55.

_____. **A Metrópole e a Vida Mental**, In: VELHO, Otávio Guilherme (org.), O Fenómeno Urbano. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

SILVA-E-SILVA, William. **Grafites em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**. São Paulo, Editora Annablume, 2011.

SOUZA, David C. A. **Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento** - síntese In: XIII Congresso Brasileiro de Sociologia (anais), UFPE, Recife, 2007.

_____. **Desvio e estetização da violência: uma abordagem sócio-antropológica acerca da atividade dos pichadores de muros no Rio de Janeiro** In: Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social - Vol. 5 – nº 2 - ABR/MAI/JUN 2012, pp. 267-294.

SPINELLI, João J. **Alex Vallauri graffiti: fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil**. São Paulo, Editora Bei, 2010.

STEWART, Jack. **Graffiti Kings: New York City mass transit art of the 1970s.** New York, Abrams, 2009.

SNYDER, Gregory J. **Graffiti lives: beyond the tag in New York's urban underground**. New York University Press, 2009.

TAYLOR, Roger L. **Arte, inimiga do povo.** São Paulo, Editora Conrad, 2005.

TOTA, Ana Lisa. **A Sociologia da Arte.**

TOZ (Tomaz Viana). **Toz: traço e trajetória.** Rio de Janeiro, Editora Grupo Sal, 2013.

TRIGO, Luciano. **A grande feira – uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2009.

VALENZUELA, José Manuel Arce. **Vida de Barro Duro: cultura popular juvenil e grafite**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999.

VALLADARES, Lícia do Prado. **A Escola de Chicago: impactos de uma tradição no Brasil e na França.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Vanguarda e desvio** In: VELHO, G. (org.) Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. **Metrópole, cultura e conflito** In: VELHO, G. (org.) Rio de Janeiro: cultura, política e conflito. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

VIANA, Hermano. **O mundo *funk* carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

VIANA, Nildo. **A esfera artística: Marx, Weber, Bourdieu e a sociologia da arte.** Alegre, Editora Zouk, 2007.

VILHENA, Luís Rodolfo. **O mundo da Astrologia: estudo antropológico**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

WACQUANT, Loic. **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 2002.

ANEXO – Grafite x *graffiti*: delimitação terminológica.

Grafite x *graffiti*: delimitação terminológica.

A eleição do vocábulo "grafite" para designação do fenômeno aqui analisado não se deu de maneira tão natural quanto aparenta. Existe certa alternância intermitente quanto ao emprego dos termos grafite e *graffiti* no Brasil em textos de todos os gêneros que abordam o assunto, dos jornais de bairro às mais refinadas análises acadêmicas. Não existe um padrão ao qual se possa recorrer tal como: "na literatura estrangeira, temos invariavelmente a utilização da palavra *graffiti*, e, por extensão, nos textos traduzidos para o português, temos a reprodução do vocábulo como no original", por exemplo. Isso não acontece. O que temos no Brasil é efetivamente uma variação desregrada quanto à escolha de uma ou outra palavra pelo escritor que incidirá seu olhar sobre o objeto em questão. Isso se verifica desde as primeiras abordagens nacionais sobre o fenômeno, ora tendentes a enquadrá-lo a partir da terminologia original (*graffiti*), a italiana, ora traduzindo-a para a palavra grafite, sua versão em português.

Vamos a alguns exemplos observados em nossa literatura, a começar pelo livro destinado à obra e biografia do grafiteiro ítalo-etíope radicado em São Paulo (cuja adolescência fora vivida em Buenos Aires, além de ter passado por Amsterdã, Londres, Estocolmo e Nova Iorque depois de sua chegada ao Brasil em 1964) Alex Vallauri[175], intitulado "Alex Vallauri *graffiti*: fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil", escrito pelo historiador e crítico de arte João J. Spinelli (Editora Bei, 2010), que traz o emprego das duas terminologias ao mesmo tempo. O suntuoso trabalho *Graffiti Worlds: street art from five continents* organizado pelos pesquisadores ingleses Nicolas Ganz e Tristan Manco (Thames & Hudson, 2004) foi traduzido e publicado no Brasil como "Mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes" (Editora Martins Fontes, 2008). Uma importante e muito consultada publicação nacional sobre o objeto, o livro "O que é *graffiti*?" de Celso Gitahy (Editora Brasiliense, 1999), como vemos, traz o emprego do vocábulo em italiano. O livro "*Graffitis* em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas", resultado da pesquisa em Psicologia Social desenvolvida por Silva e Silva (Editora Annablume, 2011) com grafiteiros no Rio de Janeiro, traz em seu título um termo que encerra certa incongruência, a princípio: a palavra *graffiti* já é o plural do vocábulo italiano *graffito*, portanto não se flexiona em número.

A opção pelo emprego do termo grafite nesta tese foi uma das mais difíceis tomadas de decisão no que se refere ao processo geral de relacionamento entre

[175] Alessandro Marco Vallauri (1949, Etiópia – 1987, São Paulo).

pesquisador e objeto aqui verificado. Após anos referindo-me ao fenômeno em meus trabalhos através do vocábulo *graffiti*, desde a dissertação de mestrado sobre pichação de muros no Rio de Janeiro onde o tema é tangencialmente abordado, passando por trabalhos apresentados em congressos, artigos publicados em periódicos e capítulos de livros, de uma hora para outra me indaguei: "por que não utilizar o termo em português, já que ele existe?" Primeira vantagem: não mais precisar colocá-lo em fonte itálico toda vez que mencionado, o que representa uma senhora economia de tempo e trabalho! Deixando o humor de lado, proponho um breve passeio etimológico que desemboca no vocábulo eleito para referenciar nosso objeto na corrente abordagem.

Uma bem sumariada evolução do termo está em Antonacci[176] (1994). Em seu percurso histórico, a autora parte da palavra "grafite", que etimologicamente designa o bastonete de grafita, mineral de carbônio, usado na fabricação de lápis. Daí originou-se a expressão grafismo, que, na definição rastreada pela autora, constante da Enciclopédia Mirador Internacional (1953), é assim apresentada: "O grafismo distingue-se de qualquer outra forma de atividade motora pela intenção de registro, que aparece desde as primeiras inscrições nas cavernas" (ANTONACCI, 1994, p. 11).

Segundo Antonacci, essa raiz etimológica deu origem à palavra italiana *graffito,* tendo como plural *graffiti.* O vocábulo refere-se ao resultado da apropriação de uma superfície vertical, pública ou privada, para o desenvolvimento de uma produção mural, desenhada ou escrita. Segundo Gitahy (1999), *graffito* no italiano significa inscrição ou desenho toscamente riscado à ponta ou a carvão, em rochas, paredes, etc. A palavra no singular, *graffito*, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro em tons claros e escuros) e no plural, refere-se aos desenhos propriamente ditos (o autor menciona como exemplo "os *graffiti* do palácio de Pisa". GITAHY, 1999, p. 13).

Algumas abordagens estabelecem uma conexão entre pintura rupestre e o grafite contemporâneo, num continuum histórico no qual a primeira atividade estaria na base da genealogia da segunda (como no caso da própria Antonacci, 1994). Tais olhares em geral levam em conta a tendência primordial do ser humano de externar sua subjetividade através de intervenções parietais e ignoram o propósito final de uma e outra atividade, aniquilando a eficácia simbólica observada nas intervenções rupestres (estas que evocavam bons resultados nas caçadas e curas rituais, entre outras

[176] Grafite, pichação e Cia. Editora Annablume, 1994. Trabalho apresentado como dissertação de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP em 1993.

possibilidades), por exemplo. Neste sentido, Antonacci é exceção ao nos trazer um caso bem resolvido quanto à conexão entre pintura rupestre e grafite contemporâneo.

Ainda de acordo com a autora, dentre os muitos objetos de estudo apropriados pelo performático grupo paulistano *Tupinãodá*[177], pioneiro da transposição do grafite ao universo oficial das artes plásticas juntamente com a trinca Vallauri, Matuck e Zaidler nos anos 1980, estava o estruturalismo de Lévi-Strauss. O interesse do grupo incidia justamente na análise estabelecida pelo autor francês dos métodos dos povos pré-científicos, das bricolagens, das composições a partir de fragmentos, que teriam conduzido o coletivo a uma grande curiosidade pelas sociedades tribais, estas que invariavelmente estabelecem conexão entre arte, ritual e sagrado, o que permite ao menos especular acerca do propósito da arte em sua origem primordial. O depoimento de Jaime Prades captado por Antonacci (1994), um dos integrantes do *Tupinãodá*, filho de um cineasta espanhol e estudante de letras na época de efervescência do grupo, dá conta de ilustrar a forma como o coletivo se posicionava quanto à genealogia do grafite:

> A pintura, de onde ela vem? Vem da parede, vem da caverna. Vem da magia, do ritual, da iniciação mágica do inconsciente ou do subconsciente. A pintura sempre esteve grudada na parede, a tela é uma invenção da Idade Média; os caras inventaram o produto tela, daí ficou o afresco, como técnica, meio sem ter para onde ir. Com o grafite é como se a gente pegasse o tempo e virasse do avesso. É como se a gente estivesse vivendo uma pré-história. A arte rupestre tem uma ligação muito grande com o grafite, a gente (o grupo *Tupinãodá*) até revelou isso descaradamente fazendo, no começo, imagens de bisões. No grupo eu falava muito de Lévi-Strauss, principalmente do conceito de *bricolage*, que é um dos conceitos básicos do estruturalismo dele, que é a ordem que se dá pelo fato de você juntar fragmentos, muito presente na obra de Paul Klee e, principalmente, Jean Dubuffet, que foi o primeiro grande grafiteiro que influenciou os artistas de rua. (ANTONACCI, 1994, p. 114, depoimento dado em 10/07/92, segundo registro da autora).

Outras abordagens atribuem a origem do grafite no ocidente às intervenções murais verificadas na antiguidade europeia, notadamente na Grécia e na cidade italiana de Pompeia. A respeito de Pompeia, Feitosa (2005) desenvolveu detalhada pesquisa em seu magnífico acervo de grafites conservados pelas cinzas do vulcão, objetivando refletir sobre a questão de gênero, particularmente quanto às relações afetivas entre os grupos populares pompeianos em sua obra "Amor e sexualidade: o masculino e o

[177] O grupo *Tupinãodá* foi um coletivo de estudantes paulistanos atuante na década de 1980 que desenvolveu uma série de performances de intervenção na cidade de São Paulo, notadamente ações de grafitagem. A origem do nome do grupo remonta a obra de Oswald de Andrade, que inspirou o poema do professor de Geografia da USP Roberto de Morais, de onde extraíram o vocábulo: "Você é Tupi daqui, ou é Tupi de lá; Você é Tupiniquim ou *Tupinãodá*?" (ANTONACCI, 1994, P. 111).

feminino em grafites de Pompeia" (Editora Annablume, 2005). A autora lembra os inúmeros registros que existem dando pistas das relações afetivo-amorosas observadas nas classes sociais mais abastadas ao longo da antiguidade, em comparação com as menos numerosas evidências que permitem enveredar um tanto mais na atmosfera das relações de mesmo caráter entre homens e mulheres de classes populares, como o caso dos grafites de Pompeia.

Nas intervenções parietais de Pompeia, os personagens centrais são escravos libertos e cidadãos livres de baixos extratos sociais, diferenciados dos demais por meio das relações de opressão e exploração. Na obra, a autora recupera a alma popular pompeiana através de suas manifestações de amor, sexualidade, angústia e tristeza por intermédio dos grafites, dispostos nos muros de uma cidade colonial italiana, voltados para a comunidade local, e tenta elucidar elementos no entorno do taxativo tratamento histórico dispensado à vida afetiva e amorosa dos integrantes dos baixos extratos sociais ao longo dos anos.

Voltando a investida etimológica, o idioma inglês, nativo do país onde efetivamente surgiu o grafite contemporâneo (EUA), adotou a terminologia "*graffiti"*, sem diferenciação entre singular e plural, e o português inicialmente (anos 1970) adotou (dicionarizou) o termo "grafito", tendo como plural o vocábulo "grafitos". Na verdade, *graffiti* talvez tenha se tornado a variante hegemônica no cenário internacional, dividindo até hoje as escolhas dos autores brasileiros, pelo fato do fenômeno (o grafite contemporâneo) ter sido inaugurado nos Estados Unidos e essa ter sido a grafia então eleita para tratamento do mesmo (fora o imperialismo cultural, a respeito do qual não iremos nos aprofundar). Poderia ter sido outra palavra ou expressão, ou mesmo variar de nome ao sabor das peculiaridades regionais dos diversos países onde a atividade se desenvolveu. Bom, pelo menos neste caso o termo adotado pelos norte-americanos permite o desenvolvimento de um interessante processo - meio etimológico/meio genealógico – de dessecamento e desconstrução histórica, além de manter a grafia original em italiano.

Na dissertação de mestrado em Comunicação Social (ECO – UFRJ) de Gustavo Barbosa sobre inscrições em banheiros públicos (defendida em 1983 e publicada em 1984, Editora Brasiliense) intitulada "Grafitos de Banheiro: a literatura proibida" pode-se verificar o vigor da terminologia de então. Antonacci (1994) salienta que o proeminente Dicionário Aurélio, entretanto, registra a grafia grafite(s) como significado

de inscrição ou intervenção parietal urbana para a língua portuguesa a partir de sua edição de 1987 (texto que parece inalterado na edição mini de 2009[178]).

No Brasil sempre houve uma interpenetração muito forte entre as áreas de abrangência dos termos "grafite" e "pichação", de suas apropriações mais populares às mais rigorosas análises, algo que vem caindo por terra neste início de século XXI. Muitas vezes verificamos o emprego de um termo em referência à atividade encerrada pelo outro, notadamente em fontes jornalísticas pouco esclarecidas. As fontes fomentadoras de significados como dicionários e enciclopédias, a exemplo do mencionado mini Aurélio, que no vocábulo *pichar* inclui como sinônimo o verbo *grafitar* (Holanda, 2009, p. 629), em geral também apresentam definições pouco delimitadas e precisas dos termos.

Empreguei durante anos (e esta justificativa consta de outros trabalhos), como já mencionado, o termo *graffiti* em meus textos sobre o objeto numa postura, digamos, militante em direção a utilização de uma terminologia pretensamente universal para o fenômeno em voga: a palavra original em italiano. Após refletir e verificar que as fontes informativas nacionais mais sérias sobre as quais tenho me debruçado vêm correntemente lançando mão da palavra traduzida (grafite), repensei a questão.

Gitahy (1999), por exemplo, enuncia em seu livro que, a despeito de outras grafias adotadas, mesmo aquela dicionarizada pelo Aurélio, escolheu a palavra original em italiano (*graffiti*) para seus textos, pois em seu entender "há palavras que devem permanecer em sua grafia original pela intensidade significativa com a qual se textualizam dentro de um contexto" (GITAHY, 1999, p. 13) e criou inclusive neologismos como "*graffiteiros*" (GITAHY, 1999, p. 33). Concordo em parte, mas sinceramente não para o caso em questão. O vocábulo *graffiti* também sempre teve um apelo forte por conta de ser tradicionalmente a forma preferida de designação pelos praticantes: na maioria dos casos observados os grafiteiros se referem à sua atividade como *graffiti*, algo que fica claro através da análise de perfis em redes sociais de nomes como Marcelo *Eco* e *Toz.* Perguntei para o primeiro em entrevista, "grafite ou *graffiti*?" e Marcelo respondeu "tanto faz, indiferente, aliás, eu uso mais *graffiti*, acho que é por que nas antigas não havia o costume de traduzir, e *graffiti* é universal" (*sic*). Na posição de analista, no entanto, cedo-me o direito de referenciar o objeto referindo-me a ele com o que nossa língua oferece em termos de vocabulário.

[178] "Grafite: palavra, frase ou desenho feitos em muro ou parede de local público". Cf. vocábulo "Grafite" In: Mini Aurélio (7ª edição). Editora Positivo, 2009, p. 629.