Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana:

uma imersão no universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação* na cidade de São Paulo

[2002 a 2011]

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Doutorado em Artes

2012

Deborah Lopes Pennachin

Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana:

Uma imersão no universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação* da cidade de São Paulo

[2002 a 2011]

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes
Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: prof. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes /UFMG

2011

Pennachin, Deborah, 1979-
Subterrâneos e superfícies da arte urbana [manuscrito] : uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação na cidade de São Paulo (2002 a 2011) / Deborah Lopes Pennachin. – 2012.
424 f.: il.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

1. Grafite – São Paulo – Teses. 2. Pichação de muros – São Paulo – Teses. 3. Arte urbana – Teses. 4. Arte de rua – Teses. 5. Arte e sociedade – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.0407

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **DEBORAH LOPES PENNACHIN** Número de Registro **2007668801.**

Titulo: **SUBTERRÂNEOS E SUPERFICIES DA ARTE URBANA: UMA IMERSÃO NO UNIVERSO DE SENTIDOS DO *GRAFFITI* E DA "PIXAÇÃO" NA CIDADE DE SÃO PAULO [2002 A 2011]**

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso - Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova – titular – FALE/UFMG

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe – titular – UNESP/SP

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi de Biasizzo – titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Marilia Andrés Ribeiro – titular - Aposentada/UFMG

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2011

SUBTERRÂNEOS E SUPERFÍCIES DA ARTE URBANA

UMA IMERSÃO NO UNIVERSO DE SENTIDOS DO GRAFFITI E DA PIXAÇÃO NA CIDADE DE SÃO PAULO

2002 A 2011





UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO
ARTE E TECNOLOGIA DA IMAGEM

LINHA DE PESQUISA
CRIAÇÃO, CRÍTICA E PRESERVAÇÃO DA IMAGEM

ALUNA
DEBORAH LOPES PENNACHIN-2007668801

PROFESSORA ORIENTADORA
DRA. MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO




CULTURE



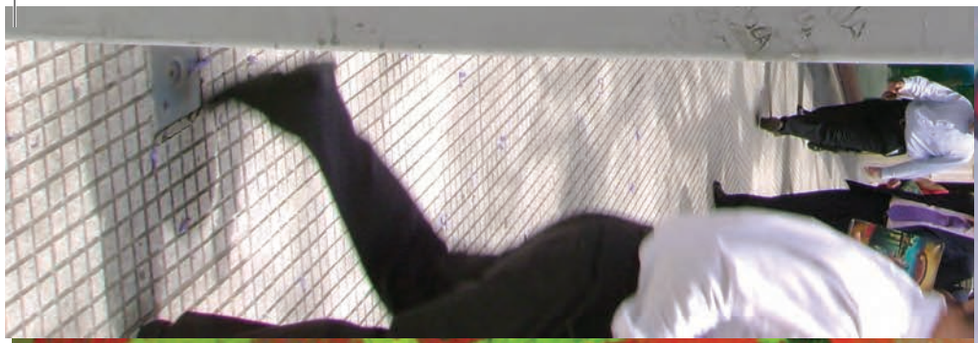



CHOQUE CULTURAL SÃO PAULO BRASIL CEP 05412-002
LUV BRAW AR
COOL FIGHT
RUA JOÃO MOURA 997

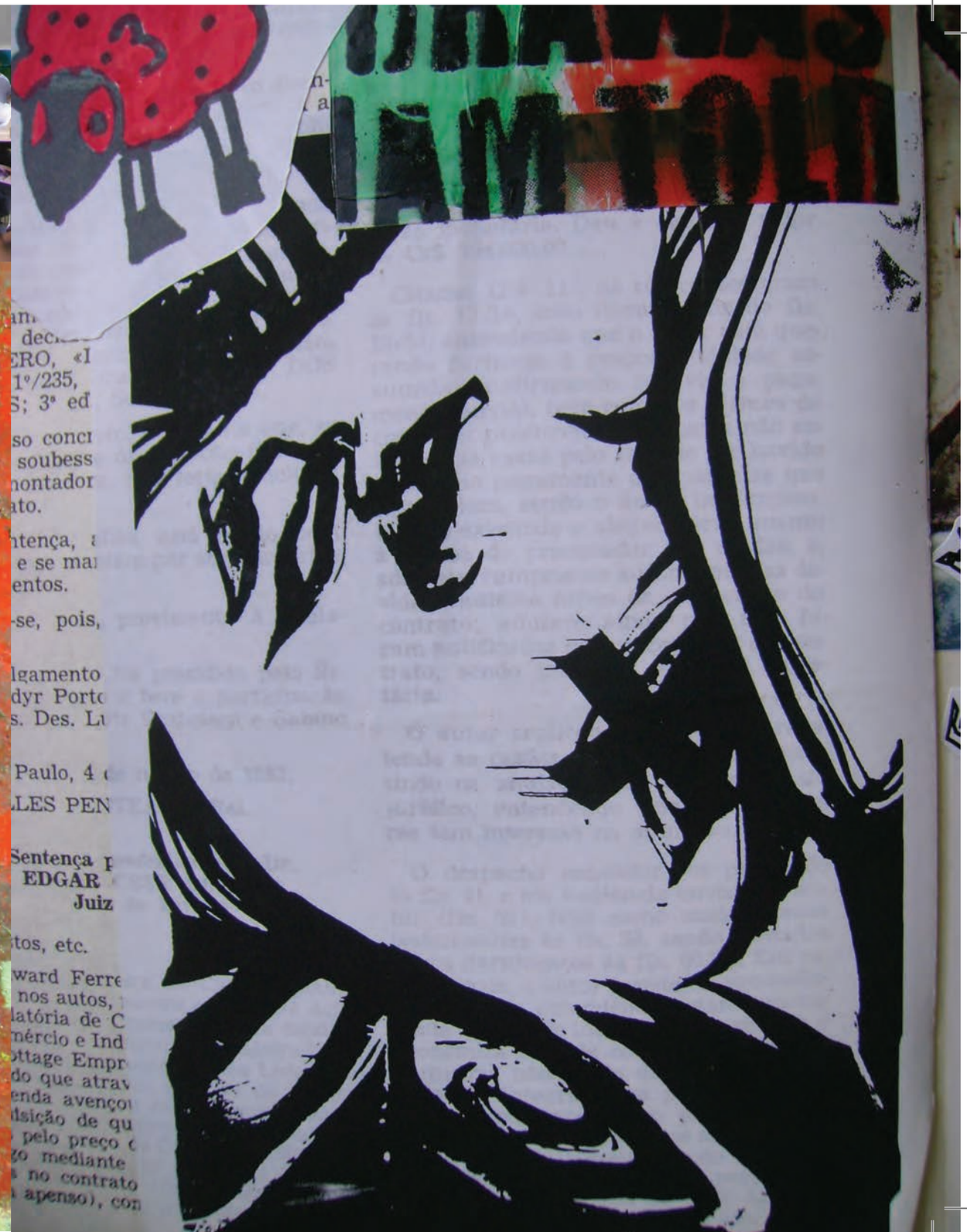


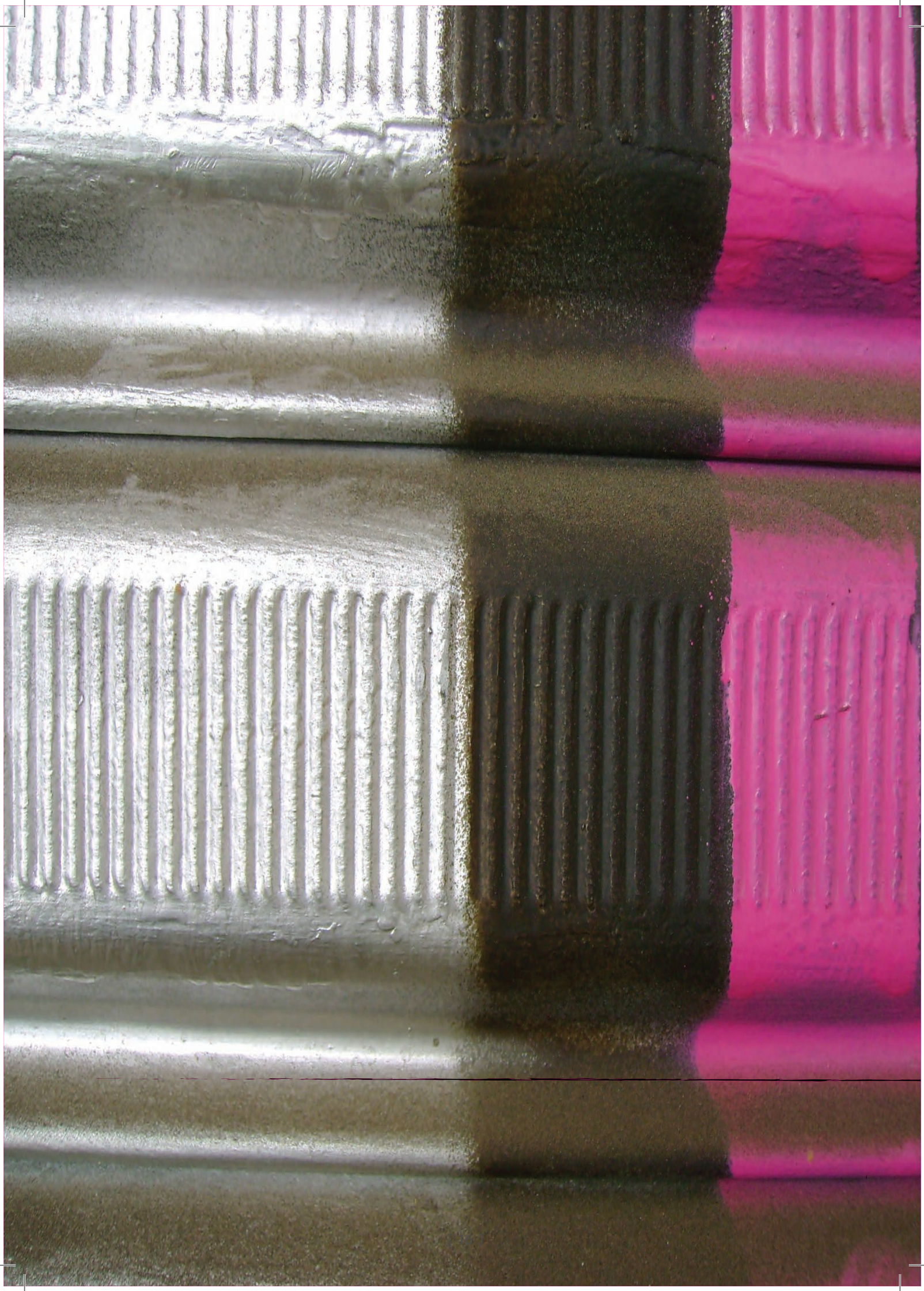

E HAS FAILED
PICHAR
HUMANO

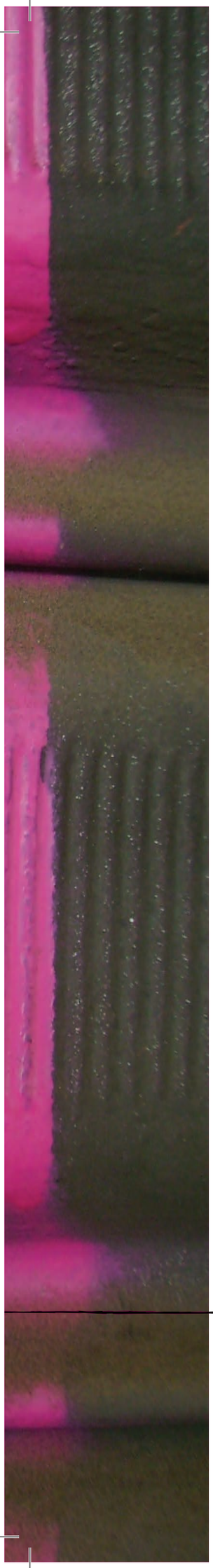

SOLO
EL
AMOR
SALVARÁ
AL
MUNDO
É
NATUREZA
UMA FORÇA INFINITA
PRECISAMOS...





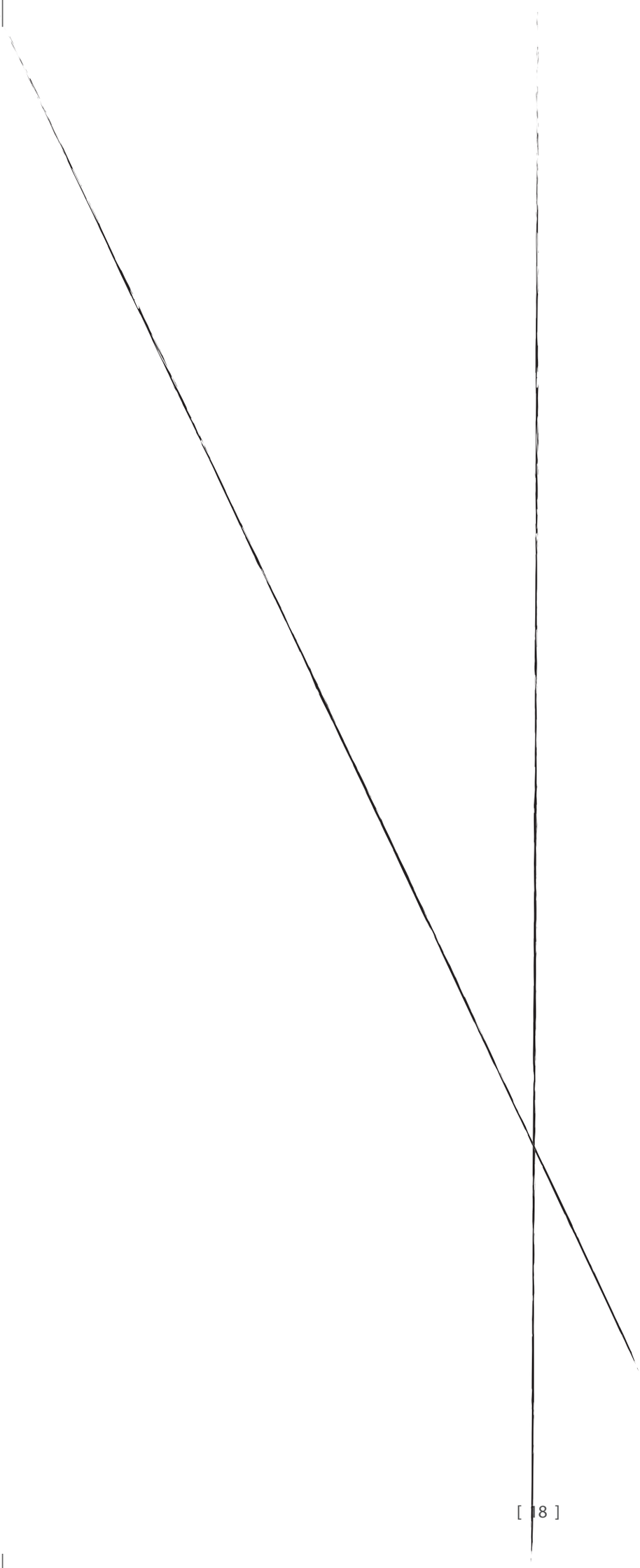

dec
ERO, «I
1°/235,
S; 3ª ed
so conci
soubess
montador
ato.
tença,
e se ma
entos.
se, pois,
lgamento
dyr Porto
s. Des. Lu
Paulo, 4
LES PEN
Sentença
EDGAR
Juiz
tos, etc.
ward Ferre
nos autos,
latória de C
mércio e Ind
ottage Empr
do que atra
enda avençou
isição de qu
pelo preço
o mediante
no contrato
apenso), con





A meu pai, que durante uma viagem de férias em São Paulo, nos idos de 1989, apontou-me em um muro da cidade uma *pixação* da qual nunca me esqueci:

“MALUF LADRÃO DE PASTEL”



Agradecimentos:

À FAPEMIG pelo período de financiamento de minha pesquisa e ao Departamento de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG pela oportunidade de desenvolvê-la.

A todos os grafiteiros, *pixadores*, curadores, galeristas e pesquisadores que contribuíram para a pesquisa de campo, em especial: Ramon Martins, Binho Barreto, CIROSCHU, TFREAK, ZEZÃO, CHIVITZ, MINHAU, MARONE, MARKONE, Binho Ribeiro, Tinho e Família Baglione, OS GÊMEOS, ISE, BOLETA, NOVE, PRESTO, Haroldo SHN, SLIKS, NÃO, GRAPHIS, DOES, DNINJA, SESPER, 6EMEIA, Fefê Talavera, TIKA, DEDDO VERDE, DASK, PAN, NOTURNAS, Renan Cruz, CALMA, VIOLENTOS Juk, CRIPTA Djan, OPUS 666, BADERNEIROS, NOVATOS, Carol SUSTOS, RATOS REBELDES BB, SUJUS Nivelton, KIDS, Mariana Pabst Martins, Baixo Ribeiro, Eduardo Saretta, Nina Liesenberg, Demétrio Portugal, Bruna Editore e João Wainer.

Agradeço também a todos os grafiteiros e *pixadores* que conheci ao longo dos últimos anos e cujos nomes não foram citados aqui por serem muitos.

Finalmente, agradeço aos amigos e familiares que me incentivaram e me descontraíram durante todo o meu curso, em especial ao Thompson Medrado, responsável pelo projeto gráfico da tese.

Compartilho com todos vocês o sucesso desta empreitada.

Muito obrigada!





Eu persigo São Paulo

Não

São Paulo é outra coisa

Não é amor exatamente

É identificação absoluta

Sou eu

Eu não me amo

Mas me persigo

Bonita a palavra perseguir

Perseguir...

Em tudo que sua etnologia

Sugere e confessa

Eu persigo São Paulo

São Paulo sou eu

Itamar Assumpção

Resumo: O *graffiti*, uma das manifestações mais instigantes da cultura urbana contemporânea, presente em praticamente todas as cidades ao redor do mundo, se desenvolveu em São Paulo de forma bastante peculiar, junto à *pixação*, seu lado mais extremo e subversivo, tornando-se um símbolo da maior metrópole brasileira. Fundamentado na transgressão e no desafio às regras instituídas pela sociedade, o *graffiti* participa atualmente do circuito oficial da arte, despertando questionamentos de natureza variada. Nesta tese buscamos compreender como se dão os processos de produção de sentido evocados por determinadas inscrições urbanas cujo aspecto marginal foi, de uma forma ou de outra, preservado. São *graffiti* realizados nos espaços mais deteriorados e esquecidos da cidade, em suas galerias subterrâneas de esgoto, no extinto Complexo Carcerário do Carandiru e por toda a cidade através das mãos dos *pixadores*, que invadem a paisagem urbana a partir das periferias que contornam São Paulo.

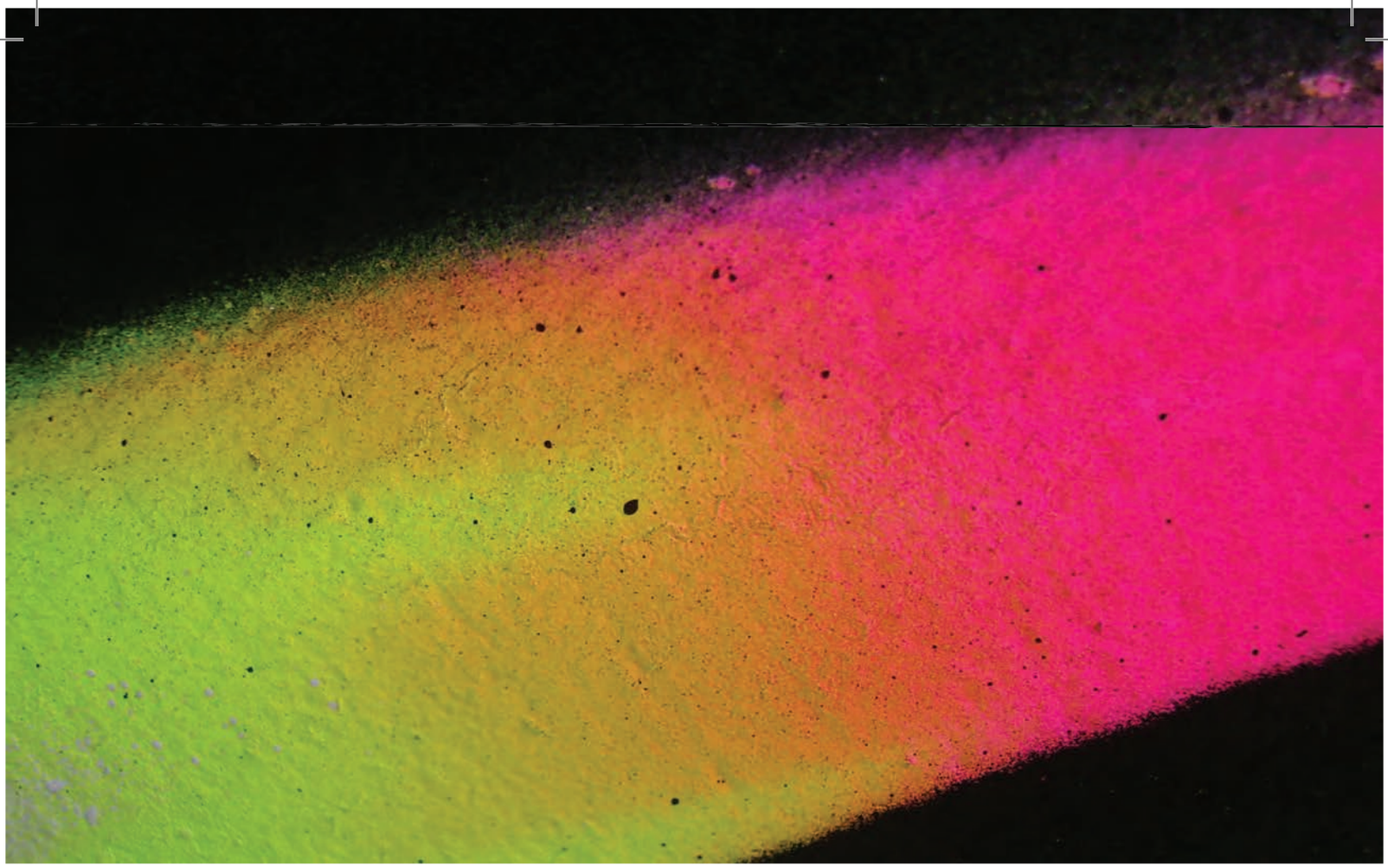
Palavras-chave: *graffiti*, *pixação*, transgressão, invisibilidade e semiose





***Abstract**: Graffiti, one of the most intriguing manifestations of contemporary urban culture, present in almost every city around the world, has developed in Sao Paulo in a very peculiar way, amongst with pixação, its most extreme and subversive side, becoming a symbol of the biggest metropolis in Brazil. Based on transgression and on the defiance of the rules established by society, graffiti takes part nowadays on the official art world, provoking all kinds of questioning. In this thesis we seek to understand how the processes of meaning production evoked by certain urban inscriptions in which the marginal aspect has, in one way or the other, been preserved, occur. These graffiti are executed on the most deteriorated and forgotten places of the city, in its underground sewing galleries, on the extinct Carandiru Carcerary Complex and all around the city by the hands of pixadores, who invade the urban landscape from the ghettos that surround Sao Paulo.*

***Key-words**: graffiti, pixação, transgression, invisibility and semiosis*



Sumário

Introdução 24

Capítulo 1: Origens do *graffiti* contemporâneo 45

1.1: O *graffiti* antes do *spray* 45

1.2: *Graffiti* como protesto político 51

1.3: *Graffiti* de gangues 54

1.4: *Graffiti vida loca*: a Los Angeles dos *chicanos* 57

1.5: Declarações de amor nos muros da escola: uma crônica da Filadélfia 75

1.6: *Subway graffiti*: a invasão de Nova Iorque pelas *tags* 76

1.6.1: *The New York Times*, 21 de julho de 1971: TAKI 183 83

1.6.2: A Escola de Estilos do *subway graffiti* 86

1.6.3: *Subway graffiti* como estilo de vida 97

1.6.4: Estratégias de repressão ao *graffiti* 105

Capítulo 2: Emergindo à **superfície: a mídia, o circuito oficial da arte e o mercado** 114

2.1: O *subway graffiti* se organiza e flerta com a cena alternativa de arte de Nova Iorque 114

2.2: O *graffiti* na mídia e o movimento *hip hop* 122

2.3: O *graffiti* no circuito oficial da arte 125

2.4: Jean-Michel Basquiat e Keith Haring 129

2.5: O mercado se interessa pelo *graffiti* 135

2.6: *Graffiti* e Arte Urbana 142

Capítulo 3: Uma incisão no panorama mundial contemporâneo da arte urbana 157

3.1: Profissionalização do *graffiti*: galerias, mídia e mercado 159

3.2: Breve panorama da arte urbana contemporânea 166

3.2.1: O *graffiti* brasileiro no cenário internacional da arte urbana 178

3.3: O *graffiti* no contexto das culturas urbanas 179

3.3.1: Movimento *Hip Hop* 180

3.3.2: *Skateboarding* 181

3.3.3: Movimento *Punk* 185

Capítulo 4: O *graffiti* e a *pixação* na cidade de São Paulo 191

4.1: Sobre as definições de *graffiti* e *pixação* no Brasil 194

4.1.2: Aspectos legais da prática do *graffiti* e da *pixação* 201

4.2: As primeiras escritas urbanas de São Paulo: poesia e protesto 209

4.3: Origens da arte urbana em São Paulo 210

4.4: História do *graffiti* na cidade de São Paulo 216

4.5: A *pixação* na cidade de São Paulo 230

Capítulo 5: Junto e misturado: um rolê pelos interstícios do *graffiti* e da *pixação* 265

5.1: Sobre algumas especificidades da arte urbana e do *graffiti* 267

5.2: Por uma imersão no universo de sentidos do objeto de estudos 271

5.3: Recorte empírico da pesquisa 274

5.3.1: Complexo Carcerário do Carandiru 275

5.3.1.1: Casa de Detenção 278

5.3.1.2: Cento e onze a menos 280

5.3.1.3: Imagens da Dinda 283

5.3.2: Zezão: lixo, esgotos e subterrâneos da metrópole 301

5.3.3: *Pixação*, a caligrafia das ruas 310

Capítulo 6: "Arte como crime, crime como arte" 319

6.1: O *graffiti* no escopo dos movimentos da Arte Moderna e Contemporânea 320

6.2: O corpo e a escrita 327

6.3: Terrorismo Poético 328

6.4: "Seja marginal, seja herói" 329

6.5: As flutuações de sentido do *graffiti* e da *pixação* 331

6.6: Algumas considerações sobre o Belo e o Feio na Arte 334

6.7: Horror, Abjeção e Erotismo 336

6.7.1: Abjeção 337

6.7.2: Erotismo 338

Capítulo 7: Viciados em tinta: sobre arte, transgressão e narcisismo 345

7.1: *Graffiti*, *pixação*, arte e vandalismo 345

7.2: O nome como entidade suprema do *graffiti* e da *pixação* 363

7.3: Anti-heróis: rebeldia, transgressão e vício 366

7.4: Corpos, riscos e traços 372

Considerações Finais 385

Referências 390

ANEXO A 403

ANEXO B 409

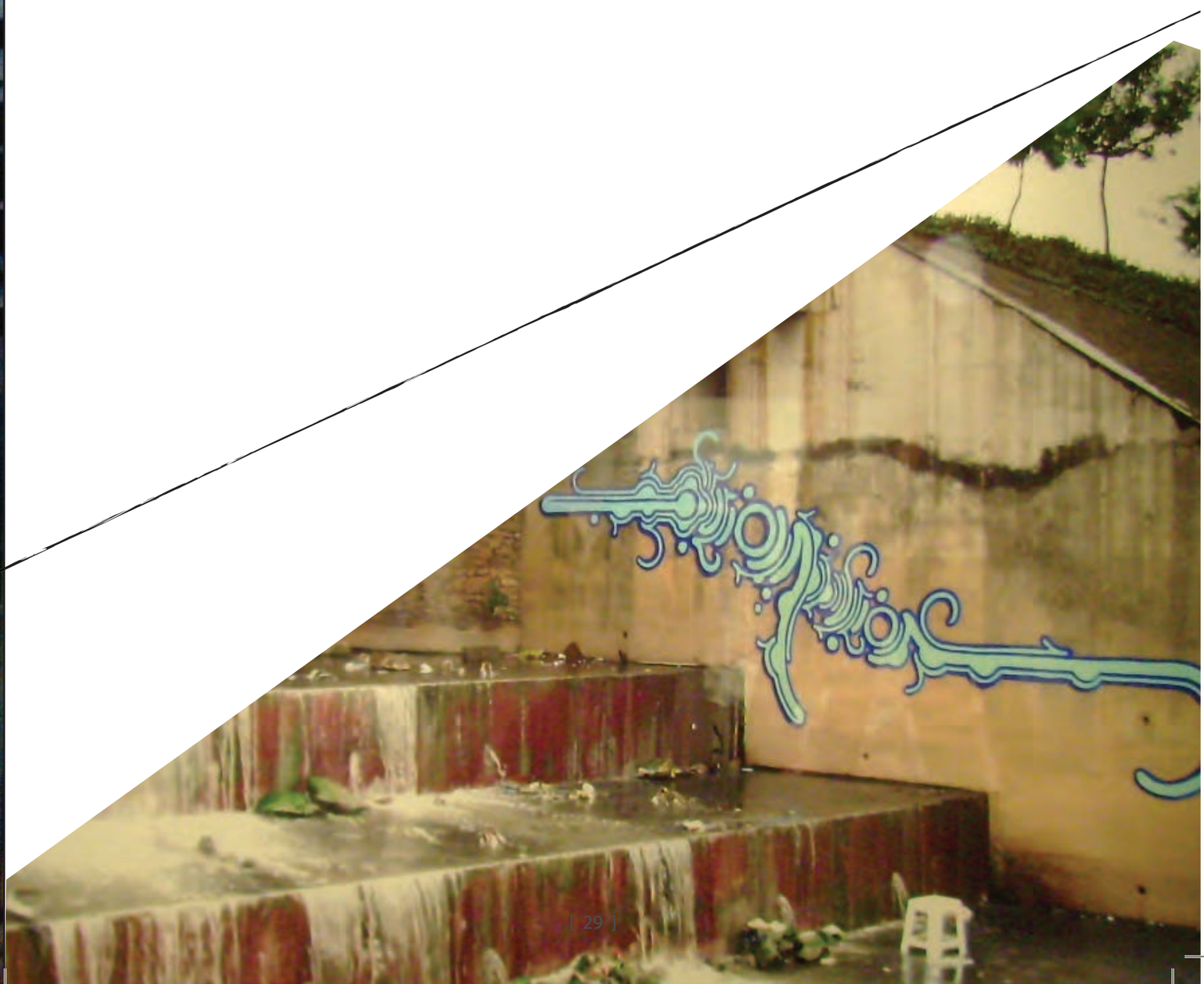
ANEXO C 416



SUBTERRÂNEOS E SUPERFÍCIES DA ARTE URBANA

UMA IMERSÃO NO UNIVERSO DE SENTIDOS DO GRAFFITI E DA PIXAÇÃO NA CIDADE DE SÃO PAULO

2002 A 2011



Introdução:

Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo
comparecendo a atos públicos, pichando muros contra
usinas nucleares, em plena ressaca (...)

Caio Fernando Abreu

Esta tese tem como objetivo proporcionar a aproximação de um dos elementos mais polêmicos do cenário das metrópoles contemporâneas, especificamente em São Paulo: o *graffiti* e a *pixação*. Nosso objeto de estudos é inquieto e fugidio, de difícil compreensão para aqueles que não se envolvem diretamente com ele.

Outra dificuldade em relação ao estudo do *graffiti* e da *pixação* diz respeito à limitada bibliografia disponível sobre o tema. A maioria das publicações encontra-se em inglês, e são poucos os autores que se aprofundam na reflexão sobre o nosso objeto de estudos. Gostaríamos de destacar, como exceções, as pesquisas desenvolvidas por Susan A. Phillips em *Wallbangin': graffiti and gangs in L.A*., por Nancy Macdonald em *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*, por François Chastanet em *Pixação: São Paulo Signature* e também por Jeff Ferrel, em *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Esperamos contribuir, com a tradução e discussão das perspectivas apresentadas por estes e outros autores, para a compreensão do *modus operandi* do *graffiti* e da *pixação*.

O embrião da tese se formou em setembro de 2002 quando, em visita a São Paulo por ocasião da pesquisa de campo de minha dissertação de Mestrado[1], visitei o então desativado presídio do Carandiru, demolido no mês conseguinte. Ali fotografei, em

[1] Dissertação de Mestrado intitulada "Signos subversivos: uma leitura semiótica de grafismos urbanos" defendida em 2004 pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da FaFICH/UFMG

pátios, corredores e celas dos pavilhões 2 e 5, *graffiti* e *pixações* realizados pelos ex-detentos e também por artistas que se apropriaram do espaço no breve período de tempo que se estendeu entre a desativação e a demolição do complexo. Esta experiência despertou o meu interesse por inscrições que efetivamente exemplificassem o caráter *underground* do *graffiti* urbano, que apontassem para espaços de invisibilidade e que fossem pontuadas pela marginalidade, transgressão e obscuridade. O *graffiti* contemporâneo é considerado uma derivação das pinturas realizadas nos metrôs por jovens moradores de bairros pobres da Nova Iorque da década de 1970 e, desde esta sua literal relação com os subterrâneos da metrópole, continuou sendo considerada uma linguagem *underground*, apesar da assimilação ocorrida pelo circuito institucional da arte na década de 1980 e sua constante presença midiática desde então. O objetivo de procurar inscrições que, assim como aquelas registradas no Carandiru, preservassem ainda traços de obscuridade e invisibilidade, resultou na inclusão, no *corpus* empírico, da *pixação* paulista, talvez a forma mais radical de inscrição urbana conhecida atualmente, sem dúvida a mais marginalizada, e do trabalho do grafiteiro Zezão, que durante muitos anos pintou em fábricas abandonadas e explorou as galerias de esgoto do rio Tietê, um dos principais de São Paulo, e de seus afluentes para, imerso no esgoto da metrópole, fazer os seus *graffiti*.

Apesar deste *corpus* empírico bastante delimitado, procede-se não só a um panorama geral do *graffiti* na contemporaneidade como também à abordagem de outros artistas e tipos de inscrição relacionados ao tema do *subterrâneo*. A trajetória profissional de Zezão ilustra bem o papel que o termo *superfície* desempenha neste estudo: não se trata somente da superfície da pintura, mas também da superfície amplamente visível da mídia, das galerias e dos museus que há muito se interessaram por estas manifestações urbanas tão idiossincráticas.

O foco da tese são os processos de produção de sentido instaurados e nos quais se encontram inseridas tais inscrições, seu histórico e contextualização. A arquiteta Vera Pallamin, no livro *Arte urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998)- Obras de caráter temporário e permanente,* ressalta a existência, no ambiente urbano, destes sentidos provocados pela arte: “A intervenção artística atualiza a cidade enquanto um modo de construção ativa de sentido.” (PALLAMIN: 2006, p.92) Considera-se em permanente estado de transformação esta *construção ativa do sentido*, na qual participam muitos personagens, os habitantes da metrópole.

Partindo do conceito peirceano de *semiose*[2] e da constatação de que o *graffiti* e a *pixação* encontram-se em constante movimentação, deixamos de lado a infrutífera busca por categorizações e respostas definitivas a respeito de seu universo de sentidos. Aceitamos as contradições e dilemas do objeto de estudo, e pretendemos traçar aqui um seu retrato, a partir de perspectivas diversas, como o exige sua própria natureza.

Nesta tarefa, autores como Gilles Lipovetsky e Eric Hobsbawn também nos auxiliam, a partir de seus estudos, respectivamente, sobre o individualismo contemporâneo e sobre o estilo de vida dos *bandidos*. Devido à natureza transgressora de nosso objeto de estudos, os conceitos de *abjeção* e de *erotismo* nos interessam, bem como a idéia do *horror*, relacionada, principalmente, às imagens registradas no Complexo Carcerário do Carandiru.

A Semiótica peirceana encontra-se subjacente à pesquisa realizada, sendo responsável pelo nosso interesse em conhecer a *práxis* do *graffiti* e da *pixação*, essencial para o entendimento de seus significados.

Gostaríamos ainda de ressaltar que este trabalho não faz apologia ao crime nem incentiva a prática da *pixação* e do *graffiti* ilegal sendo, antes, uma aproximação desprovida de preconceitos em relação ao seu universo de sentidos. O método de pesquisa utilizado foi imersivo, e entendemos que nossa intimidade com o objeto de estudos possa ser interpretada como uma sua defesa. Deixamos claro, portanto, não ser este o nosso objetivo.

Esta tese encontra-se estruturada da seguinte forma:

No Capítulo 1, *Origens do graffiti contemporâneo*, um histórico sobre a origem do *graffiti* contemporâneo, geralmente atribuído isoladamente ao movimento do *subway graffiti* na cidade de Nova Iorque durante os anos 1970, do qual emergiram nomes

[2] Para Charles S. Peirce, fundador da Semiótica Moderna, *semiose* é o *processo de formação de sentido* gerado por um determinado *signo*. Ao criar este termo, o pensador norte-americano chamava a atenção para o caráter dinâmico do *sentido*, o qual se encontraria em constante movimentação, não podendo assim ser auferido a partir do estudo de um *signo* isoladamente, e sim pela análise de um conjunto de elementos que, assim como o *signo*, o constituem e nele interferem.

como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, ilustrando o que viria a ser um processo massivo de assimilação da sua linguagem por parte da mídia e do circuito institucional da arte na década seguinte, processo facilitado pela explosão da Pop Art nos anos 1960 e pelo retorno na pintura nos anos 1980, dentre outros fatores. Na costa oeste dos Estados Unidos, mais especificamente na cidade de Los Angeles, na Califórnia, estabeleceu-se uma cultura de gangues, em sua maioria formadas por imigrantes mexicanos, e na qual o *graffiti* se desenvolveu com uma poética e objetivos distintos daqueles observados nos jovens novaiorquinos que pintavam os trens do metrô. Em Los Angeles, o *graffiti* refletia o cotidiano violento e criminoso das gangues de rua em suas disputas por respeito e território. Além destas duas principais matrizes, Los Angeles e Nova Iorque, diretamente relacionadas a uma cultura urbana específica que se formou ao redor da prática do *graffiti* e da *pixação*, sabe-se que a prática do *graffiti* é bastante antiga, remetendo, de acordo com alguns autores, até mesmo às pinturas rupestres encontradas nas paredes das cavernas e que possuíam qualidades ritualísticas. Conta-se brevemente a história do *graffiti* como prática mais ampla de inscrição em diversos tipos de suporte, destacando alguns pontos de maior interesse, como os *monikers*, feitos por andarilhos e trabalhadores que cruzavam os Estados Unidos em vagões de trem e neles deixavam seus símbolos, ou *KilRoy*, um famoso *graffiti* da época da Segunda Guerra Mundial, deixado por um inspetor a serviço das forças armadas norte-americanas nos locais mais improváveis, um ícone da presença dos Estados Unidos em várias partes do mundo. A inserção do *graffiti* no universo do movimento *hip hop* também é abordada no Capítulo 1, e aponta, juntamente com a cobertura efetuada pela mídia sobre o *graffiti* novaiorquino, para uma visibilidade cada vez maior dessa linguagem originalmente *underground*. Ao nos referirmos ao movimento do *subway graffiti* de Nova Iorque utilizaremos a expressão *escritores do graffiti*, uma tradução livre do termo original, *writers* (“escritores”). Optamos por esta denominação para realçar a importância da linguagem escrita na prática do *graffiti*. Como afirma Veneroso,

> Com o *graffiti* urbano, muitas vezes anônimo, a escrita vai novamente surgir com grande força, enquanto subversão, transgressão, como nos *graffiti* dos metrôs de Nova York e também no seu desdobramento no trabalho de artistas plásticos como, por exemplo, Jean-Michel Basquiat. (VENEROSO: 2000, p.111)

Gastman, um dos principais estudiosos do *subway graffiti*, esclarece que a expressão era utilizada por seus próprios praticantes: “Nenhum dos pioneiros dessa forma de arte chamavam o que faziam de *graffiti*. Muitos deles não tinham um nome para isso.

No início dos anos 1970, os pioneiros de Nova York chamaram o que eles faziam de *graffiti*, e a si mesmos ***escritores***."[3] (GASTMAN; NEELON: 2011, p.5)[4]

O Capítulo 2, *Emergindo* à *superfície: a mídia, o circuito oficial da arte e o mercado*, resgata a relevância da imprensa e da mídia em geral na propagação das notícias antes restritas ao meio específico dos escritores de *graffiti*, caso exemplar de TAKI 183, primeiro a ter seu perfil publicado em um jornal diário de grande circulação, o *The New York Times*. A mídia passa a desempenhar um papel preponderante no desenvolvimento subseqüente do *graffiti*, ora com artigos positivos ou resenhas de cunho artístico exaltando a irreverência dos traços e a intrepidez de seus idealizadores, ora reforçando as estratégias de repressão traçadas pelas autoridades governamentais e pela prefeitura municipal por meio de discursos criminalizantes ou simplesmente guardando silêncio. Neste Capítulo é narrada a trajetória da linguagem do *graffiti* pelo circuito alternativo de arte da década de 1970 e sua inserção no mercado e na linguagem do *mainstream*[5] na década seguinte. A partir das experiências profissionais de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring é introduzido o tema da *arte urbana*, e problematizada a sua relação com o *graffiti*, bem como seus entrecruzamentos mais recentes.

O Capítulo 3, *Uma incisão no panorama mundial contemporâneo da arte urbana*, apresenta um panorama geral dos principais artistas do *graffiti* e da *arte urbana* na atualidade, além de localizar o Brasil dentro deste espectro mais amplo de atuação. São discutidas neste Capítulo as especificidades do *graffiti* brasileiro e apontados os artistas mais atuantes no mercado internacional atualmente, bem como as principais características e os acontecimentos mais relevantes da história da já consolidada cena de arte contemporânea da qual o *graffiti* participa.

O Capítulo 4, *O graffiti e a pixação na cidade de São Paulo*, relata a história de suas inscrições urbanas e de sua inserção no circuito oficial da arte, os dissensos e conflitos ocorridos nesse processo de transposição, um diálogo muitas vezes conturbado, e indubitavelmente polêmico. Para que se possa compreender o *graffiti* e a *pixação*

[3] Todas as traduções presentes no texto foram realizadas pela autora

[4] "None of the early pioneers of this art form called what they did graffiti. Many of them had no word for it at all. In the early 1970s, New York City pioneers called what they did writing, and themselves writers."

[5] O termo *mainstream* é entendido aqui como antônimo de *underground*, referindo-se ao que se convencionou chamar a priori de MCM (Meios de Comunicação de Massa) e, mais recentemente, de *mídia.*

paulistas é preciso incluir em nossas considerações elementos da cultura urbana que fizeram parte de um mesmo movimento de transgressão e apropriação do espaço da cidade pelos jovens, como o *hip hop*, o *punk* e o *skateboarding*. Neste Capítulo também são abordadas as políticas repressoras traçadas pela prefeitura de São Paulo com o objetivo de combater o *graffiti* e a *pixação* e erradicar essas inscrições do cenário da metrópole, objetivo que parece estar cada dia mais distante de ser alcançado. São Paulo possui atualmente um circuito artístico que assimilou a linguagem do *graffiti*, o que pode ser constatado pelas inúmeras mostras e exposições individuais e coletivas em galerias e museus ao longo dos últimos anos. É neste Capítulo também que o leitor terá um pouco mais de intimidade com os percursos traçados durante a pesquisa de campo, exaustivamente registrados pela autora em fotografias. São imagens de *pixações* e *graffiti* encontrados pelas ruas, de processos coletivos e individuais de pintura de painéis ou outros tipos de inscrição, de *vernissages* em galerias, de pontos de encontro de *pixadores* e de confrontos com a polícia.

No Capítulo 5, *Junto e misturado: um rolê pelos interstícios do graffiti e da pixação*, encontram-se as justificativas para a utilização de uma metodologia de pesquisa de campo de caráter etnográfico, dentre as quais destacam-se o apreço da Semiótica de extração peirceana pelas condições pragmáticas nas quais se inserem os signos e pela dinâmica de produção de sentido e pelo fato do próprio objeto de estudo apresentar como aspectos determinantes o acaso e a fugacidade. São apresentadas aqui as fotografias referentes ao objeto de estudo empírico, a saber: inscrições realizadas por ex-detentos e por grafiteiros no Complexo Carcerário do Carandiru, trabalhos do grafiteiro Zezão e *pixações*, bem como imagens capturadas durante a pesquisa de campo e que de alguma forma acrescentem informações úteis para as discussões a serem levantadas.

No Capítulo 6, *"Arte como crime, crime como arte"*, abordam-se os movimentos e artistas modernos e contemporâneos cujo trabalho se encontra relacionado a determinadas características do objeto de estudo ou que contribuíram para a sua inserção no circuito institucional de galerias e museus. Destacam-se nomes como Francis Picabia, Jean Dubuffet, Antoni Tàpies e Cy Twombly que, no decorrer de suas carreiras, flertaram em algum momento com o universo do *graffiti*, e movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Situacionismo, que valorizavam o poder do acaso e a relação da arte com a vida cotidiana, o Expressionismo Abstrato e a importância atribuída à gestualidade e à presença do corpo do artista em suas criações, a *Pop*

*Ar*t que, com sua idéia de reprodutibilidade e a quebra de fronteiras entre arte erudita e arte popular, influenciou diretamente o processo de reconhecimento de artistas como Jean-Michel Basquiat, apadrinhado na época por Andy Warhol. Também são apresentados aqui outros artistas e movimentos que de alguma forma se relacionam ao *graffiti*, como a Arte Conceitual com seu apreço pelo uso das palavras e o trabalho de Hélio Oiticica, adepto da experimentação das margens da cidade, as favelas, e da inserção de seu cotidiano em projetos de cunho artístico. O terrorismo poético de Hakim Bey também nos interessa, bem como o debate estético sobre o belo e o feio na arte, e a ligação entre a abjeção, o erotismo de Georges Bataille e o horror, detectável em algumas das inscrições presentes no *corpus* empírico da pesquisa, como os *graffiti* realizados em galerias de esgoto, as terríveis imagens registradas no extinto Carandiru e as *pixações*, epítome do desafio às normas estabelecidas pela sociedade, sejam elas legais, morais ou estéticas. A investigação sobre a corporalidade dos perpetradores do *graffiti* e da *pixação* se torna interessante a partir do momento em que tais inscrições são percebidas como indícios de um corpo que ali esteve, marcas de uma ausência e, mais do que isso, resultam diretamente de um empenho e de movimentos específicos do corpo do artista, que chega a arriscar a própria vida no afã de marcar como suas determinadas locações da cidade, prédios, muros ou viadutos. Neste Capítulo apresentam-se, também, os principais conceitos do campo da Semiótica peirceana e da Semiologia barthesiana que nos auxiliam na tarefa de compreender as semioses instauradas por nosso objeto de estudos. Sabemos das contradições existentes entre estas correntes teóricas, e por isso utilizamos apenas alguns de seus conceitos, os quais não nos parecem conflitantes. Como exemplo citamos o conceito peirceano de *interpretante* a *significância* barthesiana, que são, em sua essência, equivalentes. O uso de ambas as vertentes visa à melhor compreensão de um objeto de estudos que se situa no limiar entre a imagem e a palavra, e cujo sentido permanece em constante movimento.

Finalmente, o Capítulo 7, *Viciados em tinta: sobre arte, transgressão e narcisismo*, é dedicado ao aprofundamento de algumas questões concernentes ao nosso objeto de estudos. Neste Capítulo é discutida a relação do *graffiti* e da *pixação* com o campo da arte, a centralidade do *nome* do artista nessas práticas e suas implicações, como o surgimento de *personas* anti-heróicas a partir do uso de pseudônimos, apelidos de rua que mascaram a verdadeira identidade de *pixadores* e grafiteiros, e dão margem a disputas por espaço, fama e respeito, ocorridas em sua maior parte de forma gráfica, pictórica, mas resvalando por vezes em agressões verbais ou até mesmo físicas. É traçado também um paralelo entre o *graffiti* e a tatuagem, elemento bastante presente em seu estilo de vida e que contribui muitas vezes para a imagem de *bandido* ou

de um indivíduo a quem se deve temer, uma estratégia de poder comum nas ruas e presídios. A tatuagem reflete a importância do *corpo* para o tipo de intervenção artística aqui enfocada, o que também será abordado. Durante a pesquisa foram muitas as vezes em que nos deparamos com a idéia de que o *graffiti* e a *pixação* são verdadeiros *vícios* dos quais não se consegue desvencilhar facilmente, mesmo que suas conseqüências possam incluir uma ficha criminal ou acidentes fatais. Os riscos um elemento de fascínio no universo dessas escritas urbanas, que representam não somente uma transgressão e um desafio às normas estabelecidas pela sociedade mas, verdadeiramente, um vício.

Definição de termos

Utilizaremos aqui as grafias "*graffiti*" e "*pixação*" por considerá-las mais fiéis tanto ao seu sentido original quanto à práxis do objeto de estudos. O termo *pixação* existe somente no Brasil, e refere-se a um movimento específico que se originou na cidade de São Paulo. No exterior, não existe a distinção entre *graffiti* e *pixação*, que será elucidada no Capítulo 4.

O termo *graffiti* deriva do italiano *graffito*: "[s.m.] risco, sulco, arranhura. [arch.] grafito. [art.] grafite, pichação. [PL.] reminiscências, símbolos nostálgicos", de acordo com o Dicionário Martins Fontes Italiano-Português[6]. Alguns estudiosos do tema apontam ainda o termo *graffiare*, também do italiano, como uma das origens do atual *graffiti*:

> [v.tr.] arranhar, esfolar, escoriar. Arranhar, riscar. [fig.] ofender, magoar, pungir, espicaçar. [fig, p.u.] surrupiar, roubar."[7] O Pequeno Dicionário Michaelis Italiano-Português/ Português-Italiano define *graffiare* como "[v.t.] arranhar, unhar. [fig.] ofender levemente; roubar, afanar.[8]

O *graffiti* é definido, portanto, como uma escarificação, e associado a termos pejorativos como "ofender", "magoar", "espicaçar" e "roubar". Estas conotações negativas revelam o potencial destrutivo do *graffiti* e sua inclinação à marginalidade, elementos presentes em sua origem, como veremos no Capítulo 1.

---

6 (BENEDETTI [coord.]: 2004, p.415)
7 (BENEDETTI [coord.]: 2004, p.415)
8 (POLITO: 1993, p. 144)

Em seu sentido original, o *graffiti* é uma *cicatriz*, uma espécie de "imagem tatuada", expressão utilizada por Jean Baudrillard em seu ensaio "*Kool Killer* ou A Insurreição Pelos Signos"[9] para se referir a ele. O *graffiti* contemporâneo se beneficia de uma ampla gama de materiais produzidos especificamente para a sua prática, como tintas em *spray* e marcadores.

graffiti realizado em folhas de cactus na cidade de Salvador, Bahia



9 (BAUDRILLARD: 2006, p.101)


TINHA
LE
WLAY
ARS

No Dicionário Internacional de Inglês, de Cambridge[10], a definição de *graffiti* foi acrescida de alguns exemplos que remetem ao *subway graffiti* de Nova Iorque, surgido no início da década de 1970:

> [pl. n.] palavras ou desenhos, em especial humorísticos, rudes ou políticos, em muros, portas, etc. em locais públicos. “As paredes do metrô estão cobertas por *graffiti*”. “Uma mulher sem um home é como um peixe sem uma bicicleta” é um *graffiti* feminino famoso”. “Keith Haring foi um artista novaiorquino do *graffiti*.[11]

Percebemos, a partir desta definição, o caráter questionador do *graffiti*, repetidas vezes utilizado como forma de protesto pela população. No Brasil, o *graffiti* foi utilizado pelos jovens estudantes que se manifestavam contra a ditadura militar que se estendeu de 1964 até 1985. O movimento estudantil francês, de maio de 1968, também fez uso dos *graffiti* como forma de expressão do desejo de mudança social. Desta definição do Dicionário de Cambridge destacamos, também, o fato do *graffiti* ser constituído tanto por “palavras” como por “desenhos.”

O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa não admite a grafia *graffiti*, e define *grafite* como: “[s.m.] rabisco ou desenho simplificado, ou iniciais do autor, feitos, Gr. Com *spray* de tinta, nas paredes, muros, monumentos etc., de uma cidade; grafito.” O termo subseqüente, *grafiteiro*, é definido como “[s.m.] aquele que faz grafites (‘rabisco’); pichador”[12]

Para Antônio Houaiss, não há, assim, uma diferenciação entre *grafiteiro* e *pichador*, sendo estes termos entendidos como sinônimos. Percebemos, ainda, um tom pejorativo na definição apresentada, na qual o *graffiti* é um “rabisco”.

O Dicionário Houaiss da Língua portuguesa também não admite a grafia *pixação* e define o verbete “pichação” da seguinte forma: “[sf]1- ato ou efeito de pichar;

---

10 *Cambridge International Dictionary of English*

11 “[pl. n.] words or drawings, esp. humorous, rude or political, on walls, doors, etc. in public places. “The subway walls are covered in graffiti”. “A woman without a man is like a fish without a bicycle” is a well-known piece of feminist graffiti.”. “Keith Haring was a New York graffiti artist.” [nota da autora: todos os excertos de textos em Língua Inglesa presentes na tese foram por mim traduzidas para melhor compreensão do leitor. Os originais encontram-se nas notas de rodapé]

12 (HOUAISS: 2001, p.1473)

pichamento 2- [fig.infrm.] crítica a alguém ou a algo, esp. a malévola"[13]

No mesmo Dicionário, "pichador" não é definido como sinônimo de "grafiteiro", e o termo "pichar" é assim definido:

> Pichar: [v.] 1-[t.d.] aplicar ou colocar piche em ("pichou o piso para criar uma camada impermeabilizante") 2-[t.d.] escrever, rabiscar (dizeres de qualquer espécie) em muros, paredes, fachadas de edifícios etc. ("pichou o nome da gangue na parede da igreja") 2.1-[t.d.] escrever ou rabiscar dizeres políticos em ("candidatos sem consciência costumam pichar os muros") 3-[t.d.int.infrm.] falar mal de, maldizer ("a crítica pichou muito o filme do rapaz") ("gostava muito de pichar")[14]

Percebemos, nas próprias definições apresentadas pelo Dicionário, uma certa contradição em relação aos termos *graffiti* e *pixação*, uma das muitas que cercam nosso objeto de estudos.

Já o termo *underground* é definido pelo Dicionário Internacional de Inglês de Cambridge desta forma:

> [adj., adv.] 1- abaixo da superfície da terra, embaixo do chão. Algo que acontece de forma *underground* é secreta e normalmente ilegal: *um jornal underground*. 2- [esp. Br] O metrô [BR também *tube*, Am *subway*] é um sistema de trilhos nos quais trens elétricos viajam por passagens subterrâneas (...) 3- O *underground* é também um grupo de pessoas que luta secretamente contra o governo: *um membro do underground*. 4- O *underground* também são aquelas pessoas em uma sociedade que estão tentando formas novas, frequentemente chocantes ou ilegais, de viver a vida ou criar arte: *Na Inglaterra e nos Estados Unidos na década de 1970 o underground era uma poderosa força subversiva*.[15]

Percebe-se então a proximidade, na Língua Inglesa, do termo *underground* com

---

13 (HOUAISS: 2001, p.2207)

14 (HOUAISS: 2001, p.2207)

15 "[adj., adv] 1- below the surface of the earth; below ground. Something that happens underground is secret and usually illegal: *an underground newspaper*. 2- [esp. *Br]* The underground (*Br* also tube, *Am* subway) is a railway system in which electric trains travel along passages below ground (…) 3- The underground is also a group of people who secretly fight against the government: *a member of the underground*. 4- The underground is also those people in a society who are trying new and often shocking or illegal ways of living or forms of art: In Britain and the USA in the 1970s the underground was a powerful subversive force." (PROCTER: 1995, p.1584)

posicionamentos políticos subversivos e atividades contraculturais, significados estes perdidos na tradução mais adequada para a Língua Portuguesa, *subterrâneo*, assim definido pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa:

> [adj.] 1- situado debaixo da terra ou do nível do chão, subtérreo (...) 2- [p.metf.] que existe ou se faz secretamente, às escondidas; secreto, clandestino (luta s.) 3- cuja existência não é reconhecida oficialmente; ilegal (economia s.) 4- [p.metf.] de origem desconhecida; obscuro (um impulso s.) (uma dor s.)[16]

Talvez seja exatamente essa perda do sentido subversivo de *underground* e de sua ligação com a contracultura a razão pela qual muitas vezes o encontramos sem tradução em textos em Língua Portuguesa. De acordo com Wolfang Becker, autor do ensaio "O ventre das metrópoles", o *underground*: "Resumia todas as produções culturais que não aconteciam nas instituições históricas conhecidas- no atelier, na galeria e no museu- mas sim, de algum modo, sob a superfície, em espaços subterrâneos." (BECKER in OLIVA: 1998, p.62) O grafiteiro paulista Tinho define o termo da seguinte maneira:

> O *underground*, pelo que eu entendo, é aquela coisa dos moleques que não tem informação nenhuma, que vai lá e se encontra em um lugar, como se fosse um clã, uma seita. É não ter referência, ou então as referências e as informações serem uma coisa muito limitada, como os fanzines. É não ter os *mass media* pra você englobar todo o movimento. Eu entendo o *underground* assim. Eu entendo que o *mainstream* seria aquela coisa que já vai pra televisão, já vai pra outros lugares nos quais a sociedade como um todo acaba participando.[17]

Optamos aqui pela grafia estrangeira quando nos referirmos ao movimento *underground,* que teve uma forte participação na constituição da cultura urbana de São Paulo, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, a partir da disseminação do movimento *punk* e de sua interseção com a prática do *skateboarding*, com os elementos do movimento *hip hop*, dentre eles o *graffiti*, e também com a *pixação*. Como afirma Maria Celia Antonacci Ramos, no livro *Graffiti, pichação & cia*.:

> A partir dos anos 1970, grupos de artistas e ativistas passaram a agir no meio urbano com poéticas transgressoras. Ocupando todo e qualquer suporte da cidade, exibem

16 (HOUAISS: 2001, p.2629)

17 Depoimento concedido à autora em julho de 2009, no espaço Matilha Cultural, no centro de São Paulo

> diferentes estratégias de ocupação dos espaços urbanos. O que eles têm em comum é a transgressão, via ocupação poética dos espaços. (RAMOS: 2006, p.54)

Essa *ocupação poética dos espaços* vem muitas vezes acompanhada de uma atitude contestatória e rebelde, herdeira da ideologia *faça-você-mesmo* do movimento *punk*. Uma atitude *underground*, contrária à ordem instituída:

> Com suas atitudes, eles subvertem a ordem tanto da mensagem quanto do suporte e provocam um estranhamento no sistema político dominante, nos códigos da cidade e no sistema estabelecido da arte. As transgressões nas ruas e espaços elitistas aparecem então como uma expressão de reivindicação à cidade e suas mídias. Arte para uns, vandalismo para outros, o espaço urbano vem sendo matéria-prima para comunicação dos inconformismos sociais, ou simplesmente suporte para recados entre *gangs* de diferentes comunidades espalhadas ao longo do crescimento desordenado das cidades. (RAMOS: 2006, p.64)

Jean Baudrillard corrobora a visão de Ramos a respeito do *graffiti* representar uma subversão da organização visual da cidade:

> Assim, esclarece-se a significação política dos *graffiti*. Eles nasceram da repressão das manifestações urbanas nos guetos (...) E eles não se circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, invadem a cidade branca e ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental. (BAUDRILLARD: 2006, p.103)

O *graffiti* seria, assim, uma espécie de *linguagem subterrânea* que emergiu à *superfície*, causando um certo tumulto nesse processo. No linguajar das ruas, *abalando as estruturas*.

O Dicionário Houaiss define *superfície* como: "[s.f.] 1- o exterior, a parte externa e visível dos corpos; face (...) ETIM lat. Superfície, parte exterior; exterioridade, aparência; parte superior (...)[18] No nosso caso, entendemos por *superfície* a conquista de espaços de visibilidade pelo *graffiti*, não só nos suportes urbanos, mas depois no circuito oficial da arte, na mídia e no mercado de uma forma geral.

[18] (HOUAISS: 2001, p. 2640)

Como elucidado aqui, os termos *subterrâneo* e *superfície* funcionam como subsídio para o estudo de inscrições originalmente marginais e obscuras que alcançaram um certo patamar de visibilidade fora de seus círculos sociais originais graças ao interesse do circuito oficial da arte, da mídia e do mercado. O foco desta tese são os processos de produção de sentido instaurados e nos quais se encontram inseridas tais inscrições, seu histórico e contextualização. A arquiteta Vera Pallamin, no livro *Arte urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998)- Obras de caráter temporário e permanente,* ressalta a existência, no ambiente urbano, destes sentidos provocados pela arte: "A intervenção artística atualiza a cidade enquanto um modo de construção ativa de sentido." (PALLAMIN: 2006, p.92) Esta *construção ativa do sentido* é um processo contínuo, sempre em evolução.

Preâmbulo literário

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de apresentar alguns excertos literários encontrados sobre o *graffiti* e a *pixação*. A partir da análise de alguns de seus elementos é possível depreender características importantes do nosso objeto de estudos.

Em seu romance *Sobre heróis e túmulos*, um dos personagens do escritor argentino Ernesto Sabato narra a sua experiência com um tipo muito comum e peculiar de *graffiti*, as inscrições realizadas em banheiros públicos:

> Enquanto me instalava no cubículo infecto, confirmando minha velha teoria de que o banheiro é o único lugar filosófico em estado puro que nos resta, comecei a decifrar as emaranhadas pichações. Sobre o inevitável e básico VIVA PERÓN alguém tinha riscado violentamente a palavra VIVA e substituído por MORRA, palavra que, por sua vez, tinha sido riscada e substituída por um novo VIVA, neto do primeiro, e assim alternadamente, dando ao conjunto a forma de um pagode, ou melhor, de um trêmulo edifício em construção. À esquerda e à direita, em cima e embaixo, com setas indicadoras e sinais de admiração ou desenhos alusivos, a expressão original parecia decorada, enriquecida e comentada (por uma raça de exegetas violentos e pornográficos) com observações diversas sobre a mãe de Perón, as características sociais e anatômicas de Eva Duarte Perón, sobre o que faria o comentarista desconhecido e defecante se tivesse a sorte de se encontrar com ela numa cama, numa poltrona ou até no próprio banheiro da Antiga Perla del Once. Frases e expressões de desejos que, por sua vez, eram riscados parcial ou totalmente, obliterados, tergiversados ou enriquecidos com a inclusão de um advérbio perverso ou glorificante, incrementados ou atenuados

> pela intervenção de um adjetivo, com lápis e giz de todas as cores, com desenhos ilustrativos que pareciam ter sido feitos por um professor de anatomia bêbado e bobalhão. E nos diversos espaços livres, acima ou ao lado, às vezes (como no caso dos anúncios importantes dos jornais) com frisos em redor, em letras de diversos tipos (aflitas ou lânguidas, esperançosas ou cínicas, obstinadas ou frívolas, caligráficas ou grotescas), pedidos e ofertas de telefone para homens que tivessem tais e quais atributos, que se dispusessem a realizar tais ou quais arranjos e façanhas, artifícios ou fantasias, atrocidades masoquistas ou sádicas. Ofertas e pedidos que, por sua vez, eram modificados por comentários irônicos ou insultantes, agressivos ou humorísticos de outras pessoas, que por algum motivo não estavam dispostas a intervir naquele arranjo exato, mas, de alguma maneira (e seus comentários provavam), também queriam participar, e participavam, da magia lasciva e alucinante. E no meio do caos, com setas indicativas, a resposta cheia de desejo e esperança de alguém que explicava como e quando esperaria o Príncipe Cacográfico e Anal, às vezes com uma anotação carinhosa e, tudo indica, inadequada para o noticiário de banheiro: ESTAREI COM UMA FLOR NA MÃO. "O mundo pelo avesso", pensei. Como nas páginas policiais, ali parecia se revelar a verdade última da raça. "O amor e os excrementos", pensei.[19]

O escritor fala de um embate de natureza política entre diversas pessoas, pautados pela constante modificação das inscrições e por observações chulas a respeito de Eva Perón ("exegetas violentos e pornográficos"). O diálogo silencioso entre inscrições é bastante comum no *graffiti*, que parece estar sempre em constante movimento. Assim, o autor nos fala de comentários "tergiversados", "enriquecidos", "riscados parcial ou totalmente", "obliterados" ou "incrementados". Há também a referência a inscrições de cunho pornográfico, "atrocidades masoquistas ou sádicas", no caos definido pelo personagem como "o mundo pelo avesso." São mencionados materiais como "lápis e giz de todas as cores", e a presença de "desenhos ilustrativos".

Neste excerto, Sabato nos apresenta características essenciais do *graffiti*: sua inclinação ao erotismo e aos protestos políticos..

No livro-reportagem *A boca do lixo*, Hiroíto de Moraes Joanides relaciona o *graffiti* com o submundo urbano do crime e da sexualidade barata:

> Nessa luta não muito nobre por causa menos ainda, ao expediente diurno de escândalo seguia-se, na calada da noite, a propaganda escrita das reivindicações prostibulares. Com o que, ao raiar do dia, pichados em caracteres disformes, eivados de erros ortográficos os mais absurdos, via-se nos muros do bairro o trabalho de propaganda levado a efeito na madrugada vadia. Eram divisas, "slogans", axiomas e gozações de

[19] (SABATO: 2002, p. 404)

> toda uma classe que se via destituída de seus direitos consuetudinários.[20]

Joanides nos fala dos signos disformes e ortograficamente condenáveis da noite, marcas deixadas nas paredes pelas pessoas que habitam “a madrugada vadia”, uma classe “destituída de seus direitos consuetudinários”, malandros e prostitutas.

Em romance mais recente, *A síndrome de Ulisses*, Santiago Gamboa reforça a percepção de que o *graffiti* se relaciona diretamente a áreas mais degradadas da cidade, aos “delinqüentes”, “ex-presidiários” e até mesmo “portadores do vírus da AIDS”:

> (...) e descemos numa tenebrosa estação na qual todos pareciam delinqüentes, portadores de vírus da AIDS ou ex-presidiários. Acreditem. O lugar estava repleto de contêineres de lixo, vagões enferrujados e velhos comboios de trem empacados em linhas mortas, decorados com *graffiti*.[21]

No excerto do livro-reportagem *Cidade Partida*, do jornalista Zuenir Ventura, esta especificidade do local em que a inscrição se insere evidencia-se, bem como suas qualidades políticas e seu potencial de ressignificação:

> Antes de partir, Caio fez questão de nos mostrar o painel que seu grupo pintara no muro alto que fica no “Vietnã”, o paralelo que separa dois territórios até há pouco tempo inimigos. É a rua que leva à Parada de Lucas. As duas favelas parecem uma só, mas há dez anos estavam em guerra e só agora, depois da chacina, viviam uma trégua. O resultado das batalhas está naquele muro. São dezenas de furos de balas- alguns, do tamanho de uma bola de gude; outros com a circunferência de uma bola de pingue-pongue. Caio e seu grupo resolveram transformar o muro em símbolo, fazendo de cada um dos buracos uma flor colorida desenhada a lápis, saindo todas de uma pistola empunhada pelo *beatle* Ringo Starr. A obra é um mural *naïf* tendo como epígrafe uma frase de Bob Dylan: “Quantas mortes ainda serão necessárias para que se saiba que já se matou demais?” Esses jovens parecem gostar de poesia. No muro que cerca a pequena igreja católica, há outras inscrições. Uma de Raul Seixas (“Não diga que a canção está perdida/ Tenha fé em Deus/ Tenha fé na vida/ Tente outra vez”), uma de Caetano Veloso (“Enquanto os homens exercem seus podres poderes/ Morrer e matar de fome, de raiva e de sede/ São tantas vezes gestos naturais”) de Camões/ Legião Urbana (“Ainda que eu falasse a língua dos homens e dos anjos/ Sem amor nada seria”) e de Gandhi (“Cada dia a natureza produz o necessário para nossas carências. Se cada um tomasse o que lhe é de direito, não haveria fome no mundo e ninguém

[20] (JOANIDES:2003, p.34)
[21] (GAMBOA: 2006, p.137)

morreria de inanição.").[22]

As "dezenas de furos de balas" presentes no muro podem ser considerados uma forma de *graffiti* anterior ao mural pintado pelos jovens daquela comunidade com o intuito de atribuir ao local uma outra significação que a da violência do tráfico de drogas, se levarmos em consideração o significado original do termo *graffiti*.

Como se percebe a partir da leitura desses excertos literários, o *graffiti* encontra-se geralmente ligado à idéia de marginalidade e submundo, além de possuir características políticas e críticas. Achille Bonito Oliva, em *American Graffiti*, fala do caráter subversivo do *graffiti*:

> Se a cidade se apresenta como um sistema organizado de sinais, como um espaço movido com sinais comandados por altas esferas, esses *graffiti* são uma resposta, a tentativa de reapropriar-se do espaço urbano e de seus códigos, para serem administrados em modo autônomo. (OLIVA: 1998, p.)

Baudrillard enfatiza: "Com os *graffiti*, é o gueto lingüístico que irrompe na cidade, os *graffiti* constituíam até agora o submundo- submundo sexual e pornográfico-, a inscrição vergonhosa, reprimida, dos mictórios e terrenos baldios." (BAUDRILLARD: 1996, p.103)

Mais uma vez, encontramos uma referência à idéia de degradação, "dos mictórios e terrenos baldios" e de um "submundo sexual e pornográfico", ambientes nos quais o *graffiti* parece ser o tipo de escrita mais natural. São outros os elementos da cultura urbana eivados pelo sentido da marginalidade e da transgressão, dentre os quais destacam-se aqui, devido à sua relevância para o *modus operandi* do objeto de estudo, o *hip hop*, o *punk* e o *skateboarding*:

> Grafites, pichações, tatuagens, *tags*, *skates*, *rollers*, *raps*, camelôs, rádios alternativas e tantos outros meios de expressão e comunicação ainda não classificados oscilam entre o universo do politicamente correto e da transgressão, do lúdico e da arte. (RAMOS: 2006, p.55)

[22] (VENTURA: 1994, p.96)

Em seu livro *The graffiti subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York,* a antropóloga Nancy MacDonald se refere às inscrições deixadas pelos muros da cidade e a respeito das quais o cidadão comum pouco compreende da seguinte forma:

> Nós não estamos cientes que os muros da cidade estão vivos com seu drama social. Nós nem desconfiamos do que a emaranhada massa de nomes subindo por suas superfícies falam. (…) esse drama, esses comentários e a vibrante subcultura subjacente a eles tem muito a dizer sobre a cultura na qual vivemos e sobre algumas das pessoas que a compartilham conosco. (MACDONALD: 2001, p.2)[23]

O *drama social* de que nos fala a autora, apesar de tecido por integrantes ativos dessa *subcultura* urbana que inclui as práticas do *graffiti* e da *pixação* diz respeito à organização social como um todo, e a cada uma das pessoas que habitam determinada cidade. Como afirma Nancy, "Para a maioria das pessoas, o *graffiti* é somente um pano de fundo, um papel de parede urbano. Para aqueles que o praticam, no entanto, é uma linguagem secreta de sinais." (MACDONALD: 2001, p.203)[24] É esta *linguagem secreta de sinais* que nos interessa aqui explorar, decifrando, sim, muitos de seus códigos e expondo-os ao leitor, mas deixando em aberto o caminho para que seus interpretantes possam continuar a flutuar livres pelas ruas.

---

[23] "(…) this drama, these commentaries and the vibrant subculture that lies behind them have a great deal to tell us about the culture we live in and some of the people who share it with us."

[24] "To most people, graffiti is just background scenery, urban wallpaper if you like. To those who write it, however, it is a secret sign language."


GOS
THO
BUBU
NATO



CAPÍTULO 1: Origens do *graffiti* contemporâneo

"A energia e a inspiração não vieram de livros ou diagramas. Vieram de uma rebelião na alma. E isso estava no ar. Uma imaginação selvagem, fora de controle, acelerada e inovadora: como uma dança em estilo livre em uma atmosfera eufórica."

PHASE 2

1.1- O *graffiti* antes do *spray*

Os relatos sobre incidentes envolvendo *graffiti* nos contam de tempos e lugares longínquos. Alguns pensadores são da opinião de que estamos lidando com um fenômeno que se iniciou na pré-história, quando nossos ancestrais pintavam o interior das cavernas ritualisticamente. As *pinturas rupestres* seriam, assim,

uma das primeiras formas de registro dos hábitos e da cultura de civilizações anteriores ao advento da escrita ocidental. Neste sentido, podem ser compreendidas como uma forma de *escrita*, independente das regras da escrita alfabética posteriormente desenvolvida e que é reconhecida como marco zero da História.

Ao se considerar esta hipótese de que o *graffiti* seria uma derivação moderna das pinturas rupestres, encontramos pontos de interesse, como a relação que estas últimas demonstram ter com as *imagens*, encontrada também no *graffiti*, cuja linguagem não se intimida perante a possibilidade de inumeráveis tipos de mistura entre códigos imagéticos e verbais, até ao ponto de sua total fusão. Também é notável o fator da territorialidade, visto que as pinturas rupestres demarcavam os locais habitados por determinados grupos sociais, sendo reconhecidas fontes de informações sobre o seu cotidiano, crenças e linguagem. O *instinto* de escrever ou pintar nas paredes já se revelava desde então, mesmo que com objetivos bastante distintos do *graffiti* contemporâneo. O uso de pigmentos e tinta em vez de somente instrumentos cortantes é interessante se considerarmos a origem do termo *graffiti*, mais diretamente relacionada a marcas e incisões realizadas por meio de arranhaduras e cortes. O uso da tinta e principalmente da tinta em *spray*, inventada em 1949, é recente.

No *graffiti* contemporâneo existe uma ritualidade, na forma como os encontros entre escritores são arranjados, no trato dos intrumentos, como o *rolinho*, o *marcador* ou a lata de *spray*, na escolha dos alvos, no planejamento da ação como um todo, e em seu registro por meio de fotografias e pela narrativa de como tudo aconteceu, invariavelmente compartilhada com outros escritores. Esta ritualidade parece ser bem distinta daquela de nossos ancestrais, na qual a pintura nas paredes das cavernas funcionavam como recurso mágico, uma invocação aos deuses pelo sucesso de lutas e caçadas. No entanto, a função mágica talvez esteja presente no trabalho de alguns artistas do *graffiti* que buscam, com suas intervenções, acrescentar na paisagem algo de positivo, transmutando de alguma forma a atmosfera de espaços geralmente deteriorados, como será discutido no Capítulo 4.

A função de *posse* do *graffiti* é bastante antiga. Há quem trace comparações com a bandeira dos Estados Unidos da América fincada em solo lunar por astronautas norte-americanos em 1969, em evidente celebração de conquista territorial.

Há, porém, um contraponto a ser considerado: o *graffiti* é aqui considerado um fenômeno urbano, para o qual concorrem infinitesimais peculiaridades da vida nas cidades e da cultura das ruas. Talvez a idéia de que suas origens sejam tão antigas como as pinturas rupestres seja por demais arriscada por resvalar no exagero. Existem conexões entre as práticas, mas não a ponto de uma ser uma derivação da outra.

É preferível ater-nos aos *graffiti* mais diretamente relacionados ao objeto de estudo, seja pela proximidade temporal ou conceitual.

James E. Walmesley, um pesquisador britânico de *graffiti*, afirma que "Ladrões de túmulos gravavam seus nomes nos muros da Pirâmide de Queops durante o reinado de Alexandre, o Grande." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.193)[1] Encontramos aqui novamente, como nos excertos literários transcritos na Apresentação, um exemplo que ilustra o caráter marginal e transgressor do *graffiti*.

Gusmano Cesaretti, um fotógrafo italiano radicado na Califórnia e autor do primeiro livro sobre o *graffiti* das gangues de *chicanos* de Los Angeles, *Street Writers: A Guided Tour of Chicano Graffiti*, de 1975, abordou em recente entrevista a relação dos *graffiti* de Pompéia, no sul da Itália, com o submundo das drogas e da prostituição:

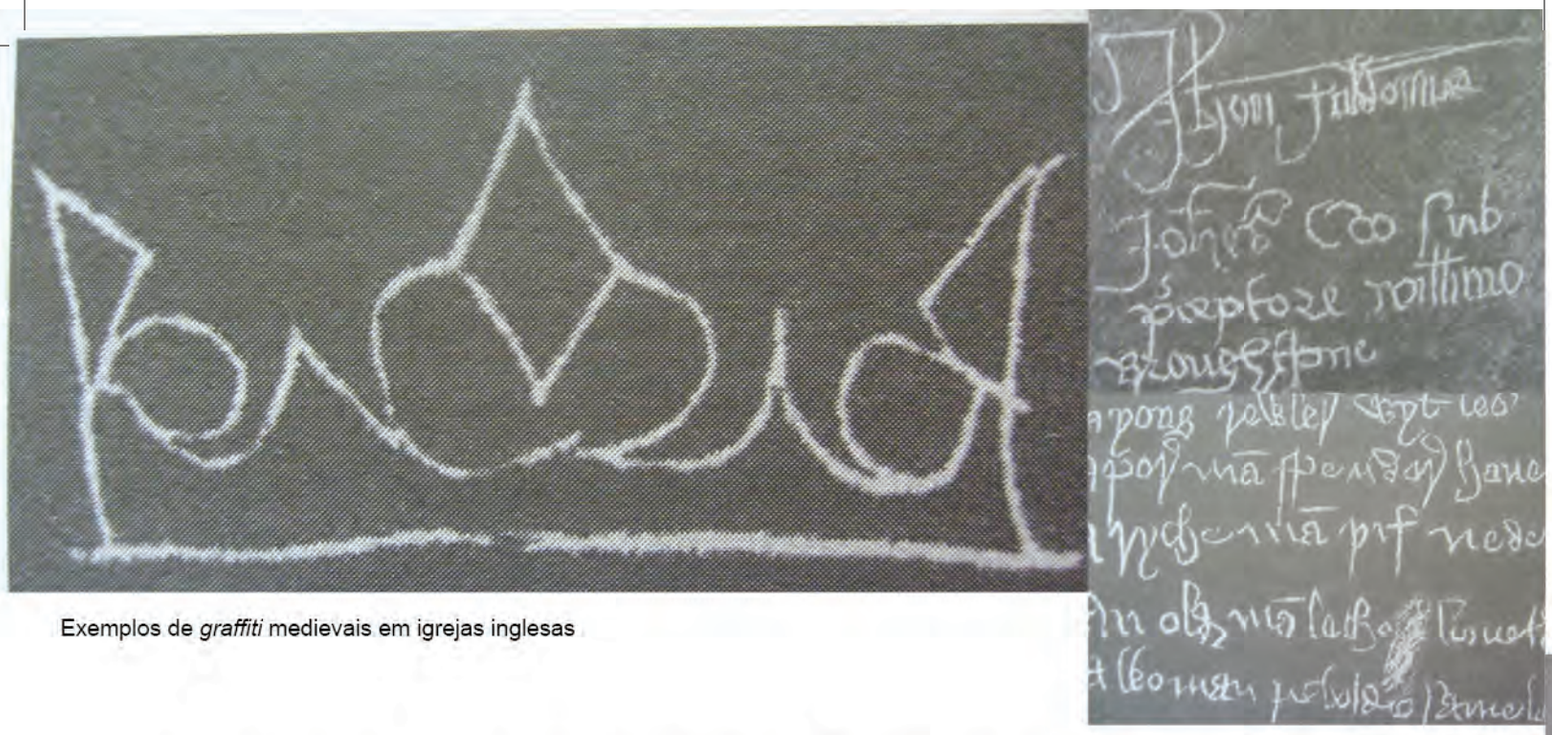
> Pompéia era um grande distrito da luz vermelha- havia casas de prostituição, havia salas onde se costumava fumar ópio, e as pessoas escreviam recados no muro ou nomes e deixavam mensagens para os outros, como "Fulana de tal, ela é fantástica, você deve experimentá-la da próxima vez. (CESARETTI in DEITCH: 2011, p.146)[2]

Inundada pelas lavas de uma erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C., a pequena cidade italiana teve preservadas pelo algoz de sua sorte mais de onze mil exemplares de *graffiti* não-autorizados de natureza diversa, feitos com tinta ou riscados com instrumentos pontiagudos. Os *graffiti* de Pompéia podem ser considerados indícios do uso coletivo do espaço urbano e do caráter público de demandas sociais diversas.

---

1 "Grave robbers engraved their names upon the walls of the Pyramids of Cheops during the reign of Alexander the Great."

2 "Pompeii was a huge red-light district- there were houses of prostitution, there were smoking rooms where they used to smoke opium, and people would write notes on the wall or names or leave messages to each other, like, "So-and-so, she´s fantastic, you should try her next time."



Exemplos de *graffiti* medievais em igrejas inglesas

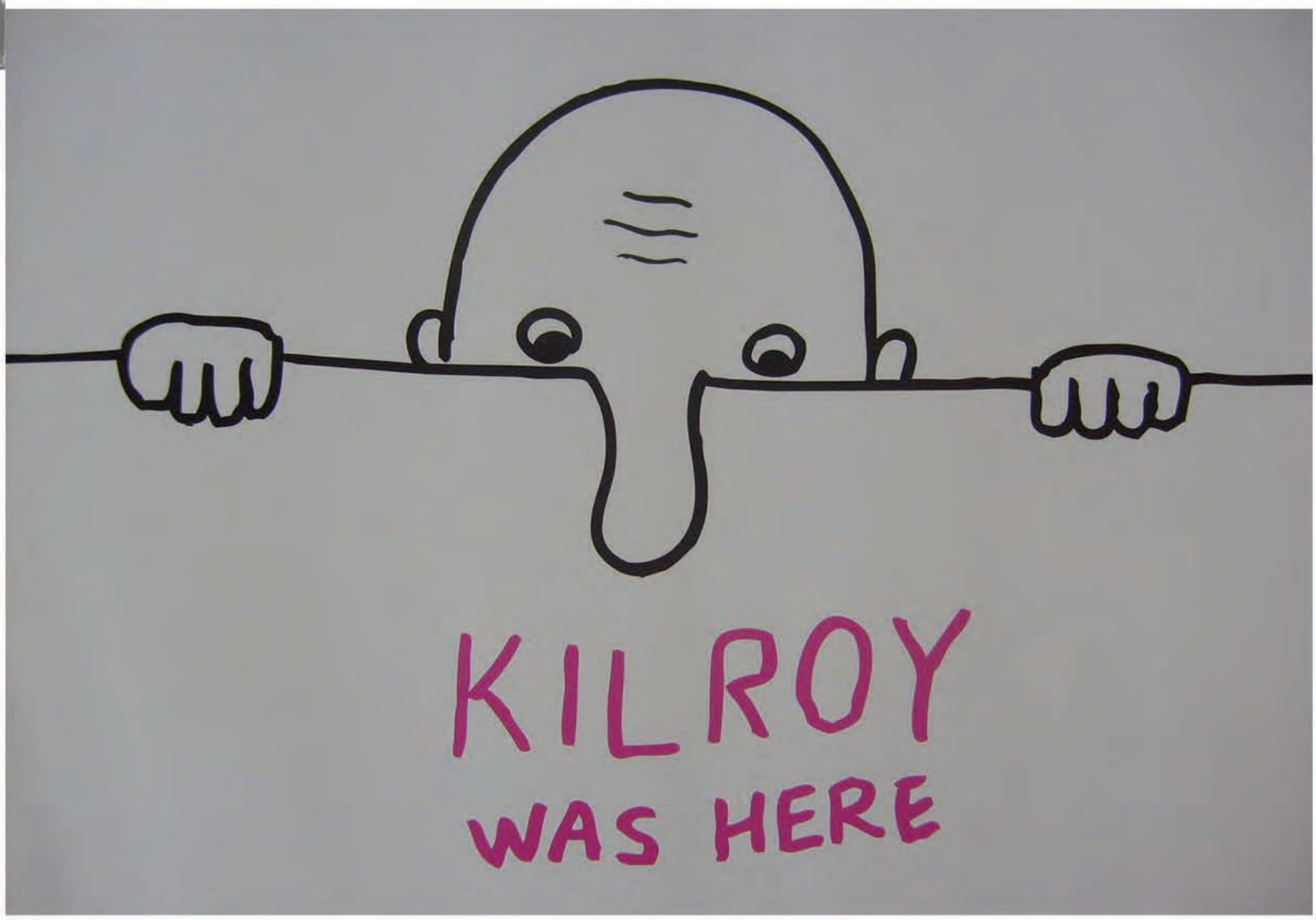
Violet Pritchard, autora de *English Medieval Graffiti*, um estudo sobre inscrições gravadas no interior de igrejas britânicas entre os séculos XII e XV, demonstra terem sido comuns os *graffiti*, sob a forma de desenhos e palavras, como formas de afirmação religiosa ou mera demonstração de domínio territorial. Os *graffiti* analisados pela autora enquadram-se na definição original de *graffiti,* tendo sido realizados por meio de escarificações nas paredes e pilastras dos templos religiosos.

Segundo Pritchard, na época das Cruzadas esse tipo de *graffiti* foi freqüente, ocasionado pela conquista de novos territórios. Cedar Lewisohn, autor de *Street Art: the Graffiti Revolution*, nos surpreende com o relato de que o hábito de escrever nomes e desenhos em igrejas e outros locais que se tornaram turísticos teve adeptos ilustres, como o poeta romântico Lord Byron: "Lord Byron escreveu seu nome repetidamente no Templo de Sunium, na Grécia." (LEWISOHN: 2008, p.26)[3] Percebemos, então, que a *territorialidade* se apresenta como característica do *graffiti* , seja ele atrelado a fins belicosos ou lúdicos. O *graffiti*, nesse sentido, demarca a *tomada de posse* de um lugar, seja pela invasão de um exército inimigo ou como resultado de um passeio turístico.

Um dos mais conhecidos casos de *graffiti* relacionados à guerra e à invasão militar de um país ou território é KILROY, uma inscrição que se tornou febre entre os soldados dos Estados Unidos da América durante os conflitos da segunda Guerra Mundial e simbolizava a presença das tropas desse país pelo mundo afora. Inicialmente realizada

3 "Lord Byron repeatedly wrote his name at the Temple of Sunium in Greece."

por James J. Kilroy, um inspetor de tanques de guerra marítimos que escrevia "*Kilroy was here*" ("Kilroy esteve aqui") em todas as unidades que já haviam sido verificadas por ele como forma de comprovar a realização de seu trabalho, a inscrição acabou por se tornar, no período final da guerra, um símbolo do poderio bélico das tropas estadunidenses, reproduzida por milhares de soldados ao redor do mundo, muitos dos quais não saberiam precisar a origem da expressão: "Nas mãos dos soldados, *KILROY WAS HERE* era um incentivo moral: mesmo não sendo as estrelas e listras, representava os Estados Unidos." (GASTMAN; NEELON: 2011, p.41)[4]

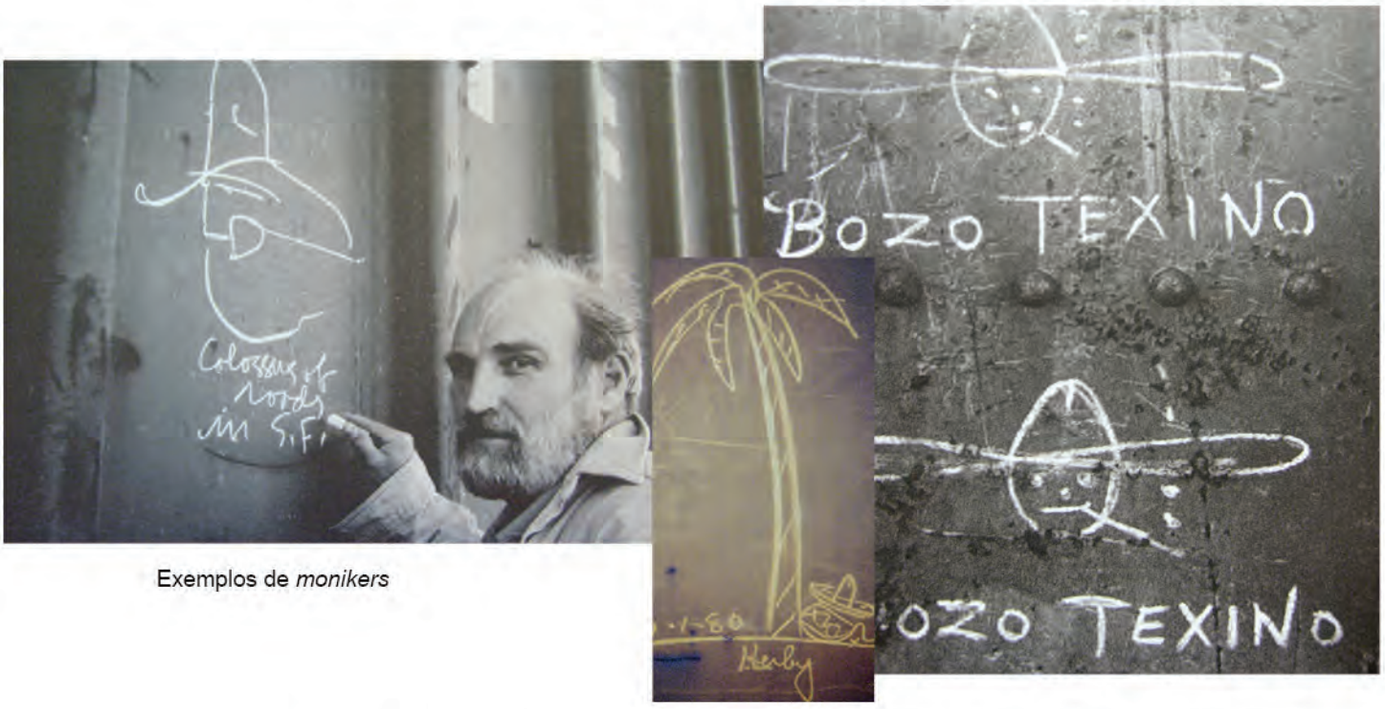


Reprodução do *graffiti Kil Roy*

James Kilroy não foi o único trabalhador a deixar rastros de sua atividade espalhados por todas as partes. Por toda a extensão da malha ferroviária dos EUA podiam ser encontrados, desde o final dos anos 1800, desenhos e apelidos de trabalhadores da linha férrea e de andarilhos que, principalmente depois da crise de 1929,

[4] "In the soldiers´ hands, KILROY WAS HERE was a morale booster: while it was not the stars and stripes, it represented the United States."

viajavam sem rumo pelo país adentro, utilizando como meio de transporte os trens de carga. Denominados *monikers*[5], esses *graffiti* eram feitos inicialmente com facas ou canivetes nos trens de madeira. Depois, quando surgiram os trens de aço, eram usados giz e tinta à óleo, para a execução das discretas assinaturas ou desenhos de personagens, nos vagões dos trens e ao longo os trajetos percorridos.



Exemplos de *monikers*

Segundo Roger Gastman, autor de *Freight Train Graffiti*, uma publicação sobre a cultura do *graffiti* em trens de carga que se desenvolveu nos EUA a partir da cena do *subway graffiti* da Nova Iorque dos anos 1970, "Muitos que viveram e trabalharam nas linhas de trem deixaram *monikers*- desenhos básicos de nomes, símbolos icônicos e caricaturas, geralmente simples na aparência mas ricos em conteúdo." (GASTMAN: 2006, p.281)[6] O autor ressalta o aspecto marginal da vida dos *hobos*[7], andarilhos que viajavam clandestinamente nos trens de carga, sem rumo certo ou emprego fixo e cuja quantidade aumentou consideravelmente durante os anos da Grande Depressão:

> Os *hobos* originais eram verdadeiros *outsiders*: andarilhos com aversão à vida doméstica e aos empregos regulares, que vagavam de uma cidade a outra, ganhando

---

5 O *Cambridge International Dictionary of English* define *moniker* como uma gíria para *nome, apelido*

6 "Many who have lived and worked on the railroad have left monikers- basic line drawings of names, iconic symbols, and caricatures, often simple in design but rich in content."

7 O termo *hobo* também é traduzido pelo Dicionário Inglês-Português/Português Inglês Amadeu Marques como *vagabundo*

> o pouco de dinheiro que seu estilo de vida exigia trabalhando em empregos ocasionais. (GASTMAN: 2006, p.281)[8]

Temos aí uma evidência de como o *acaso* está presente no *modus operandi* do *graffiti*. A idéia de *errância* acompanha não só o *graffiti* dos *hobos*, mas a maioria dos outros tipos de *graffiti*, incluindo o nosso objeto de estudo.

1.2- *Graffiti* como protesto político

Um marco na história do *graffiti* contemporâneo foi o mês de maio de 1968, na França, quando jovens universitários escreveram pelas ruas de Paris seus desejos e ideais políticos: "E no grafite se encontra a crítica a toda alienação, material e moral: "*Vivre sans temps mort, jouir sans entraves*" (Viver sem horas mortas, gozar sem entraves)." (MATOS: 1989, p.38) Olgaria Matos enfatiza a natureza erótica e libertária dos protestos de maio de 1968, elementos presentes também em outros tipos de *graffiti*, como ilustrado pelos excertos literários transcritos na Apresentação: "Princípio de vida, Eros, felicidade sensual e instintiva: 68 foi uma luta para a vida." (MATOS: 1989, p.15) O corpo, como veremos, é essencial no *graffiti*.

O tipo de inscrição executada pelos estudantes parisienses, sem esmero formal e com evidente ênfase no significado das frases de cunho poético e político, se assemelha aos protestos de jovens contra a opressão de sistemas políticos em outras partes do mundo. A forma de expressão radical eleita pelos jovens para dar visibilidade a seus anseios é, em si, o reflexo de um inconformismo e de uma revolta tão insuportáveis que levam à transgressão, ao questionamento efetivo das leis estabelecidas pela sociedade.

O Muro de Berlim, construído em 1961 pela República Democrática Alemã para demarcar a fronteira entre a Alemanha Ocidental, capitalista, e a Alemanha Oriental, socialista, foi alvo de todo tipo de *graffiti*, primordialmente relacionados diretamente a questões políticas, até a sua demolição, em 1989. Atualmente, o imenso muro

[8] "The original hobos were true outsiders: wanderers with an aversion to domestic living and regular employment who rode from town to town, earning what little cash their lifestyle required by working odd jobs."

construído por Israel na Cisjordânia para isolar a comunidade palestina é um suporte especial para muitos artistas, que arriscam enfrentar um amargo encontro com as tropas militares israelenses para nele deixar sua mensagem de protesto.

O *graffiti*, e mais especificamente a *pixação*, foi utilizada como forma de protesto político também no Brasil, principalmente durante o período da ditadura militar, que se estendeu de 1964 a 1985 e impôs à sociedade severas normas de conduta e à mídia uma censura feroz e assumida. Escrever frases pelos muros das cidades era, então, uma forma alternativa de protesto encontrada por estudantes e intelectuais. O lema "ABAIXO A DITADURA" foi um dos mais disseminados do período. As *pixações* políticas no Brasil serão estudadas no Capítulo 4.

Dentro deste espectro mais abrangente de inscrições aqui apresentado, gostaríamos de aprofundar nosso estudo em dois tipos de *graffiti* e indicá-los como fontes primordiais do *graffiti* contemporâneo.

Primeiramente, o *graffiti de gangues*, que se notabilizou principalmente na cidade de Los Angeles devido à existência de uma grande quantidade de gangues de *chicanos*, imigrantes mexicanos residentes em áreas pobres e perigosas em cujas ruas se faziam demarcações territoriais que indicavam o pertencimento a uma ou outra gangue, definidas via de regra pelo local de residência de seus integrantes. As gangues de *chicanos* de Los Angeles criaram um estilo específico de *graffiti*, semelhante à *pixação* de São Paulo.

Graffiti da gangue chicana FLATS



Estudar o cenário do *graffiti* de gangues de Los Angeles é, em certo sentido, adentrar o obscuro. A sua evidente natureza contraventora é um atrativo certeiro para antipatias e preconceitos de todo tipo, o que contribui para a permanência do tema no silêncio e resulta em interpretações deterministas segundo as quais esse tipo específico de *graffiti* não mereceria nada além do mais puro descrédito, por se tratar de vandalismo realizado por criminosos com o simples objetivo de demarcar um território. A comparação mais comum é com a urina dos cachorros, que a utilizam para o mesmo fim. A *pixação* de São Paulo costuma receber a mesma crítica, sendo raros os autores que a reconhecem como uma linguagem digna de uma inspeção mais detalhada. São muitos os pontos de convergência entre o *graffiti* de gangues de Los Angeles e a *pixação* de São Paulo, motivo pelo qual seu estudo nos interessa.

Em um segundo momento, aprofundaremos nosso estudo no *subway graffiti*, conhecido movimento de jovens dos guetos de Nova Iorque que inundou de nomes e desenhos coloridos os trens do metrô durante a década de 1970, tornando-se um problema sério para as autoridades de transporte e para a prefeitura e despertando o interesse do circuito artístico, processo que se intensificou na década seguinte. A cena do *graffiti* novaiorquino, principalmente no período seminal da década de 1970, é hoje a principal referência para jovens que se iniciam no universo do *graffiti*. Conhecer a sua história é essencial para a compreensão do trabalho de artistas contemporâneos do *graffiti*, como os aqui enfocados, já que estes se situam dentro de uma cultura do *graffiti*, cuja origem remete a Nova Iorque.

Subway graffiti em Nova Iorque



1.3- *Graffiti de gangues*

A maioria dos autores que escreveram relatos sobre a origem do *subway graffiti* em Nova Iorque nos anos 1970 menciona a existência das gangues como fator de destaque no cotidiano da cidade e como um elemento fundamental do *graffiti*. Jack Stewart, autor de uma tese defendida na *School of Education and Arts Professions of New York University* em 1989 sobre o surgimento e evolução do *subway graffiti* e posteriormente publicada sob o título *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art os the 1970s,* uma das principais referências sobre o assunto, afirma:

> Foi dessas gangues de rua que o *subway graffiti* emergiu. As gangues de rua exauriram tanto a vida nas periferias da cidade que não é surpreendente que tantas crianças tenham aderido ao movimento *grafftiti* que se seguiu a elas no início dos anos 1970. A aventura estava lá e os resultados satisfaziam ao ego de forma ampla e duradoura. (STEWART, 2009, p. 38)[9]

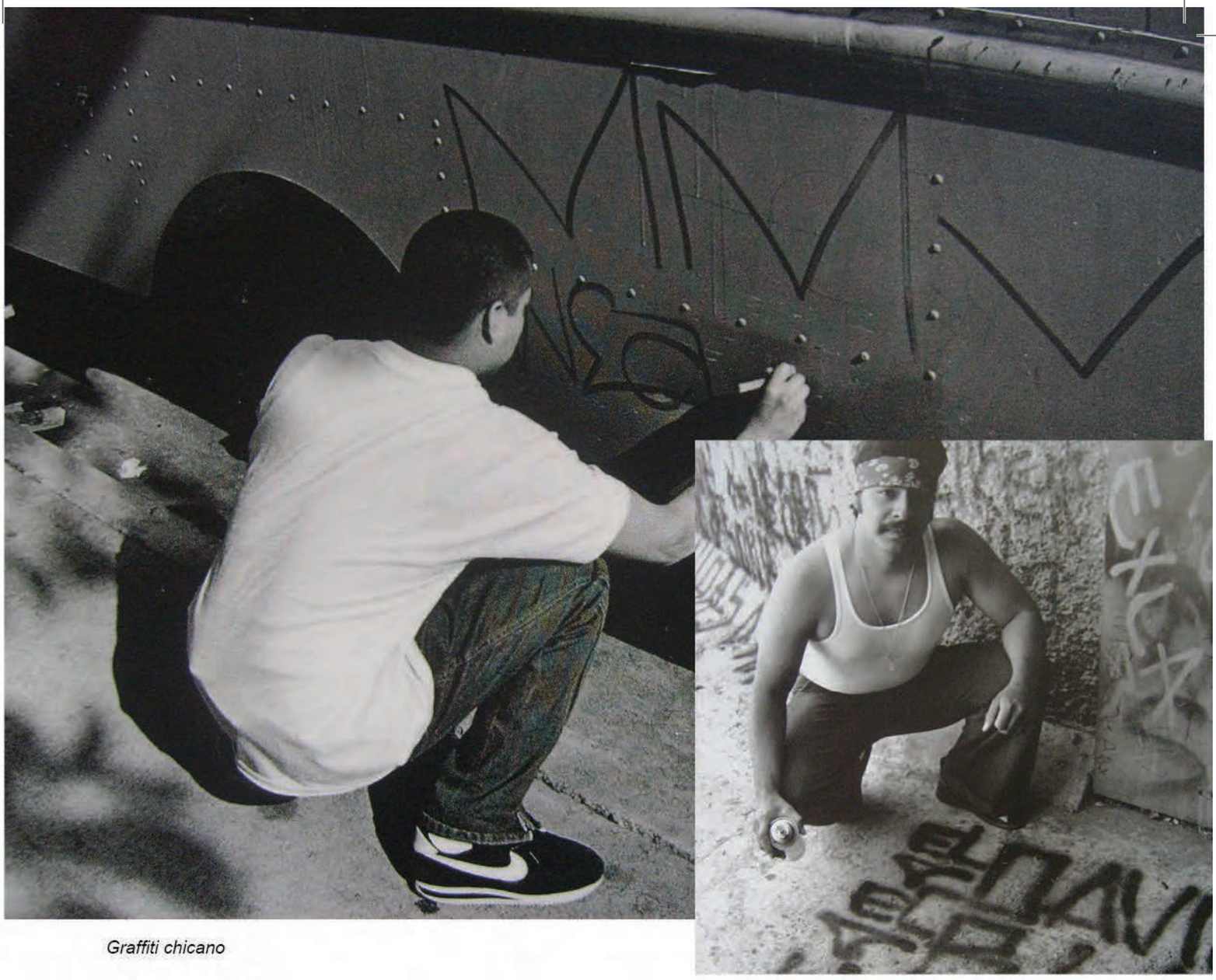
O fenômeno das gangues de rua ocorreu em várias grandes cidades norte-americanas, incluindo a Filadélfia e Chicago, e não somente Los Angeles e Nova Iorque: "Os jornais da Filadélfia, por exemplo, repararam no *graffiti* das gangues por volta de 1850, quando os valentões dos bairros escreviam o nome de seus grupos nas fronteiras de seu território." (GASTMAN; NEELON: 2011, p.42)[10] Roger Gastman destaca a função territorial do *graffiti* de gangues: "Não é feito para ser bonito; é feito para demarcar território e te deixar ciente de onde você está adentrando." (GASTMAN: 2007, p.181)[11] Apesar da territorialidade ser o objetivo principal do *graffti* de gangues, as inscrições mais elaboradas eram realizadas justamente nas fronteiras territoriais entre gangues rivais e em locais de maior visibilidade, como as grandes avenidas tão comuns em Los Angeles.

---

9 "It was from those street gangs that subway graffiti emerged. The street gangs had been such a drain on neighborhood life in the city that it´s little wonder so many children and adolescents joined the linear graffiti movement in the early 1970s. The excitement was there, and the results satisfied the ego in a broad and lasting way."

10 "Philadelphia newspapers, for example, took note of gang graffiti as far back as the 1850s, when neighborhood toughs wrote their group name on the boundaries of their territory."

11 "It´s not done to be pretty; it´s done to put territory down and let you know where you´re entering."



Graffiti chicano

Este é um contraponto interessante em relação à cena do *graffiti* que se desenvolveu em Nova Iorque, já que o objetivo dos escritores de lá era justamente transpor os limites de seus bairros, afastados do centro econômico da cidade, marcando seus nomes na maior quantidade possível de lugares, de preferência espalhando-os pela cidade toda:

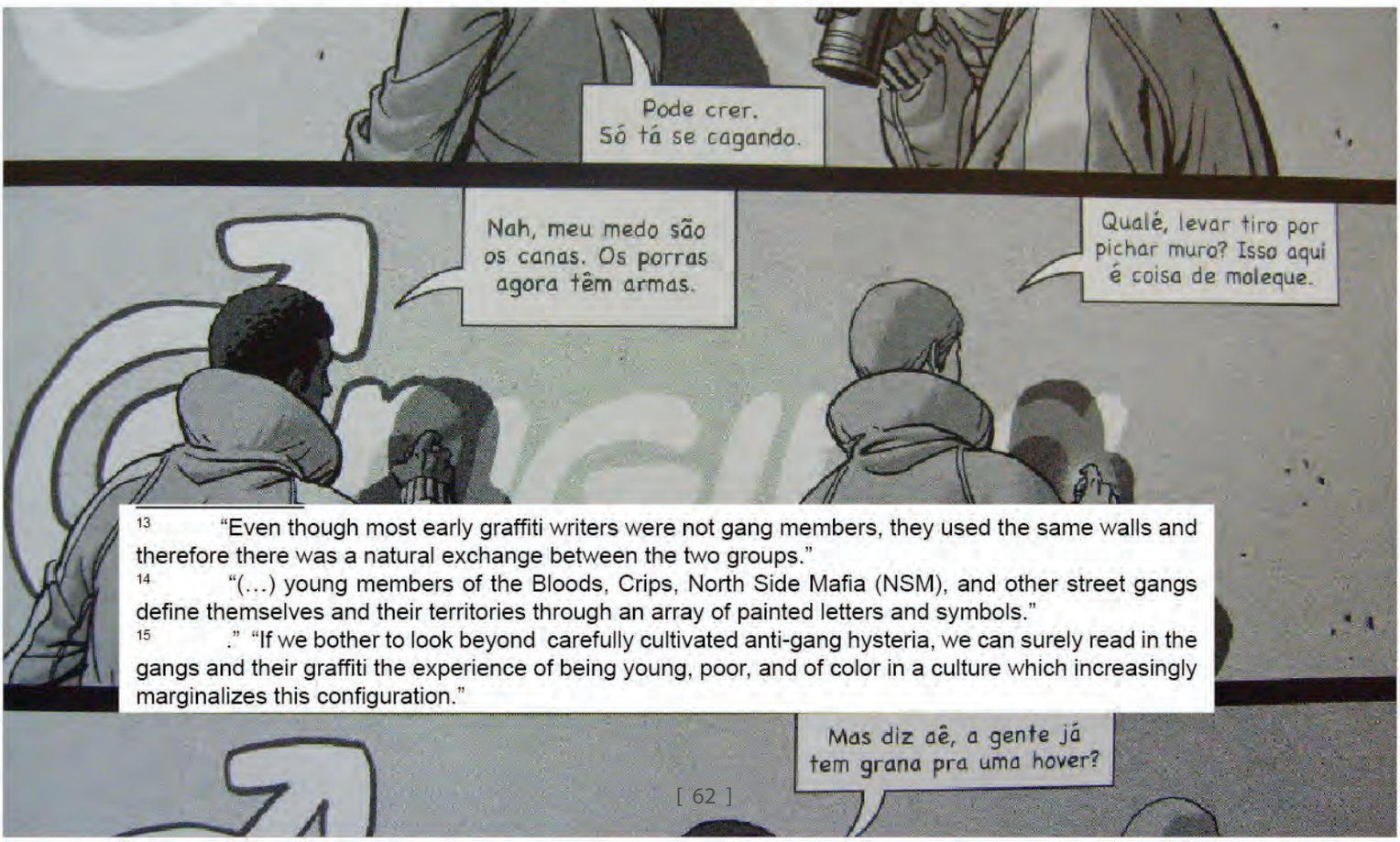
> As gangues, onde quer que tenham existido, eram ligadas de perto a certos bairros e territórios. Seu *graffiti* delimitava fronteiras. Quando o *graffiti* de Nova Iorque e da Filadélfia emergiu, tendo como base o nome, o seu objetivo era exatamente o oposto: ultrapassar as fronteiras dos bairros e territórios na busca pela fama e pelo reconhecimento, tendo a exploração e os novos espaços em alta conta. (GASTMAN; NEELON: 2011, p.44)[12]

12 "Gangs, wherever they existed, were rigidly tied to certain neighborhoods and territories. Their graffiti marked boundaries. When the name-based graffiti of New York City and Philadelphia emerged, its goal was just the opposite: to cross the boundaries of neighborhoods and territories in pursuit of simple fame and recognition, with exploration and new terrain in high regard."

O autor explica como ocorreu a influência do *graffiti de gangues* no *subway graffiti*, que depois se popularizou como *graffiti hip-hop*: "Apesar dos primeiros escritores de *graffiti* não serem membros de gangues, eles usavam os mesmos muros e, portanto, havia um intercâmbio natural entre os dois grupos." (GASTMAN; NEELON: 2011, p.52)[13]

Jeff Ferrel, um sociólogo que estudou o *graffiti* sob um ponto de vista criminológico em *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality* cita a existência do *graffiti* de gangues em Denver, sua cidade natal: "(...) os jovens membros dos *Bloods*, dos *Crips* e da *North Side Mafia* (*NSM*) e de outras gangues de rua definiam a si próprios e ao seu território através da exibição de letras e símbolos pintados." (FERRELL: 1996, p.4)[14] O autor ressalta a importância de estudar as gangues de maneira neutra: "Se nos dermos ao trabalho de olhar além da cuidadosamente cultivada histeria anti-gangue, podemos certamente ler nas gangues e em seus *graffiti* a experiência de ser jovem, pobre e de cor em uma cultura que marginaliza cada vez mais essa configuração (FERRELL: 1996, p.5)[15] Ao abordar estes elementos do cotidiano dos autores do *graffiti* de gangues, não estamos fazendo a sua defesa ou tecendo para ele uma justificativa. Também não se trata de apontar os motivos para a sua existência, e sim de investigar o *contexto* em que estas inscrições se inserem, uma tarefa indispensável para a sua compreensão.

Excerto da história em quadrinhos *The Originals: sangue nas ruas*, de Dave Gibbons



13 "Even though most early graffiti writers were not gang members, they used the same walls and therefore there was a natural exchange between the two groups."

14 "(...) young members of the Bloods, Crips, North Side Mafia (NSM), and other street gangs define themselves and their territories through an array of painted letters and symbols."

15 ." "If we bother to look beyond carefully cultivated anti-gang hysteria, we can surely read in the gangs and their graffiti the experience of being young, poor, and of color in a culture which increasingly marginalizes this configuration."

1.4- *Graffiti vida loca*: a Los Angeles dos *chicanos*

As primeiras gangues de *chicanos* surgiram em Los Angeles na década de 1940. Os imigrantes mexicanos foram precursores na formação de gangues, e por isso são conhecidos pela sigla *O.G.* (*Original Gangsters*). Posteriormente surgiram também gangues negras, dentre as quais os *Bloods* e os *Crips* se tornaram as mais conhecidas. Inicialmente conhecidos como *Latino Zoot Suiters*, os integrantes das gangues de imigrantes latinos e mexicanos foram chamados também de *Pachucos* e, finalmente, de *Cholos* ou *Vatos*, já nas décadas de 1960 e 1970, como explica Chaz Bojórquez, um dos artistas mais eminentes da cultura do *graffiti* chicano: "Da experiência dos *Zoot Suiters* surgiram os *lowriders* (...), a cultura *gangster* (*Zoot Suiters* nos anos 1940, *Pachucos* nos 1950, *Cholos* e *Vatos* nas décadas de 1960 e 1970, todos esses nomes se referem às mesmas pessoas, hoje nós os chamamos de *homeboys*[16]." (BOJÓRQUEZ in CHASTANET, 2007, p.6)[17] A comunidade de *chicanos* em Los Angeles enfrentava, além do preconceito, condições precárias de moradia, desemprego e violência policial. "Para se proteger, os latinos formaram gangues baseadas nos bairros onde moravam." (BOJÓRQUEZ in CHASTANET, 2007, p.6)[18] As primeiras gangues surgiram, então, como uma forma de proteção, uma associação entre amigos para fortalecer uns aos outros nesse ambiente hostil, o que acabou por atingir grandes proporções:

> Relegados às favelas e aos arredores da cidade ou a áreas industriais, os imigrantes mexicanos não podiam se unir a sindicatos trabalhistas e tinham pouca proteção da polícia. As gangues se formaram nesse vazio e permanecem instituídas em Los Angeles desde então. (GASTMAN; NEELON: 2011, p.42)[19]

Há registros que indicam que o *graffiti* se iniciou em Los Angeles na década de 1930, quando garotos que trabalhavam como engraxates começaram a demarcar seus locais de trabalho com a própria graxa utilizada em seu ofício. Na década seguinte, com os *Zoot Suiters*, surgiu o *graffiti* de gangues. De acordo com Bojórquez, "Los Angeles pode ter a história mais longa de escrita urbana no mundo." (BOJÓRQUEZ

---

16 O termo homeboy é traduzido pelo Cambridge International Dictionary of English como uma gíria para "amigo próximo ou membro da mesma gangue"(PROCTER: 1995, p.680)

17 "Out of this 1940s Zoot Suiter experience came lowriders (...), gangster culture (Zoot Suiters from the 1940, Pachucos in the 1950s, Cholos and Vatos of the 1960-70s, all these names are the same people, today we call them home boys."

18 "To protect themselves, the Latinos formed gangs based on which neighborhood they live in."

19 "Relegated to slums in the then-outskirts of town or to industrial areas, Mexican immigrants could not join regular labor unions and were offered little protection by police. Gangs formed in the void and have remained a fixture in los Angeles since."

in CHASTANET, 2007, p.6)[20] François Chastanet, um pesquisador e designer gráfico francês que estudou a tipografia do *graffiti* das gangues de Los Angeles e também a da *pixação* de São Paulo, corrobora a opinião de Bojórquez: "É provavelmente a forma mais antiga de "nome estilizado" do século XX, com uma estética única que se desenvolveu bem antes do movimento da costa leste se iniciar na Filadélfia e em Nova Iorque no final dos anos 1960 e início dos 1970." (CHASTANET, 2007, p.50)[21]



Graffiti cholo

Certamente anterior ao *subway graffiti* de Nova Iorque, o *graffiti* dos *chicanos* em Los Angeles também é chamado de *escrita cholo*. Chastanet nos explica a origem do termo: "A palavra 'xolotl' (...) é originalmente uma palavra asteca que significa 'cachorro'. Foi deste sentido que a palavra adquiriu sua conotação negativa." (CHASTANET, 2007, p.50)[22] Os imigrantes mexicanos residentes em Los Angeles eram pejorativamente chamados de *cholos*, ou "cachorros", evidenciando a xenofobia provocada por

20 "Los Angeles may have the longest history of street writing in the world."

21 "It is probably the 20th century´s oldest form of 'styled name', with a unique aesthetic that developed long before the East Coast movement began in Philadelphia and New York City in the late 1960s and early 1970s."

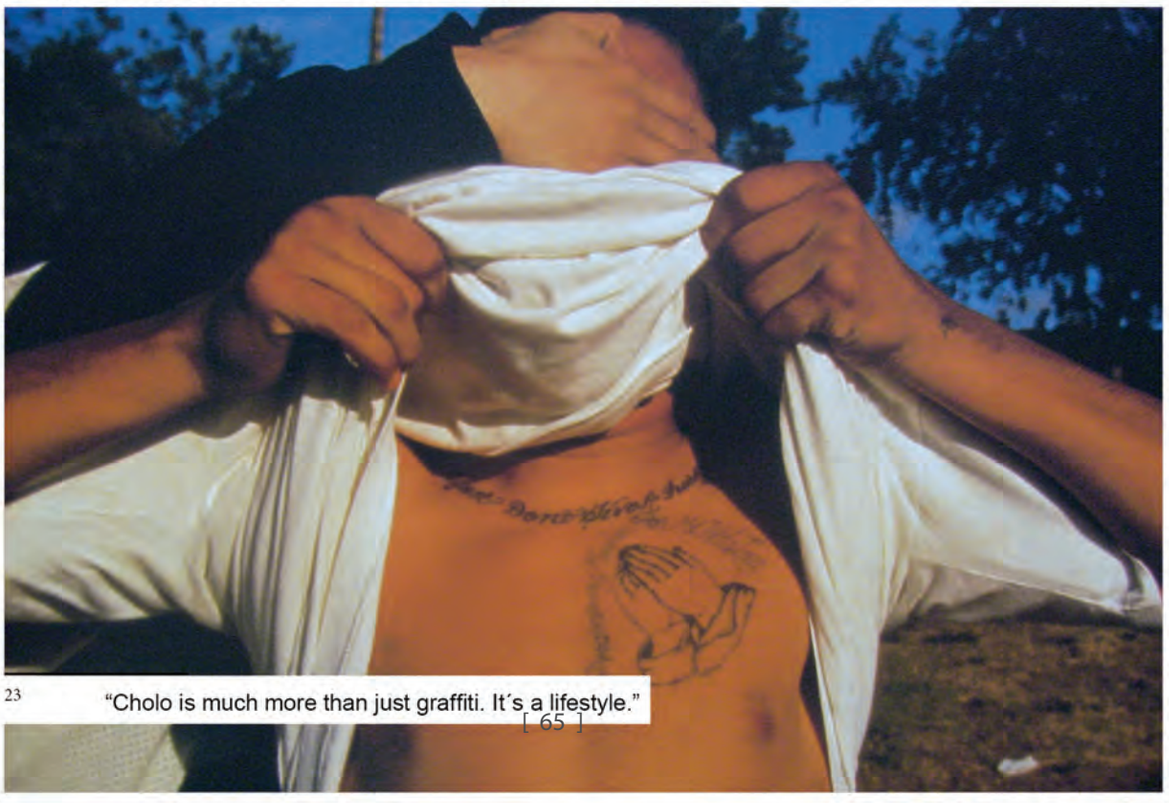
22 "The word 'xolotl' (...) is originally an Aztec word which means 'dog'. It is from this meaning that the word 'cholo' developed its negative connotation."

sua origem latina. Com as manifestações contraculturais da década de 1960, que defendiam os direitos de grupos oprimidos, o termo adquiriu uma nova conotação, esta positiva, imbuída do orgulho de ser *chicano*, uma afirmação do valor da identidade mexicana. Bojórquez afirma que "*Cholo* é muito mais que somente *graffiti*. É um estilo de vida." (BOJÓRQUEZ in CHASTANET, 2007, p.6)[23]

Este estilo de vida dos *cholos,* ou *vatos locos*, era definido pela expressão *vida loca*, significando a filiação ao universo das gangues e a adesão a seus paradigmas e perigos. A possibilidade da morte ou da prisão, a violência e a ousadia expressa pelos jovens *chicanos* ao menosprezar estes e outros riscos são o que caracteriza a *vida loca*. Ela é a opção pelo crime, a transgressão e a marginalidade.

Susan A. Phillips, autora de *Wallbangin´: Graffiti and Gangs in L.A.*, relata que em seu primeiro encontro com um *chicano* integrante de uma gangue do sul de Los Angeles, uma tatuagem com os dizeres "*Pardoname Madre Por Mi Vida Loca*" ("Perdão Mãe Pela Minha Vida Louca") e um símbolo extremamente forte na iconografia das tatuagens *chicanas*, o desenho de duas mãos juntas em oração, segurando um rosário. Este exemplo demonstra que a escrita *cholo* não se resume aos *graffiti* das gangues, expandindo-se também para as tatuagens de seus integrantes, muitas vezes realizadas com o mesmo estilo e conteúdo dos *graffiti*, para declarar o pertencimento a uma gangue específica e valores próprios da cultura *chicana*, como a religiosidade e o respeito pela família.

Tatuagem em estilo *chicano*: "*Pardoname madre por mi vida loca*"



23 "Cholo is much more than just graffiti. It´s a lifestyle."

Cesare Lombroso, criador da Antropologia Criminal, apresenta em *O homem delinqüente* resultados de um estudo sobre tatuagens de criminosos desenvolvido na Europa, em meados do século XIX. Afirma o autor: "É especialmente na triste classe do homem delinquente que a tatuagem assume um caráter particular, e estranha tenacidade e difusão." (LOMBROSO: 2007, p.32) Segundo ele, existem uma iconografia própria das tatuagens referentes à experiência criminal, tanto na rua como na prisão: "O estudo minucioso dos vários desenhos adotados pelos delinqüentes demonstra como algumas vezes assumem não só especial frequência, mas um cunho todo particular, criminal." (LOMBROSO: 2007, p.33) Os pontos de contato entre o *graffiti* e a tatuagem serão discutidos no Capítulo 7.

A aparência é um fator importante para os integrantes das gangues latinas, que possuem códigos específicos não só de *graffiti*, mas de moda, postura, comportamento e linguagem. Juntos, esses elementos da cultura *chicana* compõem um *estilo*, o estilo *vida loca*: "Havia muito orgulho no estilo deles, expresso nas roupas que vestiam, na música que escutavam, nos carros que dirigiam e no seu comportamento. A impressão, cuidadosamente cultivada, era definitivamente a de um sujeito ruim." (BOJÓRQUEZ in CHASTANET, 2007, p.6)[24] É interessante notar que a idéia de *periculosidade* transmitida pelo estilo de vida das gangues *chicanas* de *Los Angeles* encontra semelhança com o movimento da *pixação* de São Paulo, o que se evidencia pelos apelidos escolhidos pelos próprios *pixadores*, como MALDITOS, ACUSADOS, REGISTRADOS NO CÓDIGO PENAL, OS MAIS IMUNDOS, PRESEPADAS, CÓDIGO PENAL, RATOS REBELDES, TÚMULOS, BADERNEIROS, SUSPEITOS, ARSENAL, ABISMO, VULTOS, OS PIORES, ABUSADOS, ILEGAIS, OS METRALHAS, PORÕES, SINISTROS, FUGAS e MACABROS, dentre tantos outros em cujo sentido há sempre algo de torpe.

A própria expressão *vida loca*, originária do estilo de vida dos *cholos* de Los Angeles, foi preservada, sendo muito utilizada no contexto da *pixação* de São Paulo, inclusive com a mesma conotação. No Brasil, geralmente se atribui a origem da expressão *vida loca* a São Paulo e, principalmente, às periferias que cercam a cidade e nas quais vivem a maioria dos *pixadores*.

---

24 "There was a great deal of pride in their style, as expressed by the clothes they wore, the music they listened to, the cars they drove and the way they carried themselves. The impression, carefully cultivated, was definitely that of a bad ass."

A escrita *cholo* cumpria a função de demarcação territorial e era enfatizada nas fronteiras dos *barrios* sob domínio de determinada gangue, o que proporcionava um mapeamento alternativo da cidade, desenhado de acordo com as configurações das gangues de rua, suas disputas e alianças e, portanto, com limites geográficos diferenciados.

Denominadas *placas* ou *placasos*, o *graffiti* das gangues consistia em uma variação de combinação dos seguintes elementos: o nome da *clica*, ou da gangue, o nome de cada um de seus integrantes, abreviaturas e números indicativos de ruas específicas. Às vezes completas, às vezes resumidas, essas inscrições eram espalhadas por alguns integrantes das gangues por toda a extensão de seu território, e possuíam algumas peculiaridades tipográficas.



Exemplos de *placasos* de gangues *chicanas*

Antes do advento da tinta em *spray*, os *placasos* das gangues eram escritos com tinta e pincel, o que acrescentou às inscrições qualidades caligráficas. Depois de 1949, passaram a ser feitas também com tinta em spray, o que não erradicou o uso da tinta nem a experimentação com técnicas inusitadas, como o uso de extintores de incêndio, o que proporcionava a cobertura de uma área mais extensa dos muros, permitindo ao

escritor executar marcas bem visíveis à distância, uma grande vantagem em uma cidade como Los Angeles, composta por largas ruas e avenidas.

As *placas* eram inscrições realizadas sempre com tinta preta, exceção feita a cores específicas adotadas como símbolos de pertencimento a uma gangue ou outra[25], e com uma tipografia que se assemelhava à fonte *Old English*, utilizada em documentosoficiais como a Constituição dos Estados Unidos, diplomas acadêmicos, documentos formais, atestados de nascimento ou óbito e nomes de jornais, como o *Los Angeles Times*, maior publicação diária da costa oeste. "O cabeçalho apresenta o nome da gangue ou da rua, seguido dos nomes de todos os membros da gangue. O logotipo se refere à pessoa que a escreveu e adicionou sua *tag* no final da *placa*." (BOJÓRQUEZ in CHASTANET, 2007, p.6) [26] Por meio da caligrafia imponente das *placas*, os *chicanos* expressavam o orgulho de sua herança mexicana, principalmente em um território que já havia sido mexicano e onde, apesar disso, encontravam condições tão difíceis de vida e tanto preconceito em relação à sua origem latina. É uma afirmação de poder, um desafio à ordem vigente que relegava aos imigrantes as periferias, o desemprego e a xenofobia, em uma cidade espetacularmente rica onde nem mesmo o idioma espanhol era aceito em escolas e postos de trabalho.



Tipografia *Old English* e algumas de suas aplicações: *The Los Angeles Times* e *graffiti cholo*

O *graffiti* das gangues cumpre, portanto, uma função identitária, e não somente territorial, como confirma Bojórquez: "Eu usei o meu orgulho *chicano* como a espinha dorsal do meu *graffiti*." (BOJÓRQUEZ in GASTMAN; NEELON: 2011, p.209)[27] A escrita *cholo* se caracteriza, portanto, pelo caráter coletivo: mesmo quando executadas por

25 A maioria das gangues chicanas era de surenõs, ou seja, chicanos que moravam no sul de Los Angeles. O azul, usado principalmente em bandanas, também podia ser encontrado no graffiti destas gangues.

26 "The headline states the gang or street name, the body copy is your roll call list of everyone´s gang name. And the logo refers to the person who wrote it by adding his tag to the end of the placa."

27 "I took my Chicano pride as the backbone to write my graffiti"

apenas um ou por poucos integrantes das gangues, as inscrições dizem respeito sempre ao grupo, e não ao escritor, em uma exaltação do indivíduo, como aconteceu em Nova Iorque nos anos 1970.

Bojórquez aborda essa especificidade: "Quando eu vejo os jovens escrevendo por toda parte, essa é a mentalidade de Nova York- *eu, eu, eu*. Essa não era a nossa tradição. Um escritor escrevia pelo grupo, e as nossas assinaturas eram sobre nós." (BOJÓRQUEZ in DEITCH: 2011, p.148)[28]

Segundo o artista,

> "Essa é uma importante diferença entre a escrita *cholo* e o *graffiti hip-hop* de Nova Iorque. (...) No *graffiti* de Nova Iorque, a ênfase recai mais sobre o indivíduo do que sobre uma identidade étnica, onde se destacar escrevendo sua *tag* pela cidade ou pelo estado inteiro é mais importante que o grupo." (BOJÓRQUEZ in CHASTANET, 2007, p.6)[29]

Existe uma certa homogeneidade tipográfica no *graffiti* das gangues *chicanas* de Los Angeles. Como explica Chastanet,

> Cada gangue latina, cada bairro, tem um estilo ligeiramente distinto, mas convenções visuais no desenho das letras são claramente compartilhadas, definindo uma espécie de "homogeneidade geográfica" na caligrafia dos muros, ou seja, uma identidade tipográfica em uma escala metropolitana. (CHASTANET, 2007, p.53)[30]

Esta homogeneidade caligráfica, aliada ao uso dos mesmos materiais, aos conteúdos codificados e às mesmas estratégias de execução ocasionou o surgimento de um estilo específico de *graffiti*, originado na escrita *cholo* das gangues *chicanas* e atualmente reconhecido como uma caligrafia pertencente a Los Angeles e à sua cultura de gangues.[31]

---

28 "When I see young kids hitting all over the place, that´s New York mentality- me, me, me. It wasn´t our tradition. One writer would write for the group, and our tags were about us."

29 "This is a major difference between Cholo and New York wild style graffiti. (…) In New York graffiti, the emphasis is on being more of an individual and not about ethnic identity, where getting up all city or all state with your tag is more important than the group."

30 "Each Latino gang, each neighborhood, has a slightly distinct style, but visual conventions in letterforms are clearly shared, defining a kind of 'geographic homogeneity' in wall handwriting, i.e. a lettering identity on a metropolitan scale."

31 O mesmo acontece em São Paulo, onde é possível reconhecer traços de similitude nas *pixações* de galeras de diferentes partes da cidade.

> "A escrita *cholo* se espalhou para fora dos limites de sua comunidade original a representa a identidade de Los Angeles em um sentido mais amplo, em um processo que pode ser descrito como *a criação da franquia de uma identidade metropolitana*." (CHASTANET, 2007, p.56)[32]

O envolvimento com outros movimentos contraculturais das décadas de 1950 e 1960 na Califórnia, como o *surf*, o *skateboarding*, a cultura *lowrider* e grupos musicias de *rap* e *hard core*, que assimilaram a caligrafia *cholo* no *design* de diversos produtos, como pranchas de *surf*, *shapes* de *skate,* camisetas, logotipos, capas de disco e *fanzines* facilitou o processo de popularização do estilo do *graffiti* das gangues *chicanas*.

Skateboarding, cultura *lowrider* e *graffiti cholo*



32 "Cholo writing spread out of its original geographical community limits and represents Los Angeles´ identity in a broader sense, in a kind of process that can be described as 'franchising a metropolitan identity."

Estes movimentos alcançaram projeção midiática nas décadas seguintes, levando à disseminação da escrita *cholo*: "Algumas destas companhias "*old school*" de skate, como a Alva Skates ou a Dogtown Skateboards, usaram de forma natural o estilo da escrita *cholo* presente em seu ambiente cotidiano para a criação de identidades corporativas e decorações de *decks* feitas em casa, e ainda o fazem hoje." (CHASTANET, 2007, p.56)[33] Com a explosão comercial do *skate* na década de 1980, a escrita *cholo* alcançou maior visibilidade e aceitação ao ser utilizada em peças de *design* gráfico produzida pelas primeiras companhias de *skateboarding*. Nas décadas de 1970 e 1980 foram muitos os grupos de *rap* e bandas de *punk rock* que fizeram uso da tipografia do *graffiti cholo* em seus logotipos, como *Cypress Hill* e *Suicidal Tendencies*.



Logotipo da banda californiana *Cypress Hill*

Entretanto, a aceitação da escrita *cholo* não se deu facilmente. Em 1972, o grupo de artistas *chicanos* ASCO fez uma *performance* intitulada *Spray Paint LACMA*[34], na qual

> (...) três membros da Asco assinaram seus nomes no Museu de Arte de Los Angeles utilizando a prática de demarcação territorial do *graffiti cholo* das gangues como uma crítica conceitual, transformando o museu em um trabalho de arte chicana. Essa intervenção foi um protesto contra comentários racistas feitos pelo curador da

33 "Some of these now 'old school' skateboard companies, such as Alva Skates or Dogtown Skateboards, naturally took the Cholo writing style from everyday environment for their home-made corporate identities and decorations of decks, and still use it today."

34 Em tradução livre, "Pixando o Museus de Arte de Los Angeles"

> instituição sobre a possibilidade de incluir a arte *chicana* em exposições no museu. (CHASTANET, 2007, p.56)[35]

Curiosamente, um grupo de *pixadores* de São Paulo repetiria a façanha, muitos anos depois, ao confrontar diretamente os espaços institucionais da arte *pixando* uma galeria, uma Escola de Arte e um evento artístico tradicional, a Bienal de Arte de São Paulo, fatos a serem discutidos no Capítulo 4.

Luis J. Rodriguez, ex-integrante de uma gangue do leste de Los Angeles e autor do romance *Always Running- La Vida Loca: Gang Days in L.A*., faz algumas alusões ao *graffiti* em sua narrativa autobiográfica. Rodriguez menciona as *placas*: "Nós pintávamos nossas *placas* com *spray* nos muros, seguidas de *TA* (*Tribo dos Animais*) ou *SSG* (*Sul de São Gabriel*). (RODRIGUEZ: 2005, p.56)[36] Fala do impacto e da força expressiva das inscrições das gangues:

> Ele é cercado por um arame farpado enferrujado que deveria manter pessoas ruins como eu afastadas, mas ainda assim o prédio é coberto por letras em *spray* azul marinho que gritam com você quando você passa por elas: "L-O-B-O-S", me olhando de cima para baixo naquela parede suja. Não consigo nem olhar. (MURRAY: 1997, p.124)[37]

Rodriguez também relata a disputa entre uma gangue e outra, explicando como ela ocorre graficamente: "Também o estilo de *graffiti* deles, bem colorido e enigmático- e a sua habilidade para adentrar em Hills sem serem percebidos e atropelar *placas* dos *Lomas*- trouxe sobre eles muita ira." (RODRIGUEZ: 2005, p.117)[38] A prática do desrespeito gráfico era uma provocação comum na cultura das gangues. Anular ou negar o nome de uma gangue riscando uma de suas *placas*, sobrepondo o nome de

---

35 "(…) a Chicano artists´ group called Asco (signifying 'nausea') in 1972 did a guerilla performance entitled Spray Paint LACMA. Three Asco members signed their names on the Los Angeles County Museum of Art walls, using the barrio turf-staking practice of Cholo gang graffiti as a conceptual critique, converting the museum into a work of Chicano art. This intervention was a protest against racist comments by that institution´s curator about the possibility of including Chicano art in museum exhibitions."

36 "We spray-painted our *placas* on the walls, followed by *AT* for Animal Tribe or *SSG* for South San Gabriel."

37 "It´s circled in rusty chain-link that´s supposed to keep bad people like me away, but the building´s still covered with dark blue spiky spray-paint letters that scream at you when you walk by. "L-O-B-O-S" looking down at me from that dirty brown wall. I can´t even look."

38 "Also their style of graffiti, quite colorful and cryptic- and their ability to sneak into the Hills unnoticed and cross out Lomas *placas*- brought much ire upon them."

outra gangue, jogando tinta por cima ou até mesmo escrevendo-o de cabeça para baixo, sendo esta última modalidade uma inovação das gangues de rua de Chicago, era uma ofensa grave que resultava, não raro, em violência física e confrontos muitas vezes fatais.

Os altos índices de mortalidade precoce entre os integrantes das gangues deram origem a um tipo específico de *graffiti*, os *graffiti memoriais*, realizados em homenagem aos mortos, um costume da cultura mexicana. Quando o homenageado era um escritor, seus *graffiti* eram preservados, um costume presente também em São Paulo, onde *pixações* ou *graffiti* adquirem um valor especial quando da morte de seus autores.

Rodriguez menciona a função memorial do *graffiti* das gangues:

> Ele contemplou as cercas de madeira e os muros de tijolos com marcas que estavam ali há 30 ou 40 anos. Nomes e mais nomes. Ninguém nunca os apagava. O *graffiti* permanecia e cada nova geração colocava sua *placa* sobre as mais antigas. Chente pesquisava os muros, cansada do que eles representavam: dor, uma marca nesse mundo, geralmente morte. (RODRIGUEZ: 2005, p.159)[39]

Chastanet, ao debater esse aspecto, lembra que "A escrita de nomes sempre esteve ligada de perto à morte e à memória." (CHASTANET, 2007, p.51)[40] A morte precoce, e também a prisão, são inerentes ao cotidiano das gangues, riscos assumidos quando da adesão à *vida loca*. Nas prisões o estilo dos *chicanos* se encontrava em tatuagens e em inscrições nas celas, como relatado no romance de Rodriguez:

> As paredes das celas eram cheias de arte guerreira. A maioria afirmando SANGRA, em seu estilo bonito e curvilíneo. Contornos esfumados de rostos de mulher eram queimados dos tijolos pintados. Havia mensagens de amor: "*El Locón Con La Bárbara*", *P/V* (*por vida*) e poesia. (RODRIGUEZ: 2005, p.189)[41]

---

39 "He gazed at the wood fences and brick walls with markings that have been there for 30 or 40 years. Names upon names. Nobody ever erased them. The graffiti stayed and every new generation just put their *placa* over the old. Chente surveyed the walls, tired of what they represented: pain, a mark in this world, often death."

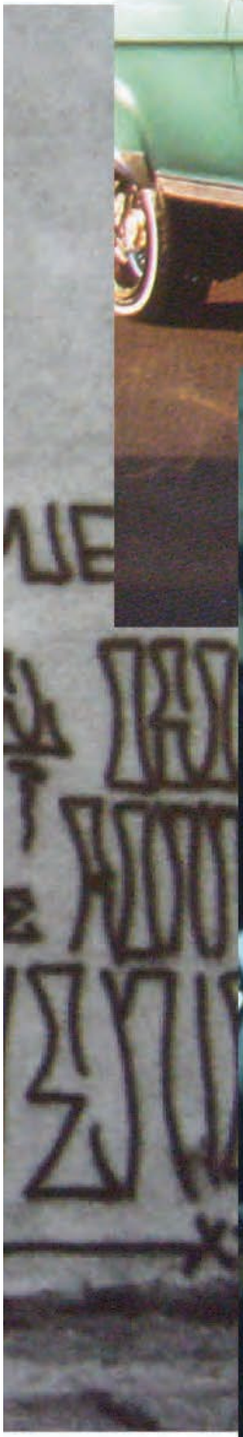
40 "Name writing has always been closely linked to death and memory."

41 "The cell walls were filled with the warrior´s art. Most of it declaring Sangra in the beautiful, swirling style of theirs. Smoked outlines of women´s faces were burned onto the painted brick. There were love messages: El Locon Con La Bárbara, P/V (*por vida*) and poetry."

A *pixação* de São Paulo, assim como o *graffiti* das gangues de Los Angeles e até mesmo o início do movimento do *subway graffiti* em Nova Iorque, vem das áreas de *sombra* das cidades, locais esquecidos e negligenciados nos quais criam-se culturas específicas, muitas vezes esotéricas e com especial apreço pela transgressão. No contexto de seu surgimento há a valorização do mito do *guerreiro*, uma espécie de anti-herói romântico que desempenha o papel de resistência e luta contra as injustiças do sistema: são os *vida loca*. Na prática, criminosos.





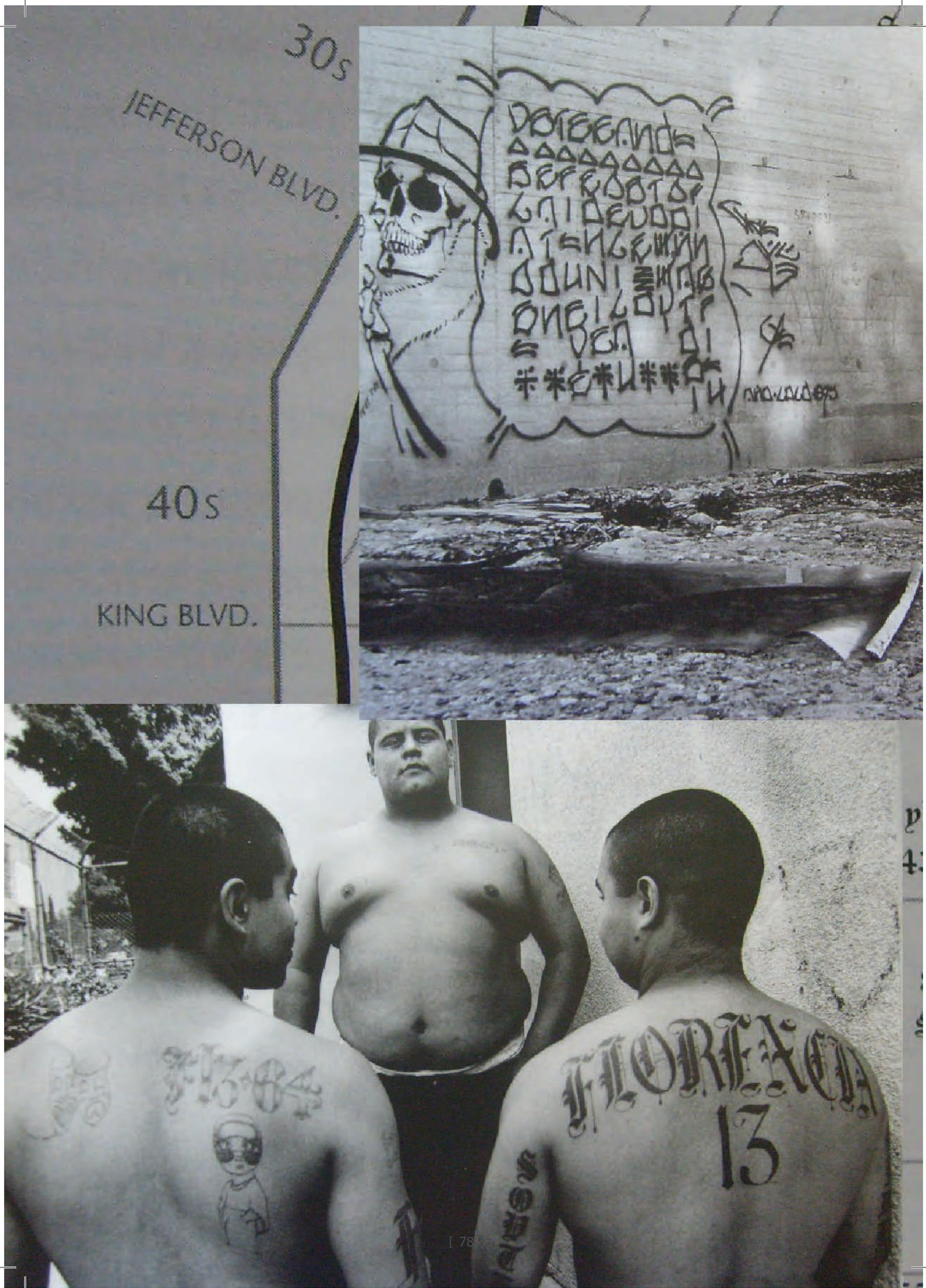


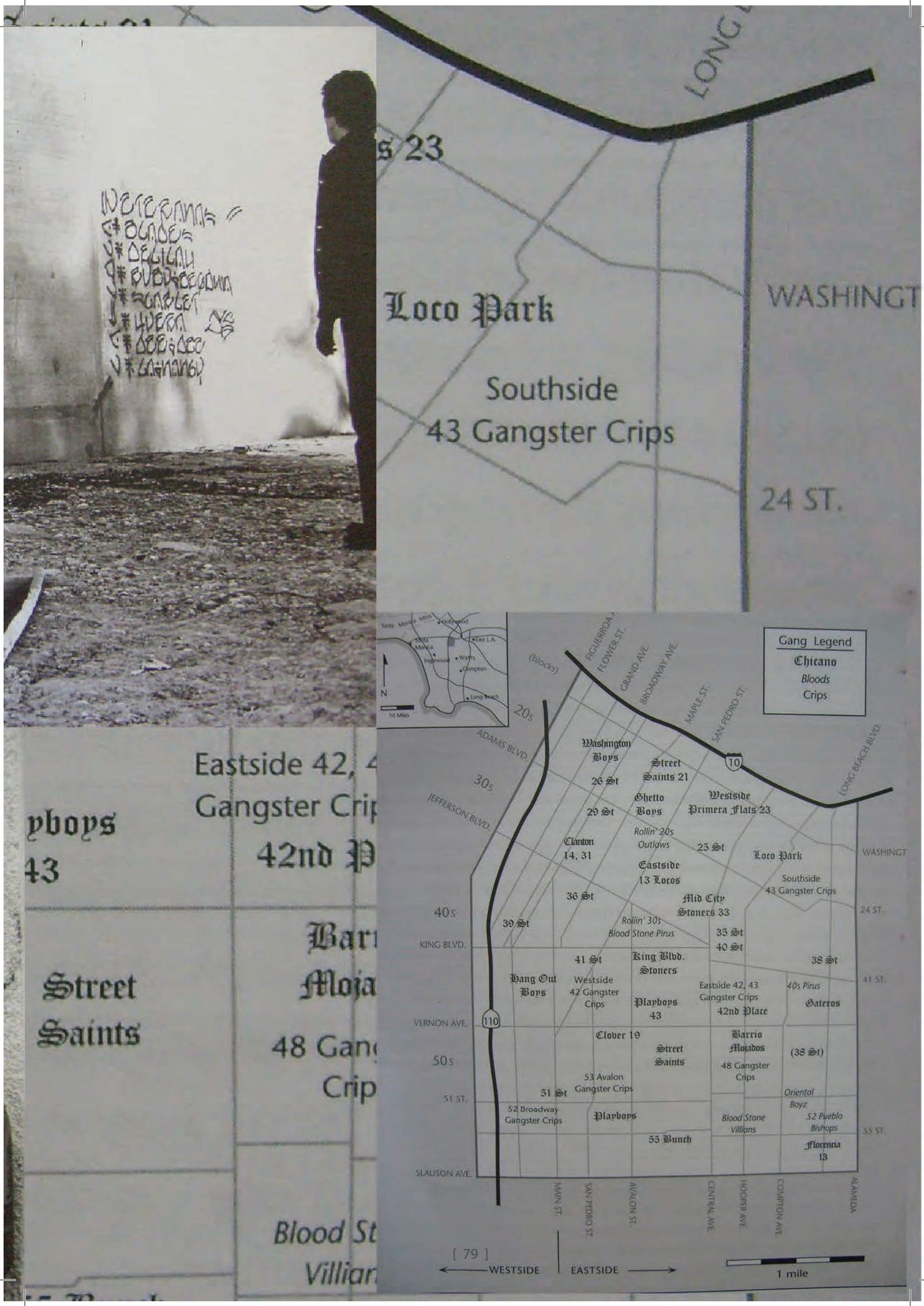





SIDETRACK
F.I.T.R.A
51-50


RICCAZER
JUKEYRAY
BONES
LANKID


30s
JEFFERSON BLVD.
40s
KING BLVD.
FLOREAL
13


Loco Park
Southside
43 Gangster Crips
24 ST.
WASHINGT
Eastside 42,
Gangster Crip
yboys
43
42nd P
Street
Saints
Barr
Moja
48 Gan
Crip
Blood St
Villian
Gang Legend
Chicano
Bloods
Crips
(blocks)
FIGUEROA ST.
FLOWER ST.
GRAND AVE.
BROADWAY AVE.
MAPLE ST.
SAN PEDRO ST.
LONG BEACH BLVD.
ADAMS BLVD.
JEFFERSON BLVD.
KING BLVD.
VERNON AVE.
SLAUSON AVE.
20s
30s
40s
50s
10
110
Washington Boys
Street Saints 21
26 St
Ghetto Boys
29 St
Westside Primera Flats 23
Rollin' 20s Outlaws
Clanton 14, 31
25 St
Loco Park
Eastside 13 Locos
Southside 43 Gangster Crips
36 St
Mid City Stoners 33
39 St
Rollin' 30s Blood Stone Pirus
35 St
40 St
41 St
King Blvd. Stoners
38 St
Hang Out Boys
Westside 42 Gangster Crips
Eastside 42, 43 Gangster Crips
40s Pirus
Playboys 43
42nd Place
Gateros
Clover 19
Street Saints
Barrio Mojados
(38 St)
48 Gangster Crips
53 Avalon Gangster Crips
51 St
Oriental Boyz
52 Broadway Gangster Crips
Playboys
Blood Stone Villians
52 Pueblo Bishops
55 Bunch
Florencia 13
MAIN ST.
SAN PEDRO ST.
AVALON ST.
CENTRAL AVE.
HOOPER AVE.
COMPTON AVE.
ALAMEDA
WESTSIDE
EASTSIDE
1 mile


PAYASO
FLACO
MIKE
ROSIE
P/V
CITY
TERRACE
PAYASO
MIKE
Y
BETTY
P/V
CHAVO

1.5- Declarações de amor nos muros da escola: uma crônica da Filadélfia

Em 1965, CORNBREAD[42] iniciou uma prática que seria posteriormente conhecida como *bombing*, uma das prerrogativas mais importantes do *subway graffiti* de Nova Iorque, na década seguinte. O interesse de CORNBREAD ao *bombardear* com suas *tags* os arredores da escola que freqüentava, na Filadélfia, maior cidade do Estado da Pensilvânia, era bem específico: chamar a atenção de Cynthia, uma garota por quem ele era apaixonado. Stephen Powers, autor de *The Art of Getting Over: Graffiti at The Millenium*, ao narrar esta história, comenta: "O amor é a motivação original para tudo." (POWERS, 1999, p. 10)[43] Certamente foi a motivação de CORNBREAD para escrever seu apelido nos corredores da escola, no armário dela, no ônibus que a levava para casa e depois ao longo de todo o seu itinerário. A estratégia rendeu a CORNBREAD não só o afeto de Cynthia, mas também o título de primeiro *king* da história do *graffiti* norte-americano. CORNBREAD foi o precursor da mentalidade *all-city*, na qual os escritores buscam acima de tudo a saturação mais completa possível das superfícies da cidade. Os critérios do *subway graffiti* de Nova Iorque se desenvolveram a partir de dois vetores principais: a qualidade plástica dos *pieces* e a quantidade deles, de preferência cobrindo uma área grande da cidade, e não concentrados em bairros específicos, como aconteceu com o *graffiti* das gangues de Los Angeles.

CORNBREAD, primeiro *king* da história do *graffiti*



[42] O apelido CORNBREAD foi adquirido durante um período de reclusão em um Centro de Detenção Juvenil

[43] "Love is the original motivation for everything."

CORNBREAD e seu parceiro COOL EARL começaram a se interessar, em meados da década de 1960, por locais cada vez mais visíveis e de difícil acesso como alvo de suas intervenções de *graffiti.* Os escritores da Filadélfia começaram então a utilizar a tinta em *spray*, uma novidade para a época. As primeiras *tags* de CORNBREAD foram feitas com *marcadores*, tipos diferentes do que no Brasil se convencionou chamar de *pincel atômico:* "Não havia muitas escolhas sobre o que fazer... Eu fazia porque não havia mais nada. Eu não ia me envolver com gangues ou usar drogas, então comecei com um *marcador* e evolui." (CORNBREAD in STEWART, 2009, p. 56)[44] A importância de CORNBREAD na história do *graffiti* norte-americano não se resumiu aos títulos de primeiro *bomber* e primeiro *king*, mas influenciou ainda mais diretamente a cena do *subway graffiti* por meio de seu discípulo, TOP CAT 126, um escritor que se mudou para Nova Iorque em 1969, levando consigo a influência de CORNBREAD e um estilo novo de *graffiti*, que ficou conhecido em Nova Iorque como *Broadway Elegant*, e apresentava traços do *graffiti* das gangues que, como evidenciado no depoimento acima transcrito, também existiam na Filadélfia. A caligrafia que ficou conhecida como *Broadway Elegant* era inclusive denominada originalmente *Gangster Style.*

1.6- ***Subway graffiti*: A invasão de Nova Iorque pelas *tags***

O contexto no qual o *graffiti* surgiu em Nova Iorque, no final da década de 1960 e início da década de 1970 foi marcado não somente pela existência de gangues, mas também por uma grave crise financeira, por índices altos de criminalidade, pela presença de drogas pesadas como o *crack*, e pela corrupção policial. A maioria dos escritores de *graffiti* daquela época moravam nos bairros mais pobres da cidade, como o *Harlem*, o *Brooklyn*, o *Bronx*, o *Lower East Side* e *Washigton Heights.* Eram áreas abandonadas, com prédios desocupados, lotes vagos, violência e sujeira nas ruas:

> "A negligência da sociedade era bastante real para eles, e muitos suspeitavam que era tudo a que podiam aspirar. Os primeiros escritores de *graffiti* frequentemente descreviam as condições de seus bairros e escolas no final dos anos 1960 e início dos 1970 como "um inferno." (STEWART, 2009, p. 33)[45]

---

44 "There wasn´t much choice of what to do... I did it because there was nothing else. I wasn´t going to get involved with gangs or shoot dope, so I started with a magic marker and worked up."

45 "Societal neglect was very real for them, and many suspected that it was all they had to look forward to. The early graffiti writers often described the conditions of their neighborhoods and schools in the late 1960s and early 1970s as "like hell".



Guetos novaiorquinos na década de 1970

BAMA I, um dos primeiros escritores de *graffiti* de Nova Iorque, afirma que "Nos guetos, nas áreas em que as pessoas eram esquecidas, ainda havia muita tensão." (BAMA I in STEWART, 2009, p. 33)[46] Essa tensão, muitas vezes manifesta pela existência das gangues de rua, dispersava-se de certa forma através do *graffiti* que, assim como outros elementos do movimento *hip-hop*, como o *breakdancing* e o *rap*, transferem para o campo da criatividade as disputas que explodiam violentamente no cotidiano das gangues: "De um modo similar à Filadélfia, o início do *graffiti* em Nova York derivou da cultura das gangues dos anos 1960." (GASTMAN: 2006, p.50)[47] Martha Cooper, importante fotógrafa norte-americana de *graffiti* comenta em *Tag Town* que: "Com tinta, os jovens encontram uma alternativa divertida e emocionante à violência e à depressão." (COOPER, 2008, p. 7)[48] TAKI 183, o primeiro escritor de *graffiti* a se tornar famoso em Nova Iorque, confirma: "Eu estava entediado, e não queria me envolver com drogas, então comecei a escrever meu nome por aí." (TAKI in STEWART, 2009, p.20)[49] Desde o início, o *graffiti* esteve ligado à ilegalidade, seja pelo furto de tinta em lojas, pela invasão de propriedade ou pela própria prática do *graffiti*. Jack Stewart aborda esse detalhe contraventor da prática do *subway graffiti*: "Você nunca comprava marcadores, você sempre os roubava." (STEWART, 2009, p.30)[50] Ainda assim, ele representava uma alternativa menos radical que o envolvimento em gangues.

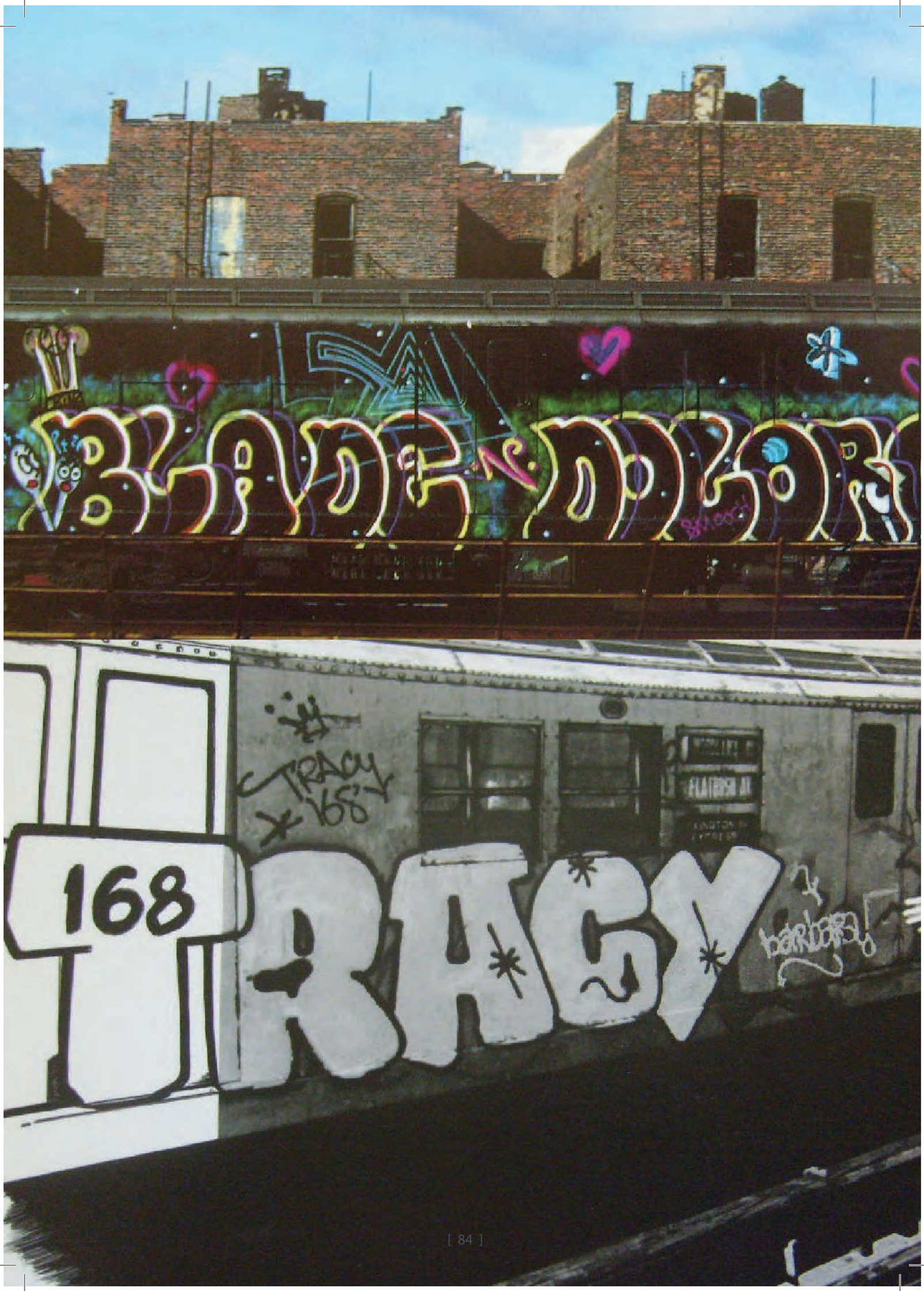
46 "In the guettos, in areas where people [were] forgotten about, there was still a lot of tension."

47 "In a similar way to Philadelphia, the beginnings of New York graffiti stemmed from 1960s gang culture."

48 "With paint, youths find a fun and exciting alternative to violence and dejection."

49 "I was bored, and I didn´t want to get involved with drugs, so I started writing my name around."

50 "You´d never buy markers, you´d always clip them."

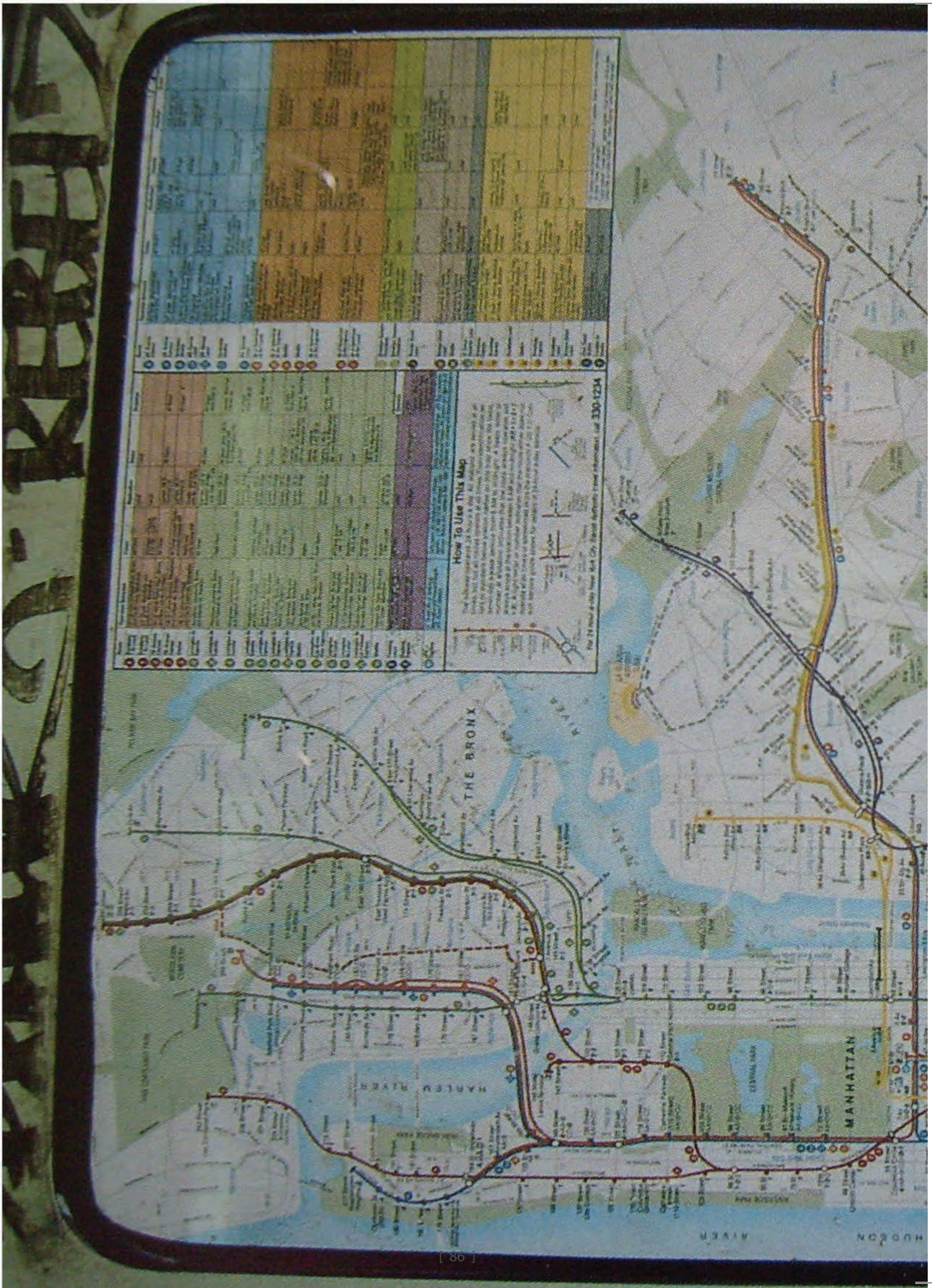

TRACY '68
168
TRACY




THE WHOLE LIVERY LINE
BOW LIKE THIS WITH
THE BIGMONEY AL
CRUSHED INTOT
Carry the big fresh flavor
Every hour between 9:30 am and 6:30 pm we have a flight to Ft. Lauderdale. Take one.
SOUL TRAIN
SOUL TRAIN






How To Use This Map
THE BRONX
MANHATTAN
HARLEM RIVER
HUDSON RIVER


QUEENS
BROOKLYN
UPPER
NEW YORK BAY
STATEN ISLAND
New Jersey
JAMAICA BAY
ATLANTIC OCEAN
Metropolitan Transportation Authority
New York City Transit Authority

A crise eu envolvia Nova Iorque no início da década de 1970 pode ter tido um efeito positivo no *graffiti*, como afirma Richard Goldstein no catálogo da exposição *Born in The Streets: Graffiti*, que se estendeu de sete de julho a 29 de novembro de 2009 na *Fondation Cartier Pour l´Árt Contemporain*, em Paris: "Todos os elementos primordiais para a inovação estilística- diversidade, desvio comportamental e abandono- estavam presentes." (GOLDSTEIN, 2009, p. 3)[51]

O sistema de metrô da cidade era particularmente mal conservado. Sujo, mal-cheiroso e infestado por ratos, era também perigoso. FUTURA, um escritor novaiorquino de *graffiti*, afirma que: "O metrô era sempre violento e assustador. Você não descia nele sozinho- isso era simplesmente senso comum." (FUTURA in NGUYEN: 2010, p.223)[52] E foi justamente ali que surgiu o *graffiti* na cidade.

Tags na entrada de uma estação do metrô de Nova Iorque



Tag de TAKI 183 realizada com marcador

51 "All the major elements of stylistic innovation-diversity, deviance, and dereliction- were in place."

52 "The subway was always violent and scary. You didn´t go down by yourself- that was just common sense."

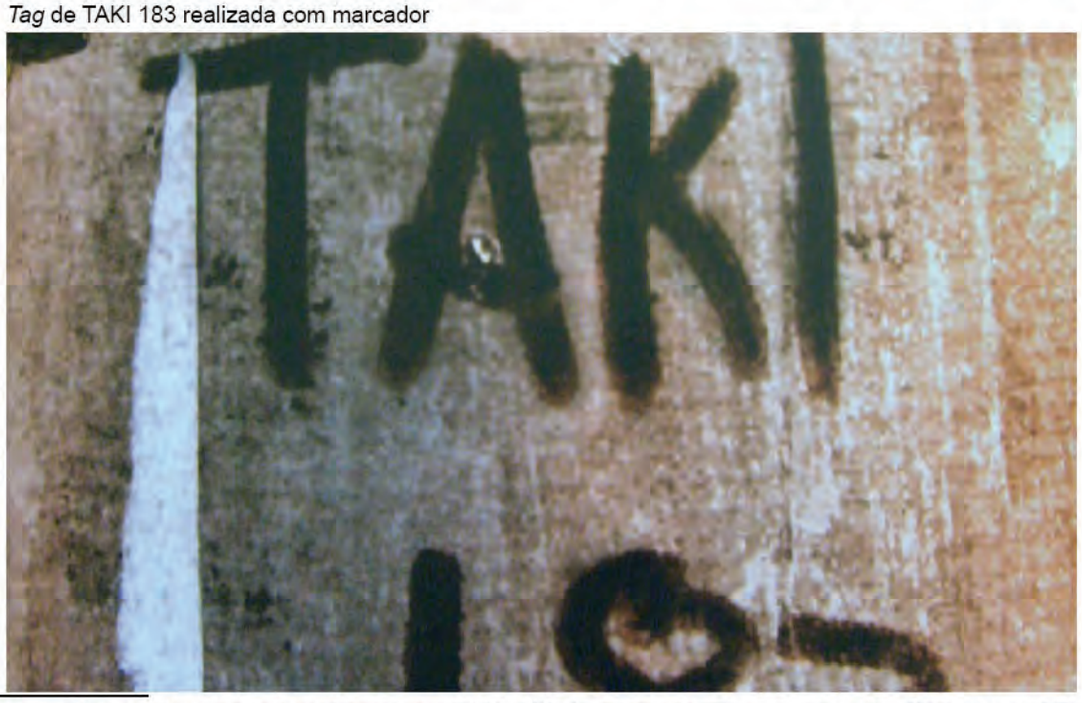
1.6.1- *The New York Times*, 21 de julho de 1971: TAKI 183

TAKI 183, apelido de um jovem de Washington Heights chamado Demetrius que percorria a cidade toda em seu ofício de entregador, ficou conhecido por causa de um artigo publicado sobre ele no jornal *The New York Times* no dia 21 de julho de 1971. Durante suas jornadas diárias de trabalho, que envolviam muitas viagens de metrô, TAKI 183 escrevia seu nome com marcadores no interior dos trens e nas estações do metrô, inscrições que despertaram a atenção de alguns jornalistas.

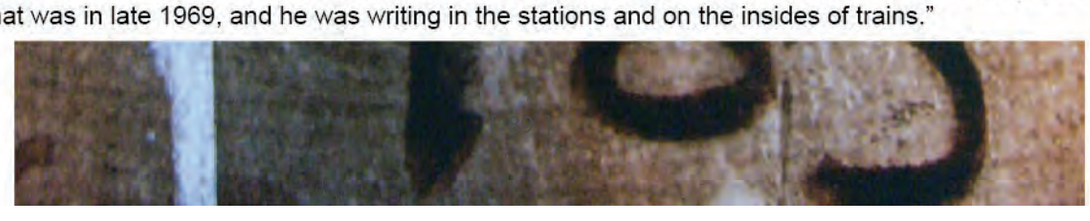
Ele foi o primeiro escritor a ser reconhecido pela quantidade de *tags* espalhadas por todos os bairros da cidade. COCO 144, um dos escritores de maior destaque da época, relata: "Um dos primeiros escritores que eu vi foi TAKI 183, em marcador preto na linha Broadway da IRT. Isso foi em 1969, e ele estava escrevendo nas estações e no interior dos trens." (in GOLDSTEIN, 2009, p. 17)[53]

As *tags* deixadas por TAKI 183 eram simples e facilmente legíveis, refletindo um período da cultura do *graffiti* durante o qual o mais importante era a quantidade de assinaturas, e não suas propriedades visuais. Para bombardear o interior dos vagões eram utilizados marcadores, preferencialmente das marcas *Niji* e *Uniwide*.

Tag de TAKI 183 realizada com marcador



[53] "One of the first writers I saw was TAKI 183, in black magic marker on the Broadway IRT line. That was in late 1969, and he was writing in the stations and on the insides of trains."



A mídia desempenhou um papel essencial na evolução do *graffiti*, e o faz até os dias de hoje, já que a visibilidade é um dos objetivos mais almejados pelos escritores.[54] Ao ver o perfil de TAKI 183 publicado no jornal diário de maior circulação da cidade, muitos jovens se sentiram incentivados a tentar a mesma proeza e intensificaram o ritmo de suas atividades:

> Todos os escritores aprenderam com a publicidade de TAKI. A atividade anteriormente clandestina se transformou em uma grande *performance* pública, com garotos competindo para ver quem conseguiria a maior mídia, seja nos jornais impressos ou na televisão. (STEWART, 2009, p.43)[55]

A busca pela visibilidade é evidenciada pela preferência dos escritores em fazer seus *graffiti* nas linhas do metrô que percorriam a maior área da cidade, como as linhas 2 e 5, nas quais as inscrições circulavam por vários bairros diferentes, ou nas quatro linhas do Bronx que percorriam o bairro em trilhos elevados e portanto possibilitavam o máximo de exposição aos *pieces*. CO-CO 144, um dos pioneiros do *graffiti* em Nova Iorque, explica: "Nós queríamos um pouco de fama nas nossas vidas. As pessoas nas favelas querem muito se fazer conhecidas, mas nós não sabíamos exatamente como fazer isso." (in STEWART, 2009, p.42)[56]

A maioria dos escritores eram adolescentes, e muitos paravam de escrever *graffiti* ao atingir a maioridade penal, quando poderiam sofrer sanções mais graves por parte das autoridades: "A maioria dos escritores é jovem. De acordo com registros policiais e vários escritores, a maioria das pessoas jovens começa sua carreira de escritor por volta dos onze anos de idade e para de escrever aos dezesseis." (CASTLEMAN, 1982, p. 67)[57]

---

54 Na maior parte das vezes, o discurso midiático reproduziu o ponto de vista governamental a respeito da prática do *graffiti*, reforçando a percepção negativa do público ao fomentar a idéia de que o *graffiti* seria uma evidência direta da má conservação do sistema de metrôs e dos perigos inerentes à sua utilização.

55 "Writers all learned from Taki´s publicity. The formerly clandestine activity was transformed into a grand public performance, with kids competing to see who could get the most press, whether in the newspapers or on television."

56 "We wanted to put a little fame in our lives. People in slum areas really want to make themselves known, but we didn´t know how to do it."

57 "Most writers are young. According to police records and many writers, most young people begin their writing careers at about eleven years of age and retire from writing at age sixteen."



Escritores do *subway graffiti* novaiorquino

No artigo publicado no *The New York Times* o próprio TAKI 183, que parou de escrever *graffiti* por volta de 1973, declarou que (...) à medida que foi ficando mais velho, começou a se preocupar mais a respeito da possibilidade de sofrer penalidades como adulto por escrever *graffiti*, mas admitiu: "Eu trabalho, eu também pago impostos. Por que eles perseguem o sujeito mais fraco? Por que não as organizações de campanha que colocam *stickers* no metrô inteiro em época de eleições? (in CASTLEMAN, 1982, p. 135)[58]

São poucos os defensores do argumento apresentado por TAKI 183 a respeito das políticas de combate ao *graffiti*. Um deles foi Claes Oldensburg, um artista plástico sueco que manifestou à *New York Magazine*, em artigo publicado em 1973, sua opinião sobre o *graffiti*:

> Você está na estação, tudo é cinza e sombrio e de repente um daqueles trens grafitados aparece e ilumina o lugar como um grande buquê latinoamericano. A princípio parece anárquico- faz você pensar se o metrô está funcionando adequadamente. E então você se acostuma. A cidade é como um jornal, de qualquer forma, então é natural ver escritos por toda parte. (NEW YORK MAGAZINE, 1973)[59]

58 "TAKI confessed that as he grew older, he worried more about facing adult penalties for writing graffiti but admitted: "I work, I pay taxes too. Why do they go after the little guy? Why not campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

59 "You´re standing in the station, everything is grey and gloomy, and all of a sudden one of those graffiti trains slides in and brightens the place like a big bouquet from Latin America. At first it seems anarchical- makes you wonder if the subways are working properly. Then you get used to it. The city is like a newspaper anyway, so it´s natural to se writing all over the place."

O papel da mídia no processo de disseminação do *graffiti* e seu envolvimento com o circuito institucional da arte será abordado no Capítulo 2.

1.6.2- A Escola de Estilos do *subway graffiti*

A princípio, o *graffiti* de Nova Iorque se resumia à prática das *tags*, assinaturas feitas com marcador no interior dos trens e nas paredes das estações do metrô. "Como a música, as *tags* são uma linguagem universal. Com a sua estética rítmica, as *tags* são o *free jazz* das letras." (LINDBLAD in COOPER, 2008, p. 9)[60] Essas inscrições não apresentavam nenhum tipo de sofisticação caligráfica, constituindo-se basicamente do apelido do escritor seguido de um número que, geralmente, indicava a rua onde ele morava. JULIO 204 foi o primeiro escritor a adicionar à *tag* o número de sua rua. Com o passar do tempo e a intensificação da repressão policial, alguns escritores abandonaram essa prática, ou mesmo mudaram de apelido.



Escritores do *subway graffiti* novaiorquino

60 "Like music, tags are a universal language. With their rhythmic aesthetics, tags are the free jazz of lettering."

São raros os casos em que o escritor fazia uso de seu nome verdadeiro para a prática do *graffiti*. LEE 163, o primeiro escritor a bombardear o exterior dos trens, foi uma destas exceções.

Em 1971, as *tags* começaram a aparecer no exterior dos trens. Por causa da crescente competitividade entre os escritores, as *tags* começaram a evoluir tanto no que se refere à originalidade dos traços e ao desenho das letras como no uso de cores e materiais que permitissem maior destaque. As *tags* são, portanto, a origem do que pode ser chamado de *escola de estilos* do *graffiti* de Nova Iorque. "À medida que crescia a competição pelo reconhecimento, os escritores tinham que superar uns aos outros na busca por atenção. A estrada para este sucesso era- e precisava ser- pavimentada por preocupações estéticas." (STEWART, 2009, p.228)[61] A partir delas, os escritores introduziram todo tipo de inovação na escrita de seus apelidos, com o intuito de se destacar em meio a um ambiente já saturado pelas assinaturas de muitos escritores.



Piece de SEEN na lateral de um vagão do metrô

Os escritores também começaram a procurar novos suportes, como as partes da frente e de trás dos trens, mesmo que para isso fossem obrigados a se dependurar entre um vagão e outro com o trem em movimento, e as laterais dos vagões e assim por diante, até a pintura completa de um trem, geralmente composto por dez ou onze vagões. A evolução estilística aconteceu rapidamente: das simples *tags* feitas com marcador em 1970 e 1971 ao primeiro *wholecar* em 1973.

61 "As competition to be recognized increased, the writers had to outdo one another for attention. The road to this success was-and must be- paved with aesthetic concerns."

O desenvolvimento do *graffiti* acompanhou a evolução dos materiais utilizados para sua realização. Assim, se as *tags* eram feitas com marcadores e canetas no interior dos trens, o uso da tinta em *spray* permitia a cobertura rápida de uma área cada vez maior, e também o uso de mais cores e detalhes. Inicialmente, as únicas cores disponíveis de tinta em *spray* eram preto, branco, azul e vermelho. As marcas preferidas pelos escritores eram *Krylon*, *Red Devil* e *Rustoleum*.[62] Em seu estudo sobre o *graffiti* em Denver, Ferrel afirma: "A marca preferida de tinta *spray* é Krylon. (...) Os escritores frequentemente pintam imagens estilizadas de latas de Krylon- como os cinco círculos coloridos entrelaçados que aparecem na lata- em murais e *throw-ups*." (FERRELL: 1996, p.63)[63]



Krylon, tinta em *spray* preferida pelos escritores do *subway graffiti* novaiorquino

Em 1972 e 1973 as letras começaram a ser acrescidas de símbolos como corações, setas, diamantes, estrelas, cifrões, pontos de exclamação[64], coroas[65], labaredas[66] e contornos.

---

62 Atualmente existe um mercado mundial de tintas em *spray* e demais materiais utilizados para a prática do *graffiti* que oferece aos escritores uma grande variedade de marcas, cores e efeitos.

63 "Krylon is the spray paint of choice. (…) Writers often paint images of stylized Krylon cans- as denoted by the can´s five interlocking colored circles- into murals and throw-ups."

64 O primeiro escritor a utilizar pontos de exclamação nas *tags* foi JIVE 3

65 A coroa, um dos símbolos clássicos do *graffiti*, é originária da Filadélfia e foi utilizada em Nova Iorque pela primeira vez por PIPER I. Expressa o desejo do escritor em conquistar o título de *king*

66 O desenho de chamas foi uma inovação introduzida por SLY 5





Exemplos de *throw-up*

Tag de JUNIOR 183 com o uso de símbolos como seta e coroa

As *tags* deram origem aos *throw-ups*, assinaturas maiores realizadas geralmente com o uso de duas cores de tinta em *spray*, uma para o preenchimento e outra para o contorno. TJ 127 foi o responsável pela criação deste estilo.[67] Segundo Ferrel, "(...) os *throw-ups* ocupam, técnica e esteticamente, o meio termo entre as *tags* e os painéis." (FERRELL: 1996, p.83)[68] Alguns escritores também começaram a desenhar em seus *graffiti* personagens de histórias em quadrinhos, como LEE 163, que pintava reproduções do *Snoopy* e do *Hagar, o horrível*. STAY HIGH 149 ficou famoso ao reproduzir o personagem *The Saint*, de uma série de televisão.

Os estilos de letra surgidos nessa época tornaram-se referência na cultura do *graffiti*, como as *bubble letters*, inventadas por PHASE II, o estilo tridimensional, conhecido como *3D*, criado por PRIEST 167 e o *wild style* de TRACY 168, que cunhou o termo em 1974. Sendo a originalidade um dos principais valores do *graffiti*[69], alguns escritores inventaram não somente novos estilos caligráficos e pictóricos, mas também os nomes desses estilos. A expressão *wild style*, que acabou por se tornar uma expressão idiomática comum no *graffiti*, é uma ilustração disso.

---

67 Essas assinaturas mais elaboradas também foram chamadas de *pieces*, os *throw-ups* tornaram-se comuns um pouco depois mas, para fins didáticos, são aqui considerados uma evolução das primeiras *tags*

68 "(...) throw-ups occupy, both technically and aesthetically, the middle ground between tags and pieces."

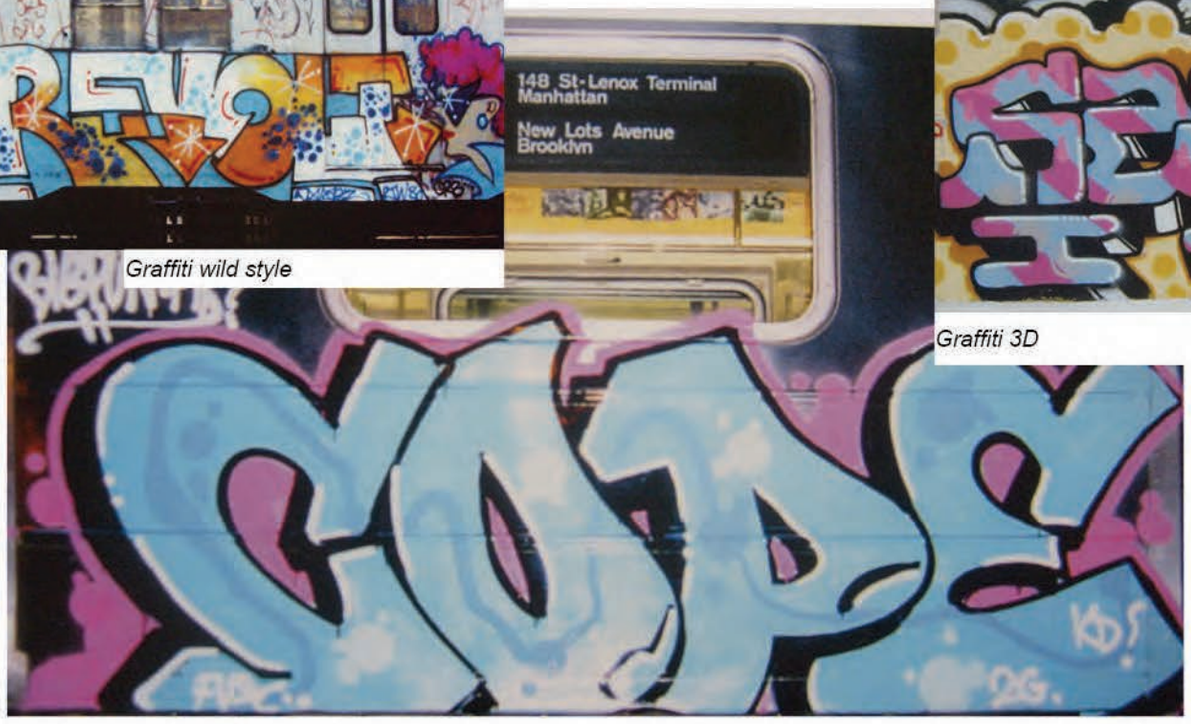
69 TRACY 168 costumava inserir o símbolo de *marca registrada* em seus *graffiti*, confirmando a importância da originalidade para a cultura do *graffiti*.



Graffiti wild style



Graffiti 3D



Bubble letters de COPE 2

Em 1971, SUPERKOOL 223, inspirado por histórias em quadrinhos, pintou contornos em forma de nuvem nas letras de sua assinatura. Dois anos depois, DICE 198 expandiu a idéia ao fazer o primeiro pano de fundo em forma de nuvem.

Como o exterior dos trens já estava saturado pelos *graffiti*, criar um pano de fundo sobre o qual a assinatura seria realizada era uma forma de dar destaque a ela. Tecnicamente, quando os *throw-ups* passaram a ser realizados sobre panos de fundo de nuvens ou outros motivos, foram chamados de *masterpieces*. Era o auge do *graffiti*, e havia mais de mil escritores ativos na cidade.

Piece com pano de fundo em formato de nuvem



Pintar um pano de fundo ao assinar os trens era uma estratégia eficiente também na cobertura de *graffiti* anteriores, o que possibilitava a execução do novo *piece* sem o risco de desrespeito a outros escritores. Como vimos no que tange ao *graffiti* de gangues, *atropelar* um *graffiti* sempre foi considerado uma ofensa grave. Ao encobrir completamente *graffiti* anteriores com a técnica do uso de um pano de fundo, evitava-se incorrer em desrespeito, contribuindo para que atritos entre escritores fosse evitados.

Os *graffiti* continuaram a crescer em escala. Primeiro os escritores usavam todo o espaço abaixo das janelas dos trens para realizar os *window-down pieces.*[70] Depois vieram os *top-to-bottom pieces*, encobrindo os trens de cima abaixo[71], e então os *wholecars*, vagões pintados por completo[72].

A gana por fama proporcionou incursões cada vez mais ambiciosas, e por duas vezes escritores conseguiram pintar coletivamente todos os vagões de um mesmo trem, os *wholetrains*.

O primeiro *wholetrain* foi pintado em julho de 1976 por três escritores, CAINE, MAD 103 e FLAME ONE. O segundo, em dezembro de 1977, por LEE, MONO, DOC e SLAVE. O primeiro *wholetrain*, composto por dez vagões, foi tirado de serviço no dia seguinte à pintura e o segundo, com onze vagões, não chegou a circular.

Em 1971, quando as *tags* dominavam o cenário do *graffiti* em Nova Iorque, a *quantidade* de inscrições era o principal critério de avaliação utilizado pelos escritores para a definição de uma hierarquia. Quanto mais *tags*, mais respeito e mais elevado o nível hierárquico.

> Talvez por ser a mais comum e menos desafiadora forma de escrita do *graffiti*, as *tags* carregam o menor *status* dentre todas as outras formas. Muitos dos escritores que se especializam na pintura de trabalhos maiores no exterior dos trens enxergam as *tags* como feias, como rabiscos sem valor, e desprezam os escritores que as criam. Existe, no entanto, um título amplamente reconhecido e honrado, o de "*king* dos interiores",

---

70 Os vidros eram mais fáceis de limpar, portanto muitos escritores consideravam perda de tempo encobri-las.

71 O primeiro *top-to-bottom* foi feito por RIFF

72 O primeiro *wholecar* foi feito por FLINT 707

> garantido à pessoa que fizer mais *tags* em uma determinada linha. (CASTLEMAN, 1982, p. 29)[73]

A competição pelo título de *king* sempre foi um fator decisivo para o *graffiti*. Assim como em outros elementos do movimento *hip-hop*, como o *breakdancing* e o *rap*, que incentivavam respectivamente batalhas de dança e duelos de improvisação de rimas, as disputas e o desejo de ser *o melhor* sempre existiu no *subway graffiti*. Com o aumento da competitividade e o aprimoramento visual das letras dela decorrente, a *qualidade* dos *pieces* passou a ser também um importante critério de avaliação.



Masterpiece de LEE

Em 1973, havia em nova Iorque três estilos básicos de *graffiti*, referentes a diferentes bairros da cidade: o estilo do Bronx, no qual os escritores desenhavam contornos de nuvens nas letras arredondadas e infladas conhecidas como *bubble letters*, o estilo do Brooklyn, mais difícil de decifrar e mais abstrato, no qual as letras eram enfeitadas com corações e setas, e o estilo trazido por TOP CAT 126 da Filadélfia, também difícil de ler e formado por letras mais retas e imponentes, as *platform letters* ("letras plataforma"). Apesar desta clara distinção de estilos, muitos escritores procuravam desenvolver estilos próprios.

---

73 "Perhaps because it is the most common and least challenging form of graffiti writing, tagging carries the least status of any of the forms. Many of the writers who specialize in painting larger works on the outsides of the trains look upon tags as ugly, worthless "scribble-scrabble" and think very little of the writers who create them. There is, however, a widely recognized and honored title, "king of the insides", which is granted to the person who does the most tagging on a particular line."



Platform Letters ou *Gangster Style*



Pintura mural realizada por LEE

Em 1974, quando já existiam muitos escritores atuantes em Nova Iorque e a quantidade de inscrições já não era suficiente para garantir destaque, a qualidade técnica e a precisão dos traços do *spray* se tornou uma nova meta para os escritores, como explica Craig Castleman, autor de *Subway Graffiti in New York*: "Neste ponto um novo termo adentrou a linguagem do *graffiti*: *mestre de estilo*. Títulos de honra anteriormente eram garantidos a escritores com base somente no número de *pieces* ou *tags* que eles haviam conseguido fazer. Agora o estilo também era uma rota para a fama e a "*style wars*" teve início." (CASTLEMAN, 1982, p. 56)[74]

Nessa época, surgiram na cena do *graffiti* escritores egressos de Escolas de Arte, como LEE 163, formado na *High School of Arts and Design*, o que contribuiu para a evolução do *graffiti*. Os escritores elaboravam *pieces* cada vez maiores, ricos em detalhes e aprimorados estilisticamente. "Localização, frequência e estética são os componentes mais importantes." (LINDBLAD in COOPER, 2008, p. 7)[75] Como mencionado por Castleman, a competição pelo título de *king of style* desencadeou uma *guerra de estilos*, ou *style wars*, expressão eternizada como título de um documentário de 1983 sobre o *subway graffiti*, dirigido por Tony Silver.

---

74 "At this point a new term entered graffiti language: style master. Previously titles of honor had been granted to writers only on the basis of the number of pieces or tags they had managed to get up. Now style was also a route to fame and "style wars" began."

75 "Location, frequency and aesthetics are the most important components."

Curiosamente, ao mesmo tempo em que a maioria dos escritores se esforçava para aprimorar seus traços, outros, como IN, CAP, W-5 e TEE, começaram a infestar os trens com *throw-ups*, inscrições muito simples e, portanto, rápidas de executar. Os *throw-ups* eram um caminho rápido para a fama, já que não exigiam muito domínio técnico e podiam ser espalhados pela cidade mais facilmente, já que a criação dos *masterpieces* demandava mais tempo e dedicação.

Como os trens já estavam saturados pelos *graffiti* e o espaço para novas inscrições era escasso, alguns escritores adeptos da prática dos *throw-ups* desrespeitavam abertamente o princípio de não escrever por cima de outros *graffiti*. De acordo com CO-CO 144, "Foi isso que matou o estilo do *graffiti* por mais ou menos um ano: *throw-ups*." (in STEWART, 2009, p.158)[76] A possibilidade de ter seus trabalhos *atropelados* por *throw-ups* fez com que muitos escritores desistissem do investimento na pintura de *wholecars* ou de *masterpieces*.

LADY PINK, que começou a escrever *graffiti* em 1979 e se tornou uma das personagens femininas mais ilustres do *subway graffiti* declara, sobre os escritores de *throw-ups*: "Então você tinha o CAP e todos os aspirantes a CAP, e eles trouxeram violência para o mundo do *graffiti*. Os escritores pintavam *wholecars* e eles eram atropelados quase imediatamente por *throw-ups*: então pra que pintar *wholecars*? O mundo da arte era um lugar muito melhor para se estar." (GOLDSTEIN, 2009, p.94)[77] Os escritores que se dedicavam a criar *wholecars* e *wholetrains* viram a popularização dos *throw-ups* como um golpe fatal para o *subway graffiti*, catalisando sua aproximação do circuito oficial da arte.

Throw-up atropelando graffiti pré-existentes



76 "That´s what killed graffiti style for about a year or so: throw-ups."

77 "Then you had CAP and all CAP wannabes, and they brought violence into the graffiti world. Writers would do whole-cars and they were gone over immediately with throw-ups: so why do whole-cars? The art world was a much better place to be."



Nos anos seguintes, os *atropelos* dominaram os trens. A *style wars* se intensificava e IN, um escritor de *throw-ups*, foi eleito *king* da linha 1 do metrô e, depois, *king* de todas as linhas. No caso dele, a quantidade de inscrições espalhadas por todas as linhas do metrô foi considerada mais importante que o aprimoramento estilístico de outros *graffiti*. Depois de completar a marca de dez mil *throw-ups*, IN pintou sozinho um *wholecar* em estilo *3D* para comprovar sua capacidade de criar *pieces* mais elaborados e demonstrando, assim, ter feito uma opção consciente pelos *throw-ups*.

Durante o período em que a disputa por visibilidade e os atropelos se intensificaram, uma sigla começou a surgir por cima de vários *pieces*: *TCO*, ou *The Cross-Outs*, algo como "*Os atropeladores*". A autoria dessas inscrições nunca foi confirmada, mas os escritores desconfiavam da ação de policiais, que estariam propositalmente instigando disputas entre os escritores ao atropelar os *graffiti* nos trens: "TRACY 168, que perdeu um *wholecar* para a TCO, afirmou: "Eu não sei que foi, mas muitos *pieces* bons se perderam. É como se alguém fosse ao museu e rasgasse toda a arte. Um crime." (CASTLEMAN, 1982, p. 46)[78]

O caso de IN exemplifica a importância do *nome* no *graffiti*. Ao optar por uma assinatura curta, com apenas duas letras, IN tornou muito mais fácil o seu objetivo de espalhar por todas as linhas do metrô os seus *throw-ups*. Geralmente, apelidos muito compridos são evitados por dificultarem a execução do *graffiti*, tornando-a mais demorada.

Utilizar apenas duas ou três letras é uma prática comum dos escritores de *throw-ups*, e a abreviação de apelidos é uma estratégia comum quando o intuito é fazer uma inscrição simples rapidamente. Dessa forma, há escritores que adotam *apelidos diferentes, ou corruptelas de um mesmo nome. James Murray, autor de Broken Windows: Graffiti NYC*, esclarece que: "As *tags* são escolhidas por muitas razões diferentes, como originalidade, significado, simetria, equilíbrio e combinação de letras preferidas." (MURRAY, 2009, p. 55)[79]

Assim, o nome depende, no *graffiti*, das propriedades visuais das letras e seus desenhos.

---

78 "TRACY 168, who lost a whole car to TCO, has stated, "I don´t know who did it but a lot of good pieces were lost. It was like someone going in the museum and ripping up all the art. A crime."

79 "Tags are selected from many different reasons, such as originality, meaning, symmetry, balance, and preferred letter combinations."



Throw-ups de IZ

O *nome* encontra-se na essência do *subway graffiti*. Seja nas primeiras *tags* ou nos *masterpieces*, todo *graffiti* tem como fundamento o *nome* do escritor, como afirma Henry Chalfant, autor de *Spraycan Art*, de 1987: "O nome está no centro de toda arte *graffiti*." (CHALFANT, 1984, p. 45)[80] Mesmo que ele seja ilegível ou assemelhe-se mais a uma imagem do que a uma sequência de letras, o *graffiti* é, basicamente, uma assinatura. De acordo com PHASE II, discípulo de LEE 163, "Nós criamos uma forma de arte que veio da letra." (STEWART, 2009, p.202)[81]

Talvez seja esta centralidade do nome o motivo pelo qual os atropelos sejam entendidos como um desrespeito tão grave, assumindo a dimensão de uma ofensa indiscutivelmente pessoal e provocando brigas que nem sempre se restringem ao uso de tinta, podendo resvalar em violência física e até mesmo morte.

Auferir os objetivos dos escritores de *graffiti* é tarefa difícil, mas há um consenso em relação a um ponto: todos desejam atingir a fama. SEEN, um dos escritores mais importantes de Nova Iorque, assume: "Tudo se resume à fama." (in MURRAY, 2009, p. 39)[82] Ser reconhecido como *king* é o desejo de todos os escritores, independente do tipo de estratégia por eles adotada. Castleman confirma: "Já que a maioria dos escritores compartilha um desejo por reconhecimento generalizado, a fama é considerada a conquista última da prática do *graffiti*." (CASTLEMAN, 1982, p. 78)[83]

---

80 "The name is at the center of all graffiti art"

81 "We created an art form that came from the letter."

82 "It´s all about fame."

83 "Since most writers share a desire for widespread renown, fame is considered the ultimate in graffiti-writing achievement."

Esta conquista pode ser obtida de formas diferentes, mas os principais critérios são a *qualidade dos traços* e o domínio técnico do *spray*, a *originalidade* na criação das assinaturas, a *quantidade* de inscrições realizadas, o grau de dificuldade de acesso a um suporte e sua visibilidade e a *ousadia* demonstrada no enfrentamento de situações de risco. Joseph Rivera, um policial que integrou a unidade especial de combate ao *graffiti* do Departamento de Polícia de Nova Iorque e escreveu um livro sobre sua experiência profissional, publicado sob o título *Vandal Squad: Inside The New York City Transit Police Department, 1984-2004*, fala sobre isso:

> Os vândalos estabelecem sua credibilidade perante os outros com base nos riscos que assumem, seja desafiando a polícia e arriscando sua liberdade ou desafiando o destino e arriscando suas vidas para se destacar. Quanto mais movimentado for um lugar ou quanto mais difícil de alcançar, maior o respeito que os vândalos recebem uns dos outros. (RIVERA, 2008, p.74)[84]

1.6.3- *Subway graffiti* como estilo de vida

O convívio entre os escritores do *subway graffiti* era intenso, e a formação de grupos com a finalidade de *bombardear* a cidade, as *crews*[85], bastante freqüente. As primeiras *crews* surgiram em 1971[86], e podem ser entendidas como derivações das gangues existentes naquela época. Em vez de se unir em prol da violência, muitos jovens começaram a se encontrar com o objetivo de escrever *graffiti*. De acordo com Goldstein, "É isso o que os escritores faziam naquela época. Você se encontrava com alguém e saía pela cidade bombardeando diferentes linhas do metrô. Não havia um percurso planejado a seguir, o que tornava tudo fresco e novo." (GOLDSTEIN, 2009, p. 18)[87] O acaso é uma variável importante para o *graffiti*, suscetível a tudo o que pode acontecer na rua. Este ponto será aprofundado no Capítulo 7.

---

84 "Vandals establish credibility amongst each other based on the risks they take, whether it´s defying the police and risking their freedom or defying fate and risking their lives to get up. The more high-traffic a location or the harder it is to reach, the more respect vandals receive amongst each other"

85 O termo *crew* é utilizado no Brasil no original em inglês, apesar de poder ser traduzido como "galera", ao menos no que tange à cultura do *graffiti*.

86 *The Ex Vandals*, ou *The Experienced Vandals*, foi a primeira *crew* de *graffiti* de Nova Iorque, e influenciou o surgimento de outras *crews*, como *The Vanguards* e *The Last Survivors*, também em 1971

87 "That´s what writers did back then. You´d meet up with someone and go around the city hitting different lines. There was no blueprint to follow, which made everything fresh and new."


SNAKE


155TH ST.

Os escritores tinham seus pontos de encontro, chamados de *writer´s corners* ou *writer´s bench*, ("esquina dos escritores" ou "banco dos escritores"), que aconteciam geralmente em estações do metrô específicas, quadras de basquete e até mesmo em uma cafeteria. Nestes pontos de encontro acontecia a troca de informações e assinaturas, o planejamento de novas incursões e a socialização de uma forma mais geral. Todos os escritores possuiam um *blackbook*, um caderno no qual esboçavam suas assinaturas e colecionavam assinaturas de outros escritores.

O hábito, surgido em Nova Iorque, preserva-se até os dias de hoje no âmbito da cultura do *graffiti*. De acordo com Cooper, "Garotos passavam muitas horas preenchendo incontáveis cadernos praticando suas *tags*, tentando aperfeiçoar a forma e a combinação das letras e símbolos em um logotipo que pudessem repetir com facilidade." (COOPER, 2008, p. 53)[88] Ao se conhecer, os escritores invariavelmente perguntavam uns aos outros: "*O que você escreve?*". Muitas vezes o nome verdadeiro de um escritor não é nem ao menos conhecido pelos outros, já que eles sempre se identificam por seus apelidos de rua.



Escritores de *graffiti* reunidos em Nova Iorque

88 "Kids spent many hours filling countless notebooks practicing their tags, trying to perfect the shape and combination of letters and symbols into a logo that they could repeat easily."

A formação dessa rede de sociabilidade entre os escritores proporcionou aos jovens novaiorquinos uma vivência única do espaço urbano: "Em uma cidade muito fragmentada, os escritores estavam entre os poucos jovens a ir além das fronteiras de sua própria vizinhança e viajar pela cidade encontrando e conhecendo jovens de outras regiões e uma variedade de grupos econômicos e étnicos." (CASTLEMAN, 1982, p. 71)[89] O *subway graffiti* de Nova Iorque difere, portanto, do *graffiti* das gangues de Los Angeles, por valorizar a conquista de todos os bairros da cidade, e não a defesa de um território específico fora do qual o sujeito não estaria nem ao menos seguro. Essa diferença, entretanto, não foi o suficiente para afastar o *subway graffiti* da ilegalidade.

Em um comunicado de 1967, a *MTA* (*Metropolitan Transit Authority*), órgão responsável pela manutenção do metrô de Nova Iorque, orientava os usuários a não escrever *graffiti* nos trens e estações. Foi a primeira vez que a palavra *graffiti* apareceu em um comunicado desse tipo. Além de ser contra a lei, há outros fatores que contribuem para que o *graffiti* seja uma prática marginal e perigosa. Afirma Stewart: "Os perigos, o risco de acidente ou morte, assim como a adrenalina de ser perseguido pela polícia, foram os ingredientes mais importantes dos quais o fenômeno do *subway graffiti* se nutriu, e essa emoção eletrizava os *pieces* criados nos trens." (STEWART, 2009, p.9)[90] Assim, a linguagem do *graffiti* absorveu a periculosidade inerente à sua prática e a traduziu graficamente.

A partir de 1972, quando o *graffiti* começou a ser realizado na parte externa dos trens, os escritores descobriram que a forma mais fácil de bombardeá-los era invadir os pátios onde ficavam estacionados durante a noite. Eram locais escuros, sujos e perigosos devido não só à eletrificação dos trilhos, mas por causa da movimentação dos trens, que podiam atingir uma pessoa, machucando-a gravemente.

Para chegar aos pátios, era preciso esgueirar-se no escuro, pular muros e portões, fazer buracos em cercas e despistar os vigilantes. Como os escritores não usavam lanternas para não correr o risco de serem flagrados, muitos *graffiti* foram pintados no escuro. Passar a noite toda nos patos para fotografar à luz da manhã os *pieces* realizados durante a madrugada era um hábito comum.

89 "In a much-fragmented city, writers are among the few young people to reach beyond the bounds of their own neighborhoods and travel throughout the city, meeting and getting to know young people from other boroughs and a variety of ethnic and economic groups."

90 "The dangers, the risk of injury or death, as well as the thrill of being chased by the police, were the most important ingredients upon which the subway graffiti phenomenon fed, and this excitement electrified the pieces created on the trains."



Escritores de *graffiti* nos pátios de trens

Os trens são movimentados pelo *third rail*, ou "terceiro trilho", um trilho percorrido por uma corrente elétrica de 625 volts e que, se tocado, pode significar um acidente fatal. Ao se aventurar pelos túneis do metrô e invadir os pátios dos trens no escuro, os escritores estavam arriscando suas vidas. Até mesmo os policiais responsáveis por coibir a prática do *graffiti* descreviam esses locais como ambientes perigosos: "Nós nunca sabíamos o que ia acontecer quando andávamos pelos túneis." (RIVERA, 2008, p.40)[91] Castleman observa que o único perigo maior que o *third rail* para os escritores era a polícia: "A maioria dos escritores estão cientes do perigo do contato com o *terceiro trilho,* mas veem a sua ameaça como secundária diante do que eles consideram ser o maior risco dos pátios: a polícia." (CASTLEMAN, 1982, p.50)[92] A maioria dos escritores que se arriscavam era jovem, como afirma Stewart:

> Essas atividades de alto risco eram frequentemente desempenhadas por garotos de doze ou treze anos de idade que estavam aprendendo a escrever *graffiti* apesar da possibilidade de se acidentar ou mesmo perder a vida caindo, sendo eletrocutado pelo *terceiro trilho* ou atingido por um trem em movimento. (STEWART, 2009, p.54)[93]

Além da invasão de propriedade privada e de todos os riscos a ela inerentes no caso dos túneis e pátios, roubar tinta era uma prática bastante comum entre os escritores. "O

---

91 "We never knew what was going to happen while walking through the tunnels."

92 "Most writers are aware of the danger of contact with the third rail but see its hazards as secondary to what they consider the main peril in the yards: the police."

93 "These high-risk activities were often carried out by twelve- and thirteen-years old who were learning to write graffiti despite the possibility of being injured or even losing their lives by falling, being electrocuted by the third rail, or being hit by a passing train."

roubo era um componente ativo do novo *graffiti* desde o início. Os primeiros escritores todos roubavam seus marcadores, e depois suas latas de *spray*." (STEWART, 2009, p.30)[94] Nenhum deles comprava o seu material, e marcadores e latas de *spray* eram afanados de lojas em uma prática que se tornou conhecida como *racking up*. A técnica mais comum era esconder os objetos furtados em jaquetas de inverno, ou mesmo em calças largas e meias. Havia estratégias mais ousadas, nas quais um grupo grande de escritores invadia uma loja, roubava marcadores e latas de *spray* e simplesmente saía correndo.

Os escritores iniciantes eram incumbidos da tarefa de roubar material para seus mentores, escritores mais experientes. Aqueles que não quisessem cometer esse delito adquiriam suas tintas em um mercado negro de materiais roubados, revendidos a preços mais acessíveis. No início, os escritores roubavam qualquer tinta que conseguissem. A partir de 1973, começaram a investir no roubo de cores específicas, a ser utilizadas em *pieces* mais bem idealizados. "Algumas das atividades associadas ao movimento do *subway graffiti* eram ilegais, desde roubar marcadores e tinta em *spray* até a invasão dos pátios e trilhos." (STEWART, 2009, p.201)[95] Os escritores também conseguiam as chaves dos trens, que eram duplicadas e revendidas ou trocadas com outros escritores.

As condições em que o *subway graffiti* era realizado, e principalmente sua relação com o perigo, a ilegalidade e a morte devem ser consideradas se quisermos compreender a sua linguagem. Como vimos, o *graffiti* torna-se para os escritores um estilo de vida, e muitas vezes o processo de pintura é mais significativo para eles do que o seu resultado, o *piece*. O público tem acesso somente aos *graffiti* prontos, mas para os escritores as arriscadas missões e o processo de execução de cada *piece* constituem histórias importantes para eles, como esclarece BEEF: "Pintar sob condições ameaçadoras faz da marca um sinal vital." (in POWERS, 1999, P.106)[96]

A intimidade com situações de risco e o desafio aos perigos subjacentes à prática do *graffiti* são elementos viscerais do estilo de vida dos escritores do *subway graffiti* de Nova Iorque que, assim como os integrantes das gangues de *chicanos* de Los

94 "Theft was an active component of the new graffiti from the outset. The earliest writers all stole their felt markers, and later their spray cans."

95 "Some of the activities associated with the subway graffiti movement were illegal, from stealing markers and spray paint to trespassing in the yards and lay-ups."

96 "Painting under threatening conditions makes the mark a vital sign."

Angeles, pautavam seu cotidiano pela transgressão das leis e pela superação de seus próprios limites. Isto se evidencia no depoimento de TRACY 168:

> Sabe, muitos de nós morreram de forma trágica. Os artistas do *graffiti* vivem intensamente e morrem cedo. É parte do seu jeito de ser. Um artista do *graffiti* é diferente. Você não é uma pessoa comum se é um artista do *graffiti*. É o modo como você vive. (in CHALFANT, 1987, p. 92)[97]

A inconstância e a fugacidade típicas do estilo de vida *fora da lei* evidenciam-se, por exemplo, na dificuldade em localizar os escritores, como afirma o policial Rivera: "Muitos dos vândalos "Mais Procurados" eram fantasmas que simplesmente desapareciam." (RIVERA, 2008, p.83)[98] E também: "Mas nós não sabíamos onde encontrar REVS. (...) Ele era um fantasma. (...) Ninguém conseguia encontrá-lo." (RIVERA, 2008, p.117)[99] Essa imprecisão em relação à localização dos escritores é fruto de um estilo de vida marcado pela ilegalidade e, portanto, distinto da regularidade e dos horários do cotidiano dos cidadãos comuns. Neste sentido, percebemos uma proximidade entre o *subway graffiti* e o estilo *vida loca*. Chalfant comenta que "Ver a si próprios como "maus" ou "repugnantes" e como bandidos é uma das maiores atrações que a prática do *graffiti* tem para os adolescentes." (CHALFANT, 1984, p.39)[100]

O envolvimento com atividades criminosas como a invasão de propriedade privada e o furto de materiais contribuiu para a marginalização dos escritores, como afirma SAKE: "Quanto mais *graffiti* você faz, mais você se aprofunda no crime." (in LABONTÉ, 2003, p.89)[101] O apreço pela periculosidade reflete-se no linguajar dos escritores, que inventavam expressões e gírias de conotação bélica para se referir a suas ações, como *bombardear*, *atacar, detonar, destruir* e *matar*. Adjetivos com sentido originalmente negativos, tais como *terrível*, *viciante, doente* e *mau* adquiriam tom de elogio ao serem utilizados para se referir a *pieces* ou a escritores. Cooper comenta que "Os escritores de *graffiti* criaram uma caligrafia tão crua e teimosa que ainda é percebida como ameaçadora depois de quarenta anos." (COOPER, 2009, p. 79)[102] Muitos escritores

97 "See, a lot of us died tragic deaths. Graffiti artists live fast and die young. It´s part of the way you are. A graffiti artist is different. You ain´t a regular person when you´re a graffiti artist. It´s the way you live."

98 "A lot of the "Most Wanted" vandals were ghosts that would just disappear."

99 "But we didn´t know where to find REVS. (...) He was a ghost. (...) Nobody could find him."

100 "Seeing themselves as "bad" or "nasty" and as outlaws is one of the great attractions that graffiti writing has for adolescents"

101 "The more graff you do, the deeper into crime you get."

102 "Graffiti writers have created a script so raw and headstrong that it is still perceived as threatening after forty years."

afirmam ser justamente a ilegalidade a característica definidora do *graffiti*: "Alguns dizem que as *tags* tem que ser ilegais para serem consideradas válidas." (LINDBLAD in COOPER, 2008, p. 7)[103] Essa discussão será retomada no Capítulo 7.

A pintura de telas para exposições em galerias e museus, posteriormente realizada por alguns escritores, não é chamada de *graffiti* justamente por ter se esvaziado da ousadia necessária para a superação dos perigos e da ilegalidade da pintura nas ruas ou trens. Ao pintar em ambientes fechados os riscos são substituídos pelo conforto e os escritores tratados como artistas, e não vândalos. Novamente, a ênfase recai aqui sobre o *processo* de execução dos *pieces*, e não nos materiais e técnicas utilizados ou no aspecto da pintura final. O *graffiti* propriamente dito não foi absorvido pelas galerias, ele só poderia continuar existindo nas ruas, livre e exposto a riscos. O que foi assimilado pelo circuito institucional da arte e pela mídia foi a linguagem do *graffiti*, como será discutido no Capítulo 2.

1.6.4- Estratégias de repressão ao *graffiti*

O *graffiti* sempre foi muito combatido pelas autoridades, que investem milhões de dólares em projetos de erradicação, alguns mais criativos, como o uso de cães de guarda para proteger os pátios nos quais os trens ficavam estacionados em Nova Iorque, e outros mais severos, que incluíam leis que poderiam levar o infrator ao pagamento de multas caríssimas e à prisão em regime fechado.



Estratégias de repressão ao *graffiti*

103 "Some say tags must be illegal to qualify."

Na Filadélfia, a prefeitura criou um programa de combate ao *graffiti* que concedia anistia aos escritores que parassem de *bombardear* a cidade. Ao mesmo tempo em que prometiam punir severamente aqueles que insistissem na contravenção, as autoridades incentivavam os escritores a aderir a projetos de pinturas murais autorizadas e comissionadas como alternativa ao *graffiti* ilegal. Não é preciso dizer que muitos escritores aproveitaram a oportunidade para participar do projeto da prefeitura sem deixar de praticar o *graffiti* ilegal.

No dia dez de outubro de 1972, o então prefeito de Nova Iorque, John Lindsay, assinou a primeira lei anti *graffiti* dos Estados Unidos da América, lançando também a *Operação Limpeza*, com o intuito de remover os *graffiti* dos trens submetendo-os a lavagens com um produto inventado pelo químico Edmund Dragza em abril daquele ano e batizado de *DWR*, ou *Dirty Word Remover* ("Removedor de Palavrões"). A limpeza, que ficou conhecida como *the buff*, não era muito eficiente.

Apesar de ser bastante cáustico, o produto não eliminava os *graffiti* por completo, além de destruir a pintura original dos vagões. O resultado era muitas vezes desastroso, e o aspecto dos trens piorava a cada lavagem. BLOODTEA aponta uma outra falha na *Operação Limpeza* de Lindsay: "Tudo o que eles estão fazendo é transferir o *graffiti* do exterior dos trens para o seu interior. É o *graffiti* do interior dos trens -as *tags*- que o público odeia. O que o prefeito está fazendo é se livrar dos trabalhos externos, que o público gosta, os *pieces* grandes e coloridos." (CASTLEMAN, 1982, p.147)[104] Algo parecido aconteceu em São Paulo, com o Programa *Cidade Limpa* do prefeito Gilberto Kassab, que promulgou em 1º de janeiro de 2007 a Lei Municipal 14223 com objetivo de "ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana" (ART.1º) Como veremos no Capítulo 4, a prefeitura de São Paulo, na tentativa de acabar com o *graffiti*, acabou eliminando da paisagem urbana muitas inscrições aprazíveis ao público, painéis e *pieces* coloridos, com elementos figurativos e muitos detalhes, muitas vezes realizados por artistas já reconhecidos internacionalmente, e deixando nesse mesmo cenário as inscrições mais difíceis de "limpar", as odiadas *pixações* no alto dos prédios. É interessante observar que as *pixações* de São Paulo são parecidas com as *tags* a que se refere BLOODTEA, as inscrições realizadas no interior dos vagões e, segundo ele, igualmente odiadas pelo público.

---

104 "All they´re doing is moving graffiti from the outsides of the trains to the insides. It´s the inside graffiti- the tags- that the public hates. All the mayor is doing is getting rid of the outside pieces that the public likes, the big colorful pieces."



Processo de limpeza química dos trens, conhecido como *the buff*

Em 1977 foi criada uma mistura química realmente eficiente na limpeza dos trens. Isso, contudo, não bastou para eliminar os *graffiti* dos trens. A *MTA, Metropolitan Transit Authority* ("Autoridade Metropolitana de Transporte"), uma agência controlada pelo Estado e responsável pela operação e manutenção do sistema público de transporte de Nova Iorque, transformou os trens em telas novas ao eliminar *graffiti* antigos, entregando aos escritores trens prontos para a realização de novos *pieces*. Se os *graffiti* originais tivessem sido preservados, inibiriam novos ataques, por causa do respeito entre os escritores, que evitavam *atropelos*.

Lindsay acreditava que os escritores de *graffiti* sofriam de algum tipo de transtorno mental, e a lei por ele promulgada estabelecia a proibição de escrever, desenhar, pintar ou fazer qualquer tipo de inscrição em propriedade pública, além da proibição do porte de latas de *spray* ou marcadores em locais públicos como o metrô, a não ser que estivessem em embalagem selada. A punição para os infratores incluía o pagamento de multas e a prisão.

Antes dessa lei, a prática do *graffiti* era somente uma infração das normas da *MTA*. No ano de sua implementação, a lei levou à prisão mil quinhentos e sessenta e dois jovens acusados de escrever *graffiti*, dos quais apenas quatrocentos e vinte e seis chegaram a ser julgados e foram condenados a passar um dia nos pátios limpando os trens. Naquela época, eram muitos e mais sérios os problemas a serem resolvidos pelo Judiciário. O *graffiti* não parecia ser tão grave diante dos altos índices de criminalidade da época.

Em 1976, a *MTA* criou o *Graffiti Squad* ("Esquadrão *Graffiti*"), uma unidade responsável por pesquisar o perfil dos escritores de *graffiti*, coletar informações e fotografar inscrições para compor um banco de dados a partir do qual pudessem saber quem eram os principais infratores atuantes na cidade. O arquivo do *Graffiti Squad* continha mais de três mil fotografias. Por meio dele, os oficiais eram capazes de detectar o estilo, o traço de cada escritor, algo da ordem das impressões digitais. Kevin Hickey, um desses oficiais, declarou:

> Você pode não saber onde um garoto mora, mas se você for ao bairro dele é como seguir marcas de sangue. É só seguir os muros nos quais o nome dele está escrito, eles te levam diretamente ao apartamento onde ele mora. Geralmente o apelido do garoto vai estar escrito nos corredores do prédio e até mesmo na porta da sua casa. (CASTLEMAN, 1982, p.163)[105]

Esses vestígios deixados pelos escritores foram muitas vezes o motivo que os levou a ser julgados e condenados a penas variadas, de acordo com cada caso. Sob essa perspectiva, os escritores estavam produzindo provas contra si mesmos. Latas de *spray*, marcadores, fotografias de *graffiti* e *blackbooks* eram apreendidos como *objetos criminais*.

Em 1979, o *Graffiti Squad* foi desativado sem demais explicações. No ano seguinte, o Departamento de Polícia de Trânsito criou o *Vandal Squad* ("Esquadrão Vandalismo") para combater o *graffiti*, que continuava sendo percebido como nocivo: "O *graffiti* é, para os oficiais da lei e as autoridades civis, um símbolo de perda de controle. A cidade de Nova Iorque legitimou a "guerra contra o *graffiti*" como a guerra contra as raízes do crime e do medo." (MURRAY, 2009, p.204)[106] O *Vandal Squad* realizava um trabalho de vigilância semelhante ao *Graffiti Squad*, com a criação de um arquivo fotográfico que monitorava a atuação dos escritores e a identificação dos mais atuantes. A cada ano era elaborada uma lista com a relação destes escritores, classificados como *Most Wanted* ("Mais Procurados"). Paralelamente, foi criada uma campanha de conscientização pública contra o *graffiti*, relacionando-o diretamente à violência, à sujeira e à degradação do sistema de metrô.

---

105 "You might not know where a kid lives but if you go to his area, it´s like following bloodstains. You follow walls where their names are written, and they´ll lead you right up to the kid´s apartment. Often the kid´s graffiti name will be on the inside hallway and on the door of the apartment itself."

106 "Graffiti is a symbol to law officials and civic authorities of a loss of control. New York City has legitimized the "war on graffiti" as a war on the root of crime and fear."

Em 1984, a *MTA* lançou o *Clean Car Program* ("Programa Carro Limpo"), mais uma vez com o objetivo de eliminar o *graffiti* dos trens, desta vez dentro de um prazo de cinco anos. Os trens foram mais uma vez limpos, a vigilância nos vagões, plataformas, estações e pátios foi reforçada e os trens que fossem bombardeados passaram a ser retirados de circulação em um prazo inferior a duas horas depois do incidente. As medidas surtiram efeito. Em 1989, toda a frota da cidade, composta por aproximadamente 6.245 trens, estava livre de *graffiti*.

O dia 12 de maio de 1989 é considerado a data oficial do fim do *subway graffiti*. Neste dia o último trem pintado foi retirado de circulação. A estratégia de retirar conscienciosamente os trens de circulação logo após serem pintados eliminou do horizonte dos escritores o seu objetivo principal: a fama. Sem a fama de ver seu *piece* circular pela cidade, arriscar-se em túneis e pátios cada vez mais vigiados se tornou uma perda de tempo.

Mas isso não significou o ponto final da história do *graffiti* em Nova Iorque. Rivera conta que:

> Quando os metrôs se tornaram muito vigiados os vândalos levaram o *graffiti* para as ruas, bombardeando tudo o que fosse possível: estradas, rodovias, caminhões, vans, muros, prédios, residências, portas de loja, placas de trânsito, telefones públicos, caixas de correio. (RIVERA, 2008, p.49)[107]

Foi somente na administração de Rudolph Giuliani, eleito prefeito em 1993, que a situação realmente começou a se modificar:

> Na década de 1990, Nova Iorque começou a impor leis draconianas que transformaram a prática do *graffiti* em um delito grave. Escritores foram presos e novas superfícies anti *graffiti* foram instaladas nos trens. Os artistas "verdadeiros" foram contratados pelo metrô para produzir trabalhos que não ameaçassem a propriedade. (GOLDSTEIN, 2009, p.7)[108]

---

[107] "When the subway got too hot, vandals started taking graffiti onto the streets, bombing everything they could possibly hit: highways, parkways, avenues, trucks, vans, walls, buildings, private homes, store gates, street signs, lampposts, public phones, mailboxes"

[108] "In the 1990s, New York began to enforce draconian laws that made writing graffiti a felony. Taggers were locked up, and new graffiti-proof surfaces were installed on the trains. "Real" artists were hired to produce works for the subways that did not threaten propriety."

Adepto da *Broken Windows Theory* ("Teoria das Janelas Quebradas"), elaborada pelo criminologista norte-americano James Q. Wilson, Giuliani colocou em ação uma política de tolerância zero em relação ao *graffiti*. Murray explica: "A teoria afirma que uma janela quebrada em um edifício faz com que ele pareça negligenciado, o que levaria à quebra de mais janelas. Ela prediz que se o *graffiti* for tolerado em uma comunidade emitirá um sinal de que seus habitantes não se importam com ela." (MURRAY, 2009, p.205)[109] Essa teoria foi essencial para a política de combate ao crime estabelecida por Giuliani, e teve resultados efetivos. Sua aplicação significou o fim do *graffiti* também nas ruas e em outros espaços da cidade, levando à criação de novas técnicas para driblar a vigilância e o controle, à migração para os espaços oficiais da arte, que na época se interessava abertamente pela linguagem do *graffiti*, e à criação de novas estratégias, como a pintura em trens de carga interestaduais, os *freight trains*, que acabou por divulgar pelo país inteiro o estilo das letras do *subway graffiti* de Nova Iorque.

Os trens de carga, mesmo suporte usado pelos *hobos* e trabalhadores da linha férrea em décadas anteriores, espalharam os *graffiti* novaiorquinos incentivando jovens de outras cidades a se tornar escritores. A partir de então, o *subway graffiti* se internacionalizaria cada vez mais intensamente: "Foi o movimento do *graffiti* de Nova Iorque que se espalhou. É a este movimento que todos os escritores hoje, no mundo inteiro, pertencem." (LINDBLAD in COOPER, 2008, p.7)[110] Nas palavras de PHASE II, "A cultura definitiva do *spray* e da escrita tal como a conhecemos hoje nasceu indubitavelmente em Nova Iorque e existe como um resultado daquilo que foi originalmente criado, cultivado e desenvolvido lá." (GOLDSTEIN, 2009, p. 47)[111]

Nova Iorque é considerada a cidade natal do *graffiti*, e por isso é muito importante para escritores de diferentes partes do mundo. A mesma reverência relatada por Rivera, do *Vandal Squad*, em relação à década de 1990, perdura até hoje: "Vândalos do mundo inteiro vinham bombardear os trens. Eles chegavam em Nova Iorque, se instalavam e pintavam até o final da viagem, deixando para trás lembranças de sua vista à Meca

---

109 "The theory asserts that one broken window in a building makes the building appear neglected, leading to more windows being broken. It predicts that if graffiti is tolerated in a community, it sends a signal that the people living there do not care about their community."

110 "It was the New York graffiti movement that spread. It is this movement that all writers today, worldwide, are a part of."

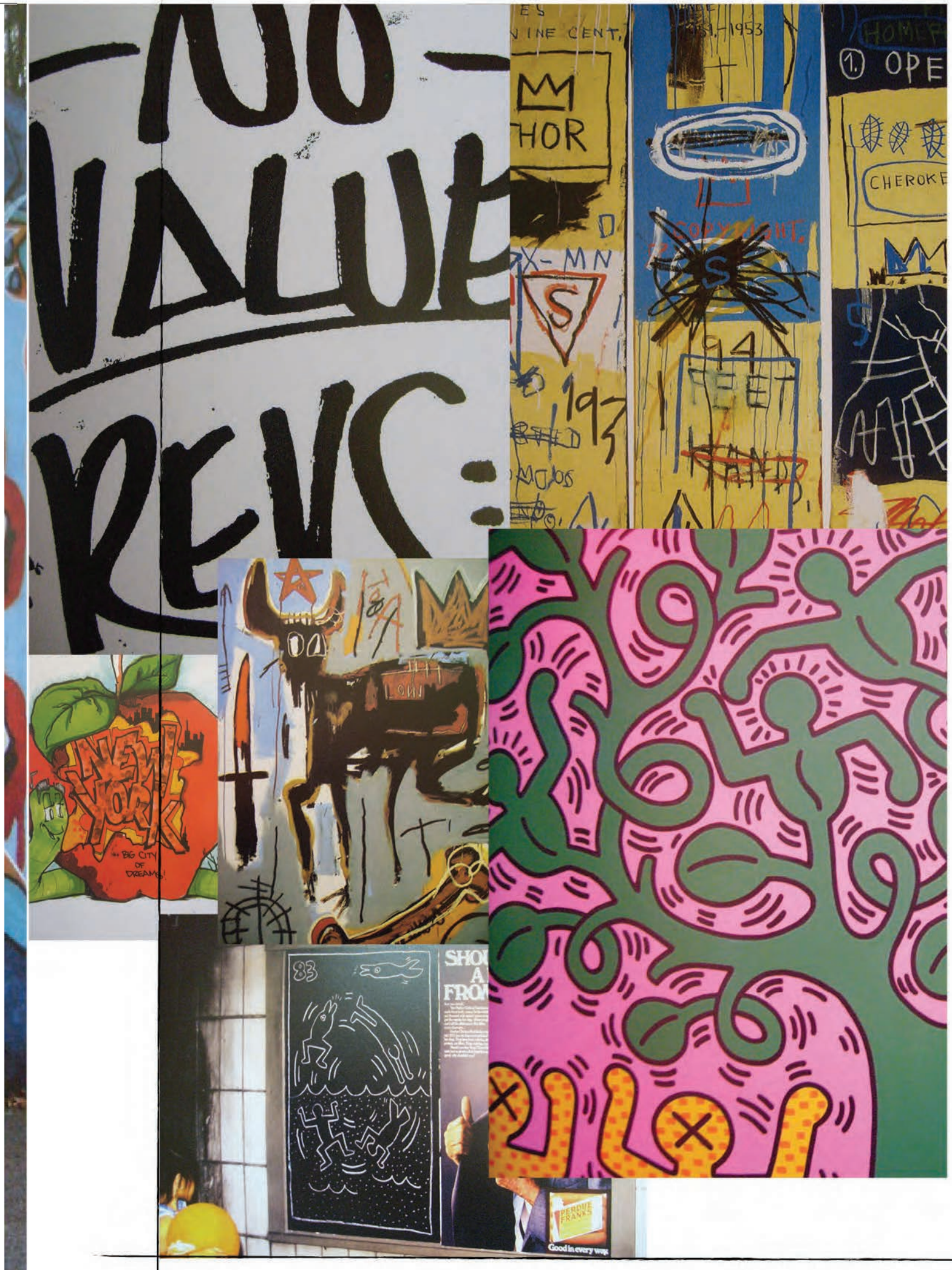
111 "The definitive culture of aerosol and writing as we know it today was without a doubt birthed in New York and it exists as a result of what was primarily created, cultivated, and developed within it."

do *graffiti*." (RIVERA, 2008, p.163)[112] Mesmo sendo praticamente impossível realizar *graffiti* nos trens do metrô da cidade atualmente, os estilos de letra, os símbolos, as gírias e expressões idiomáticas, a sociabilidade, os valores e critérios de avaliação, a ambição e a busca pela fama, as *crews*, os *blackbooks*, os riscos, a postura destemida e até mesmo as estratégias de repressão ao *subway graffiti* de Nova Iorque são referências essenciais para o *graffiti* contemporâneo.



112 "Vandals would come from all over the world to hit the trains. They´d arrive in New York, set themselves up, and hit hard until their trip was over, leaving behind remnants from their visit to the Mecca of graffiti."


WILD STYLE
ROCK STEADY CREW


NO
VALUE
REVC
NINE CENT,
1951-1953
HOM
1. OPE
CHEROKE
THOR
X-MN
COPYRIGHT
94
FEET
NEW YORK
BIG CITY OF DREAMS
83
PERDUE FRANKS
Good in every way



Capítulo 2: Emergindo à superfície: a mídia, o circuito oficial da arte e o mercado

"Um artista é um artista, seja na rua ou em uma galeria."
TFREAK

Teoricamente, se vivemos em uma democracia e as pessoas pagam seus impostos, o espaço público é propriedade de todos nós.
OBEY

O *subway graffiti*, restrito a Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970, expandiu-se para outras grandes cidades norte-americanas a partir da década de 1980 e internacionalizou-se a partir da década de 1990, com o advento da *internet*. Originalmente pejorativo, o termo *graffiti* adquiriu, a partir de sua inserção no circuito oficial da arte e da avaliação positiva do público e da mídia, um novo valor, antes impensável.

2.1- O *subway graffiti* se organiza e flerta com a cena alternativa de arte de Nova Iorque

Apesar de sua inclinação à marginalidade, o *graffiti* de Nova Iorque passou por um



processo de inserção no circuito institucional da arte, sendo atualmente tratado como um movimento expressivo importante, com uma história já constituída. O interesse pela linguagem do *graffiti* teve início quando se constituíram as primeiras organizações formais de escritores.

Como vimos, reunir-se em grupos, as chamadas *crews*, era um hábito dos próprios escritores desde 1971. Ao criá-las, os escritores objetivavam simplesmente realizar intervenções de *graffiti* e competir com outros escritores na acirrada *style wars* em curso na cidade. Por vezes derivadas de gangues, significavam nada mais que o agrupamento de amigos que compartilhavam a paixão pelo *graffiti*.

Diferentemente das *crews*, as organizações formais de *graffiti* tinham como objetivo principal torná-lo uma atividade reconhecida por suas qualidades artísticas e inserir a sua linguagem no circuito institucional da arte, possibilitando assim aos escritores um modo de transformar uma atividade ilegal que poderia levá-los à prisão ou até mesmo à morte, em uma lucrativa carreira artística.

A primeira organização de *graffiti*, a *UGA*, *United Graffiti Artists*, ("Artistas do *Graffiti* Unidos") foi criada em outubro de 1972 pelo sociólogo Hugo Martinez, que selecionou como primeiros membros quatro escritores que já eram considerados *kings*, SNAKE I, STITCH I, CAT 87 e COCO 144. A eles coube a tarefa de convidar mais oito integrantes, estes também reverenciados como mestres: LEE 163, FLINT 707, MICO, PHASE II, WICKED GARY, SJK 171, T-REX 131 e BAMA. Como esclarece Stewart, "Pertenter à *UGA* beneficiava todos os membros. Era o primeiro sinal de respeito que ganhavam do mundo exterior." (STEWART, 2009, p.87)[1]

[1] "Belonging to UGA benefited every member. It was their first signal of respect from the outside world."

Ao criar a *UGA*, Martinez pretendia legitimar a linguagem do *graffiti*: "A intenção dele era tirar os melhores escritores dos metrôs e canalizar seus talentos e energias no *graffiti* como uma forma de arte- redirecionar o trabalho deles para superfícies consideradas legítimas." (STEWART, 2009, p.84)[2] Dessa forma, Martinez afastou dos pátios e túneis dos trens os escritores que a partir de então começariam a freqüentar ambientes mais seguros, nos quais o interesse pelo *graffiti* era evidente.

No dia sete de dezembro do mesmo ano foi realizada a primeira exposição de *graffiti* de Nova Iorque, na *City College´s Eisner Hall*. Nesta exposição foram apresentadas telas de *graffiti* produzidas pelos doze integrantes da *UGA*. A transposição para as galerias teve suas conseqüências. As telas não eram consideradas exatamente *graffiti*, e sim *pinturas de graffiti*: "O *graffiti* simplesmente se tornou o tema deles. A perda mais óbvia foi do frescor e da emoção que caracterizavam o *graffiti* nos metrôs. Não havia mais perigo, nem a adrenalina da perseguição." (STEWART, 2009, p.84)[3] A perspectiva segundo a qual telas realizadas com técnicas de *graffiti* ou trabalhos executados dentro de galerias ou museus não são considerados *graffiti*, e sim *pinturas de graffiti* é recorrente na fala de vários escritores contemporâneos, e revela não serem as técnicas ou códigos de linguagem que definem o *graffiti*, e sim o processo por meio do qual ele é executado, nas ruas, sem autorização e sujeito a interferências de todo tipo.

A exposição organizada por Martinez em 1972 foi bem recebida pelo público e pela mídia, que começou a tratar os escritores como autênticos artistas, e não meros arruaceiros. Sobre este tratamento por parte da mídia Stewart comenta: "Ao apresentar os escritores como artistas, esses artigos contavam ao público que esses jovens haviam inventado algo muito especial." (STEWART, 2009, p.86)[4] Mais uma vez, a mídia desempenhava um papel catalisador do *graffiti*, como havia acontecido em julho de 1971, com a publicação do perfil de TAKI 183 no *The New York Times*.

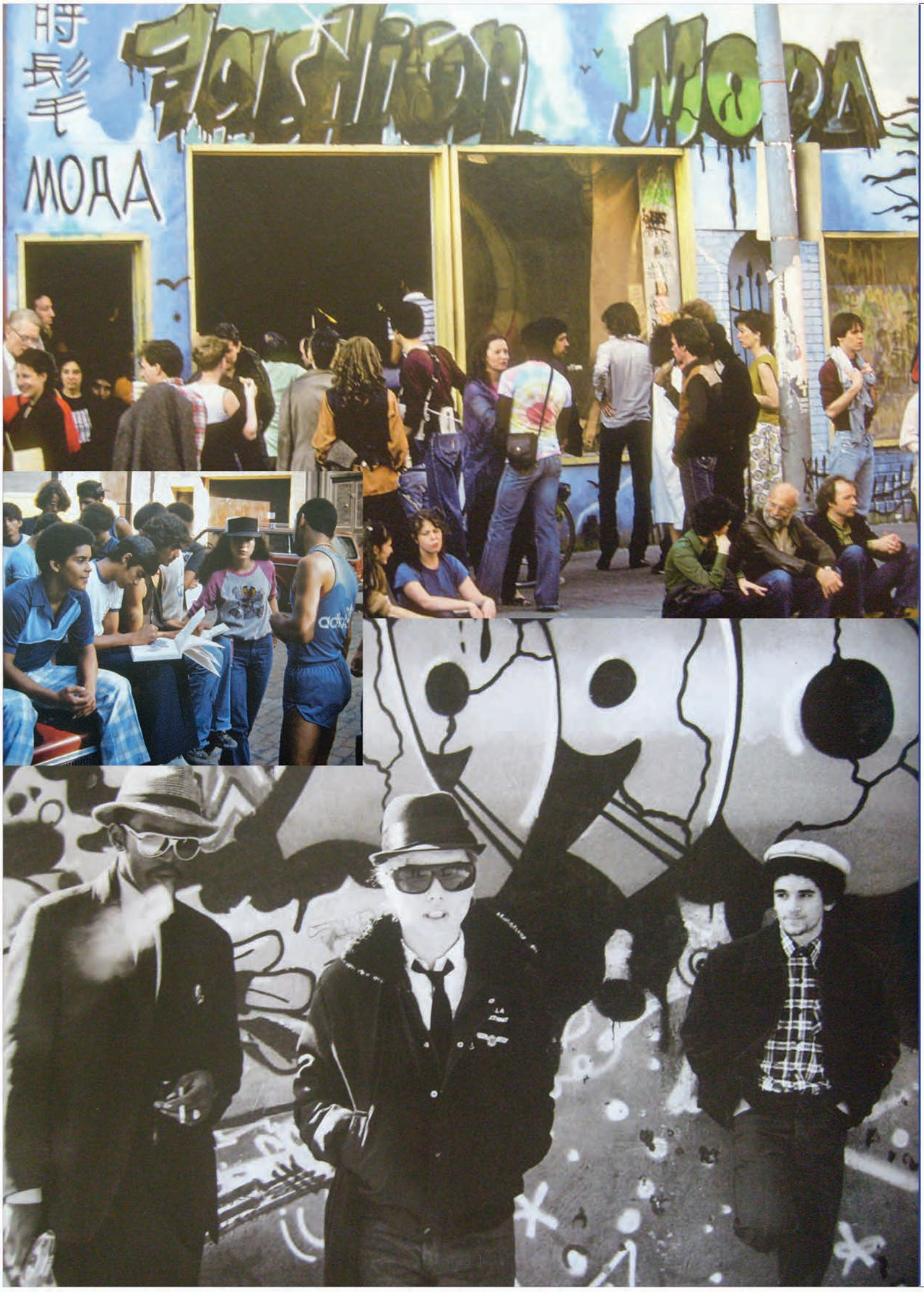
A partir da cobertura midiática positiva da exposição dos artistas da *UGA*, outros escritores se sentiram motivados a seguir seus passos em direção a um futuro que

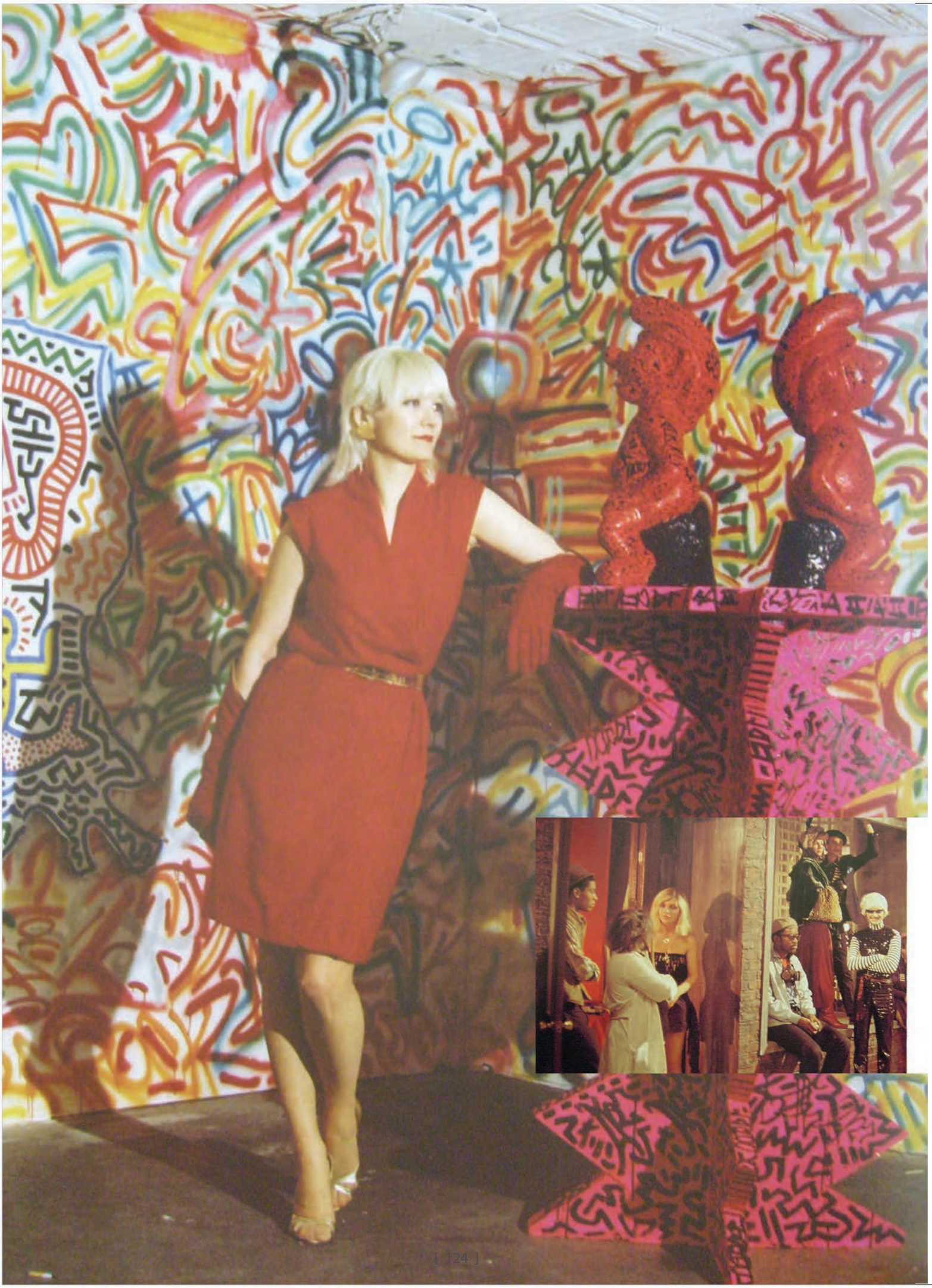
---

2 "His intention was to get the best writers off the subways and channel their talents and energies into graffiti as a fine art- to redirect their work to so-called legitimate surfaces."

3 "Graffiti simply became their subject. The first obvious loss was the freshness and sense of excitement that characterized subway graffiti. The danger was gone, as was the thrill of the chase."

4 "Presenting the writers as artists, these articles told the public that these youths had invented something very special."


时尚
Fashion
MODA
MODA





parecia mais promissor do que aquele reservado aos escritores que se arriscavam nos trilhos, enfrentando a polícia e desafiando a morte. Aparecer na mídia era uma façanha para os escritores, que sempre valorizaram a fama: "O risco de ser pego e a dificuldade física de bombardear pontes, despenhadeiros e partes difíceis de alcançar de qualquer estrutura aumentavam a estatura de um escritor, assim como qualquer coisa que atraísse a cobertura da mídia." (STEWART, 2009, p.14)[5] Assim, muitos escritores começaram a se dedicar ao objetivo de serem reconhecidos como *artistas*, e atingir um grau de visibilidade que não se restringia mais ao universo do próprio *graffiti*.

No dia 26 de março de 1973, a *New York Magazine* publicou um artigo sobre *graffiti* no qual apresentava, ironicamente, o *TAKI Awards*, um concurso cuja premiação seria a publicação de trabalhos na revista. STAY HIGH 149 e HONDO I foram os primeiros a receber o *troféu TAKI*, subdividido nas categorias "Melhor *Design*" e "Saturação das Estações". Foi a primeira vez que uma publicação apresentou a seus leitores reproduções coloridas de *pieces* de *graffiti*.

Em primeiro de abril do mesmo ano, a companhia de dança Twyla Tharp apresentou um espetáculo intitulado *Deuce Coupe*, no qual integrantes da *UGA* participavam ao vivo no palco, realizando pinturas em estilo *graffiti* no cenário enquanto os bailarinos se apresentavam. O espetáculo foi um sucesso de público e teve ampla cobertura midiática, o que contribuiu para uma percepção mais positiva do *graffiti*. Pela contribuição no espetáculo a *UGA* recebeu um pagamento no valor de seiscentos dólares.

No dia quatro de setembro de 1973, a *UGA* realizou sua segunda exposição de telas, na *Razor Gallery*, no Soho, atraindo mais uma vez uma cobertura positiva da mídia. Foram expostas na ocasião cerca de vinte telas individuais e um grande painel coletivo do qual participaram todos os integrantes. Às pinturas foram atribuídos valores entre duzentos e três mil dólares.

Em agosto de 1974 surgiu a segunda organização oficial de *graffiti*, a *NOGA*, *Nation of Graffiti Artists* ("Nação dos Artistas do *Graffiti*"), criada por Jack Pelsinger e aberta a todos os escritores que quisessem participar. Assim como Martinez, Pelsinger também

[5] "The risk of getting caught, and the physical difficulty of hitting bridges, cliffs, and hard-to-reach parts of any structure, increased a writer´s stature, as did anything that attracted media coverage."

desencorajava a prática dos *graffiti* ilegais em prol do investimento em atividades artisticamente legitimadas:

> O objetivo principal é recanalizar o talento e a energia criativa dos participantes para longe da prática negativa e perigosa do *graffiti* em lugares públicos e na direção no propósito mais positivo da pintura em telas e atividades relacionadas, como a pintura mural autorizada. (in STEWART, 2009, p.90)[6]

A primeira exposição da *NOGA* aconteceu em dezembro de 1974, no saguão do *Central Savings Bank*, e a ela se seguiram diversas participações em festivais e feiras de arte de rua, até que em três de março de 1976 a *NOGA* fez a sua primeira grande exposição, no *Bank Street College of Education*. Constituída por pinturas de vinte e cinco artistas, avaliadas no máximo em trezentos dólares, a exposição também oferecia ao público a customização de nomes em estilo *graffiti*, feitas em pequenas telas e vendidas por cinco dólares cada.

No final da década de 1970, formou-se um circuito alternativo de arte em Nova Iorque, constituídos, entre outros elementos, por galerias de arte focadas no *graffiti*, como a *Fashion Moda*, no Bronx, a *FUN Gallery*, de Patti Astor, no East Village, a *Graffiti Above Ground*, na rua Hudson, a *Rainbow Connection Art Gallery* e a *Stellweg-Seguy Gallery*, no Soho. Além disso, galerias conceituadas como a *Sidney Janis Gallery*, na rua 57, encorajaram os artistas a pintar telas que eram exibidas junto a trabalhos de outros artistas. O intercâmbio do *graffiti* com o circuito oficial da arte foi uma via de mão dupla:

> Inversamente, alguns artistas que se inspiraram nos escritores de *graffiti*, incluindo Kenny Scharf, Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, desenvolveram seus próprios símbolos e os pintaram na rua. A cena da arte urbana, ainda em crescimento hoje, deve a sua existência a esta fusão. Os escritores do *graffiti* indicaram o caminho da apropriação do espaço público pela arte. (COOPER, 2008, p.79)[7]

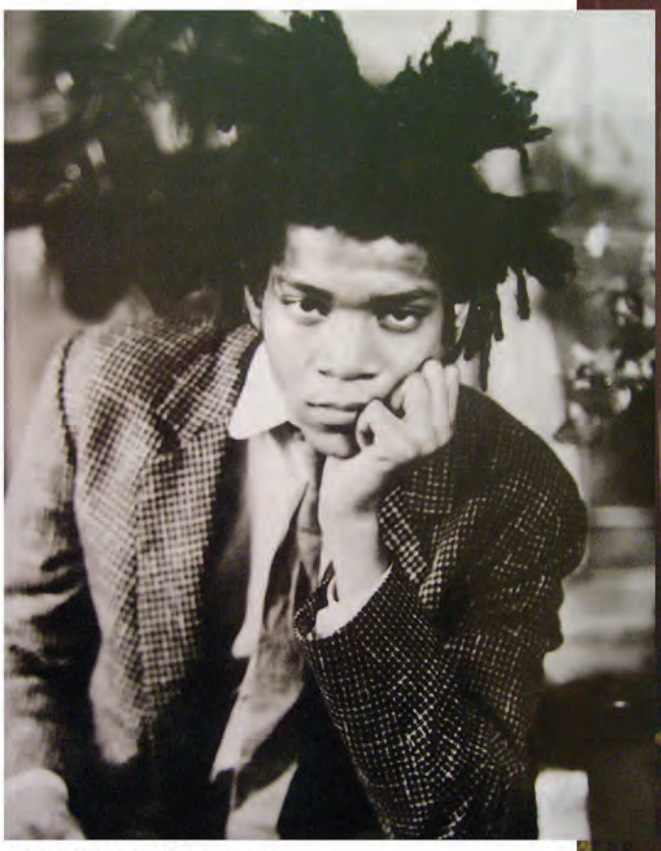
Na transposição da linguagem do *graffiti* para as galerias de arte, dois escritores de

---

[6] "The basic purpose is to rechannel the creative talent and energy of its participants, away from the negative and dangerous writing of graffiti in public places, toward the more positive pursuit of painting on canvas and related activities such as privately commissioned wall murals."

[7] "Conversely, some artists who had been inspired by graffiti writers, including Kenny Scharf, Keith Haring and Jean-Michel Basquiat, developed their own symbols and painted them on the street. The street art scene, still growing today, owes its existence to this fusion. Graffiti writers led the way in appropriating public space for art."

Nova Iorque ficaram mundialmente conhecidos: Jean-Michel Basquiat, que assinava SAMO[8], e Keith Haring, um dos artistas plásticos que se inspirou no *graffiti* e começou a pintar nas ruas. LADY PINK afirmou que "Keith e Jean-Michel foram com certeza os pioneiros daquele movimento, os "artistas de rua" originais." (GOLDSTEIN, 2009, p.94)[9] Como relata LADY PINK, Keith Haring foi um artista que não se embrenhou nas atividades mais perigosas envolvidas no *graffiti* ilegal: "Eu perguntei ao Keith se ele gostaria de pintar um trem. (...) Ele pensou a respeito e disse não. Eu entendi isso como um sinal de que ele não queria fazer algo que fosse realmente ilegal e perigoso." (GOLDSTEIN, 2009, p.94)[10] Apesar de sua relevância na história norte-americana do *graffiti*, estes dois artistas percorreram uma trajetória diferenciada dos demais escritores, como será discutido ainda neste Capítulo.



Jean-Michel Basquiat



Keith Haring

8 SAMO significava *same old shit*, ou "a mesma merda de sempre", e era originalmente uma *crew* com outros dois integrantes além de Jean-Michel Basquiat

9 "Keith and Jean-Michel were certainly pioneers in that movement, the original "street artists".

10 "I asked Keith if he would be willing to paint a train. (...) He thought about it and then said no. I took that as a sign that he really didn´t want to do something that was actually illegal and dangerous."

Por volta de 1980, o *graffiti* já estava integrado ao mundo da arte de Manhattan. Em setembro de 1980 foi realizada a primeira exposição de fotografias de *graffiti*, na O.K. Harris Gallery, no Soho e, em 1983, outra exposição de fotografias intitulada *Post-Graffiti Art Exhibition*, em cujo catálogo Sidney Janis afirmava: "Hoje a pintura [dos artistas do *graffiti*], que não é mais transitória ou efêmera, junta-se à tradição da arte contemporânea e é reconhecida com um movimento válido." (STEWART, 2009, p.203)[11] No mesmo período, curadores de galerias de outros países começaram a viajar para Nova Iorque com o intuito de convidar escritores de *graffiti* para exposições no exterior, na Itália e na Holanda, por exemplo. O *graffiti* de Nova Iorque alcançava, assim, projeção internacional.

2.2- O *graffiti* na mídia e o movimento *hip hop*

Diversos fatores concorreram para a aceitação da linguagem do *subway graffiti*. Um dos mais importantes foi a sua relação com o movimento *hip hop* que surgiu na mesma época nos guetos novaiorquinos, principalmente no bairro do Bronx, um dos bairros mais violentos e degradados da cidade, onde morava desde 1967 o DJ jamaicano Kool Herc, que levou a Nova Iorque o costume das festas ao ar livre que fomentavam o *rap*, o *breakdancing* e o *graffiti,* e também o DJ Afrika Bambaataa, fundador da *Universal Zulu Nation*, uma organização não-governamental que desenvolvia atividades relacionadas ao movimento *hip hop*. Bambaataa chegou a integrar uma gangue do sul do Bronx, a *Black Spades*, antes de se envolver com o *hip hop*, inspirado por líderes negros como Malcom X e Martin Luther King, e pelos Panteras Negras.

Alguns autores definem o *graffiti* como um dos elementos do movimento *hip hop*, junto ao *rap*, abreviatura de *Rhythm And Poetry*, ou "Ritmo e Poesia", aos *DJs e MCs* (*"Disc-Jóqueis"* e "Mestres de Cerimônia") e aos *b.boys* e *b.girls*, ou *breakdancers*, "dançarinos de *break*". Certamente há um forte envolvimento do *graffiti* com o movimento *hip hop*, principalmente em Nova Iorque, onde se desenvolveram concomitantemente, a ponto do estilo do *graffiti* de Nova Iorque ser chamado de *hip hop graffiti*. Isto não significa, no entanto, que o *graffiti* se restrinja ao *hip hop*, ou que seus perpetradores estejam necessariamente envolvidos com o movimento, cujo caráter é também social. O *graffiti* é aqui entendido como uma prática mais abrangente, que dialoga com outras culturas urbanas, como o *hip hop*, o *skateboarding* e o movimento *punk*, como elucidaremos

[11] "Today [the graffiti artist´s] painting, no longer transitory or ephemeral, joins the tradition of contemporary art and is recognized as an existing valid movement"

no Capítulo 3, mas não se limita a nenhuma delas.

O envolvimento com a música e a dança trouxe bons frutos para o *graffiti*. No Capítulo anterior falamos sobre o espetáculo de dança *Deuce Coupe*, do qual participaram escritores de *graffiti* pintando o cenário no transcorrer da peça. A participação de LEE e Jean-Michel Basquiat no videoclipe da música *Rapture*, da banda *Blondie*, veiculado pela *MTV* em 1981 também foi importante para a divulgação do *graffiti* na mídia e para o seu entendimento como uma prática artística.



videoclipe da música *Rapture*, da banda norte-americana *Blondie*

Outro fator que contribuiu para a expansão do *subway graffiti* foi a sua documentação por meio de livros, fotografias e filmes. O primeiro filme sobre a cena do *subway graffiti, Wild Style,* dirigido por Charlie Ahearn, foi lançado em setembro de 1982 e contava com a atuação de escritores famosos, como LEE e LADY PINK, e *mcs* e *b.boys* do movimento *hip hop* que se iniciava, como *Grandmaster Flash*, *Fab Five Freddie*, *Chief Rocker Busy Bee*, *The Cold Crush* e a *Rock Steady Crew.* Também compunha o elenco Patti Astor, uma das fundadoras da *FUN Gallery*, criada em 1981 como resultado de um projeto desenvolvido junto a Bill Stelling. Patti Astor se tornou uma das galeristas que mais incentivou o desenvolvimento do *graffiti* e sua inserção no circuito oficial da arte.

Style Wars, um documentário lançado em 1983, foi outro título de destaque na história do *subway graffiti,* como afirma Christian Strike, um dos fundadores do projeto *Beautiful Losers*[12]:

> A estréia de *Style Wars*, o influente documentário de Tony Silver e Henry Chalfant, na rede pública de televisão PBS, lançou uma explosão de imagens para o mundo, até hoje indelével na mente de centenas de milhares de candidatos a grafiteiros. A caixa de Pandora foi aberta; o *graffiti* atingiu o globo, sofrendo mutações através de diversas culturas, junto e para além do *hip-hop*. (STRIKE in ZIMBRES: 2008, p.76)

O documentário *Style Wars* se tornou uma das principais referências do *graffiti* e do movimento *hip hop*, assim como o filme *Beat Street,* dirigido por Stan Lathan e lançado em 1984. *Beat Street* também retratava a cena do *graffiti* e do *hip hop* em Nova Iorque, porém de forma ficcional, como em *Wild Style*.

Style Wars, *Beat Street* e *Wild Style*



12 O Projeto *Beautiful Losers* é um projeto de arte urbana a ser abordado no Capítulo 3.

A publicação de livros também impulsionou o *subway graffiti*, legitimando-o e dando a ele maior visibilidade e uma compreensão mais apurada por parte do público. Em 1974, o pesquisador Norman Mailer e o fotógrafo Jon Naar publicaram *The Faith of Graffiti*, sobre os anos seminais do *subway graffiti* de Nova Iorque, um livro que se tornaria referência essencial para o seu estudo. Naar, no livro *The Birth of Graffiti*, publicado em 2007, comenta: "O fato de Norman Mailer entrevistar escritores como JAPAN I e CAY 161 em vez de Andy Warhol significava que os escritores do *graffiti* tinham conseguido a fama que buscavam." (NAAR, 2007, p.13)[13] Naar ressalta a importância do interesse de Mailer pelo *subway graffiti*: "Assumindo o papel de investigador estético, Mailer ajudou a dar ao *graffiti* uma aura de legitimidade que, se fosse de outra forma, ele poderia não ter tido." (NAAR, 2007, p.17)[14] Na década de 1980 seriam publicados títulos de grande destaque, *Subway Art*, dos fotógrafos Martha Cooper e Henry Chalfant, publicado em 1984, e *Spraycan Art*, de Henry Chalfant e James Prigoff, publicado em 1987. Ambos são considerados referências preciosas pelos artistas contemporâneos do *graffiti*, não só nos Estados Unidos, mas em todos os lugares do mundo que tenham sido alcançados pela sua prática.

A valorização da linguagem do *graffiti* se evidenciou pela sua utilização em uma campanha anti-drogas criada em 1984 pela então primeira-dama Nancy Reagan, que contratou ZEPHYR para desenhar cartazes com a inscrição "*Say no to drugs", ou "*Diga não às drogas*".* Percebe-se, assim, que na década de 1980 a percepção do *subway graffiti* já não era totalmente negativa, inclusive por parte das autoridades.

2.3- O *graffiti* no circuito oficial da arte

Ao mesmo tempo em que se fazia presente na mídia, em livros e documentários, e até mesmo em campanhas governamentais, o *graffiti* se inseria cada vez mais no circuito oficial da arte, como vimos no Capítulo 1. Maria do Carmo de Freitas Veneroso elucida, em sua tese de Doutorado, os motivos que levaram o mundo das artes a se interessar por ele:

---

13 "Norman Mailer interviewing writers like JAPAN I and CAY 161 instead of Andy Warhol meant that graffiti writers had attained the fame they sought."

14 "Taking on the role of Aesthetic Investigator, Mailer helped to give graffiti an aura of legitimacy it might otherwise not have had."

> O *graffiti* sofreu um abalo no seu caráter transgressor, a partir dos anos 1980, quando foi apropriado pelo sistema de arte. Vários fatores contribuíram para isso, entre eles a volta da pintura, com o Neo-Expressionismo trazendo nessa década a revalorização do gesto, da caligrafia do artista e retomando aspectos presentes no Expressionismo Alemão e no Expressionismo Abstrato, a partir da sua relação com a matriz surrealista. Também a descoberta das qualidades abstratas da caligrafia oriental, apropriada pelos pintores de ação, e transmitida indiretamente aos neo-expressionistas, trouxe um elemento que aproximou o *graffiti* desse movimento. Na *bad painting* houve uma valorização da "má pintura", no sentido de exacerbar os procedimentos considerados "incorretos" pela pintura tradicional, o que também colaborou para a aceitação por parte dos artistas dos procedimentos do *graffiti*, além de ajudar a legitimá-lo do ponto de vista formal. Também a efervescência do mercado de arte na década de 1980 pode ser citada como uma das condições que tornaram possível a absorção do *graffiti* pelo mercado de arte, potencializando e tirando proveito do seu valor comercial. Outro fator que parece ter contribuído para uma maior aceitação da linguagem do *graffiti* foi a quebra da "grande divisão" entre cultura erudita e cultura de massa, a partir da *Pop Art*" (VENEROSO: 2006, p.121)

Além dos motivos apresentados por Veneroso, Simon Morley, autor de *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, aponta como fatores que levaram ao interesse pelo *graffiti* a busca da autenticidade e o resgate da corporalidade na arte:

> Parte do interesse do *mainstream* vem da crença amplamente compartilhada de que havia agora uma necessidade de fortalecimento da arte contemporânea por meio de novos traços do primitivo e do autêntico, e pela reafirmação do tipo de traços corporais que haviam sido banidos da maior parte da arte conceitualmente orientada. (MORLEY: 1998, p.171)[15]

Como veremos mais aprofundadamente no Capítulo 6, o *graffiti* se aproxima de movimentos artísticos e de trabalhos de artistas específicos. A *Pop Art* manteve com o *subway graffiti* uma relação direta, tendo sido Andy Warhol a impulsionar, por exemplo, a carreira de Jean-Michel Basquiat, com quem acabou por desenvolver laços de amizade. A presença do *graffiti* em galerias e museus nunca deixou de ser problematizada por críticos e teóricos da arte, e também pelos próprios escritores do *graffiti*. Jean-Michel Basquiat, por exemplo, morto no dia 12 de agosto de 1988 aos 27 anos por causa de uma overdose de heroína, encontrou dificuldades para lidar com as peculiaridades do circuito oficial da arte e com a fama que conseguiu rapidamente a partir de suas primeiras exposições.

---

15 "Part of the interest of the mainstream lay in the widely held belief that there was now a need for the invigoration of contemporary art with new traces of the 'primitive' and the 'authentic', and for the reassertion of the kind of bodily traces that had been banished from much conceptually oriented art."



Jean-Michel Basquiat

Segundo Goldstein,

> O *graffiti* foi parte de um ataque maior às fronteiras da cultura certificada. A sua penetração no mercado da arte marcou um momento no qual os códigos da pintura "apropriada" estavam sendo amplamente desafiados. Os artistas estavam ansiosos por demonstrar que a arte pronta para as galerias refletia interesses comerciais e, em última instância, de classe. (GOLDSTEIN, 2009, p.8)[16]

O autor aponta ainda como elementos complicadores do processo de assimilação do *graffiti* pelo circuito oficial da arte "hierarquias de riqueza e poder": "O *graffiti*, no entanto, permaneceu fora do padrão. O medo inspirado por ele em alguns e o respeito que ganha de outros nos força a considerar o sentido total dos códigos estéticos. Eles estão vinculados não somente à "qualidade", mas também a hierarquias de riqueza e poder." (GOLDSTEIN, 2009, p.8-9)[17] Chalfant destaca a importância da relação com o circuito oficial da arte para o aprimoramento dos trabalhos dos escritores de *graffiti*:

> (…) os escritores que adentraram o cenário institucional da arte começaram a reagir à influência de *dealers*, colecionadores e outros artistas, e descobriram outras motivações para produzir sua arte. Eles evoluíram como artistas, tornando seus trabalhos de alguma forma mais complexos, sutis e, ao mesmo tempo, atraentes para colecionadores, no mundo dinâmico da arte. (CHALFANT, 1987, p.8)[18]

A relação do *graffiti* com o circuito oficial da arte será discutido em maior profundidade no Capítulo 6.

---

16 "Graffiti was part of a larger assault on the boundaries of certified culture. Its infiltration of the art market marked a moment when the codes of "proper" painting were being widely challenged. Artists were eager to show that gallery-ready art reflected commercial, and ultimately class interests."

17 "Graffiti, however, has remained outside the canon. The fear it inspires in some and the respect it earns from others force us to consider the full meaning of aesthetic codes. They are tied not just to "quality" but also to hierarchies of wealth and power."

18 "[…] those writers who joined the establishment art scene began to respond to the influence of dealers, collectors, and other artists, and they discovered other motives to produce their art. They evolved as artists, their work becoming in some ways more complex, more subtle, and at the same time more appealing to collectors in the fast-moving art world."

2.4- Jean-Michel Basquiat e Keith Haring

Jean-Michel Basquiat, nascido no dia 22 de dezembro de 1960, no Brooklyn, era descendente de haitianos e escrevia *graffiti* usando o apelido SAMO. Basquiat escrevia frases poéticas e misteriosas, muitas vezes sem sentido, pelas paredes de bairros como o SoHo e o East Village, nos quais se concentrava a cena artística alternativa de Nova Iorque nas décadas de 1970 e 1980. O SoHo e o East Village eram bairros pouco valorizados pelo mercado imobiliário da época, e havia grandes galpões que podiam ser alugados por preços irrisórios, o que atraiu artistas em busca de um ateliê e galeristas como Patti Astor, interessados no movimento *hip hop* e no *graffiti*.

A vida de Jean-Michel Basquiat foi retratada no filme *Downtown 81*, dirigido por Edo Bertoglio e lançado em 1981. Basquiat participou do filme como ator, representando a si mesmo. O tipo de *graffiti* praticado por ele se diferenciava do *subway graffiti* em diversos aspectos. Basquiat nunca se preocupou em acompanhar a evolução dos estilos das letras relatada no Capítulo 1, nem pretendia encobrir a cidade inteira com suas assinaturas ou ser reconhecido como *king*. Os *graffiti* de Basquiat eram constituídos por uma caligrafia simples e alguns desenhos, como de coroas e do símbolo de marca registrada. Seu tom era mais poético e provocativo, não se reduzindo à mera assinatura de um apelido. Neste sentido, aproximam-se mais do tipo de inscrição encontrada na cidade de Pompéia, por exemplo, sob a forma de observações e críticas sobre a vida social, do que dos *pieces* multicoloridos realizados pelos escritores do *subway graffiti*.

graffiti de Jean-Michel Basquiat



O traço cru e irreverente de Jean-Michel Basquiat chamou a atenção, dentre outras pessoas, de Andy Warhol, um dos nomes mais influentes no circuito oficial da arte de Nova Iorque. A ascensão profissional de Basquiat foi muito rápida, e o seu reconhecimento como artista contribuiu para que a cultura do *graffiti* como um todo fosse valorizada sob o ponto de vista artístico. Nas telas pintadas ao longo de sua curta e intensa carreira, Basquiat preservou o tom poético e enigmático de frases soltas, palavras ou letras pintadas como anotações em pinturas de traços agressivos. As pinturas de Basquiat aludem à rudimentariedade dos primeiros *graffiti*, no sentindo original do termo, o das inscrições gravadas, riscadas com o uso de instrumentos cortantes, em alguma superfície. Seus traços parecem ter sido arranhados na tela, e não pintados com o uso de pincel e tinta.

Pinturas de Jean-Michel Basquiat



Nascido no dia 4 de maio de 1958 e graduado pela *School of Professional Art* de Pittsburgh, Keith Haring se mudou para Nova Iorque em 1977, onde atingiu a fama como artista de *graffiti*. Haring utilizava giz escolar para desenhar em espaços publicitários que ficavam vazios nas estações de metrô. Seus *graffiti* muitas vezes eram feitos anonimamente, na direção oposta ao *subway graffiti*, cuja essência era justamente o *nome* dos escritores.



pintura de Jean-Michel Basquiat

Assim como Basquiat não perseguia os mesmos objetivos dos escritores do *subway graffiti* e manifestava sua independência por meio de inscrições originais, que se desviavam dos códigos de linguagem e estilos do primeiro, também Haring produzia trabalhos diferenciados, revelando um estilo único de *graffiti* baseado em desenhos figurativos que se tornaram seu traço inconfundível.

Keith Haring, que inaugurou a *Pop Shop* em 1986, como uma extensão do seu trabalho e uma forma de vender seus trabalhos a preços acessíveis (muitos deles custavam apenas cinqüenta centavos), participou da mesma cena artística alternativa pela qual transitava Jean-Michel Basquiat e os demais escritores de *graffiti*.

trabalhos de Keith Haring



Em setembro de 2005 a Pop Shop foi fechada, quinze anos após a morte de Haring, em 16 de fevereiro de 1990. Haring era amigo de Basquiat e também de Kenny Scharf, um artista californiano radicado em Nova Iorque que também se interessou pela linguagem do *subway graffiti*.



pintura de Kenny Scharf

Jean-Michel Basquiat e Keith Haring certamente são personagens essenciais da história do *graffiti*. Alguns autores problematizam, no entanto, a alusão a estes dois artistas como as principais referências do *subway graffiti*. Cedar Lewilsohn, autor de *Street Art: The Graffiti Revolution*, afirma:

> Quando os historiadores da arte falam sobre "artistas do *graffiti*", eles estão geralmente se referindo a um pequeno grupo de artistas associados à arte urbana e ao *graffiti* dos anos 1980, incluindo Keith Haring, Jean-Michel Basquiat e Kenny Scharf, que nunca se considerariam "artistas do *graffiti*", e certamente não seriam considerados "escritores de *graffiti*" pelos legítimos escritores de *graffiti* daquele período. (LEWISOHN: 2008, p.18)[19]

[19] "When art-historians talk about 'graffiti artists', they are usually referring to a small number of artists associated with street art and graffiti from the 1980s including Keith Haring, Jean-Michel Basquiat and Kenny Scharf, who would never have considered themselves 'graffiti artists', and would certainly not be considered as 'graffiti writers' by genuine graffiti writers of that period."

O pesquisador britânico James Walmesley, no ensaio intitulado *In the beginning there was the Word* ("No princípio era o verbo") e publicado em *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*, compartilha desse ponto de vista: "Temos que nos questionar se a afirmação de que eles representaram a ascensão do *graffiti* ao mundo da arte é na verdade correta. Eles foram ambos, essencialmente, artistas que flertaram com o mundo do *graffiti*." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.204)[20] Realmente, no âmbito da cultura do *graffiti*, muitos outros escritores do mesmo período são considerados igualmente importantes, como BARBARA 62, EVA 62, LEE 163d, LADY PINK, STAY HIGH 149, PHASE 2, BLADE I, SUPER KOOL 223, TRACY 168, ZEPHYR, REVOLT, BAMA I, CO-CO 144, DONDI e FUTURA, dentre outros.



SUPER KOOL 223, ZEPHYR e CRASH

Lewilsohn destaca ainda outro motivo que distanciava o *subway graffiti* dos caminhos traçados por Basquiat e Haring: "Como muitos dos artistas trabalhando na cena urbana na Nova York dos anos 1980, Basquiat e Haring estavam buscando energicamente

20 "We have to ask ourselves if the assertion that they represented graffiti´s rise into the art world is actually correct. They were both, in essence, artists who had flirted with the world of graffiti."

carreiras de galeria." (LEWISOHN: 2008, p.94)[21] Ao contrário de Basquiat e Haring, os escritores de *graffiti* não se interessavam pelo circuito oficial da arte, e sim pelo reconhecimento de seus pares. O autor destaca ainda a semelhança de seus trabalhos com outras intervenções de artistas no espaço urbano que começavam a surgir:

> A arte urbana de Basquiat e Haring estava muito mais próxima daquela de Jenny Holzer e Dan Witz. Até mesmo as assinaturas de Basquiat se alinhavam mais à arte urbana e à poesia do que o impulso competitivo de bombardear a cidade inteira dos escritores *hardcore*. (LEWISOHN: 2008, p.96)[22]

Jean-Michel Basquiat e Keith Haring foram artistas fundamentais para o *graffiti*, mas talvez seja mais exato afirmar, como Lewisohn, que: "Haring e Basquiat podem ser claramente definidos como pioneiros da *arte urbana*, em contraposição a pioneiros do *graffiti*." (LEWISOHN: 2008, p.93)[23] Ambos artistas praticaram o *graffiti* nas ruas, mas desenvolveram trabalhos tão únicos que talvez tenham sido pioneiros não exatamente do *graffiti*, e sim da apropriação artística do espaço urbano, de forma mais ampla. As intervenções de artistas no espaço urbano foi uma tendência que se intensificou na década seguinte, como apresentaremos ainda neste Capítulo e também no Capítulo 6.

2.5- O mercado se interessa pelo *graffiti*

Feita essa ressalva em relação a Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, lembramos que, de qualquer forma, estes dois artistas foram essenciais para o *graffiti*, projetando uma imagem positiva na mídia e no circuito artístico, o que despertou a aceitação do público e, consequentemente, o interesse do mercado pela linguagem do *graffiti*. Anne Cauquelin afirma que: "A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação." (CAUQUELIN: 2005, p.81) Portanto, a partir do momento em que o *graffiti* suscitou o interesse da mídia, do circuito oficial da arte e do mercado, passou a ser avaliado positivamente, e até considerado como *arte*, e não *vandalismo*, como

---

21 "Like many of the artists working in the street scene in 1980s New York, Basquiat and Haring were actively pursuing gallery careers."

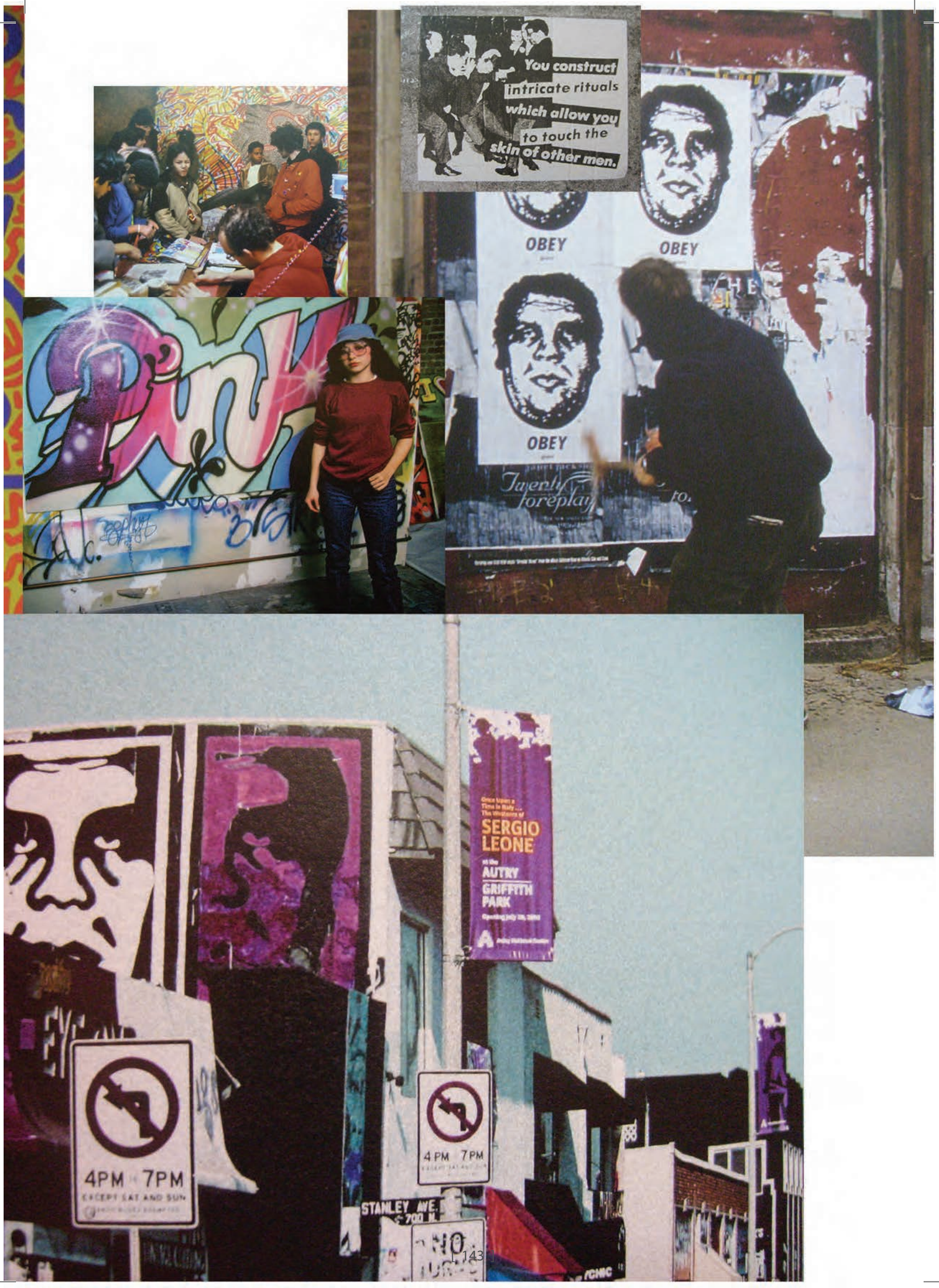
22 "The street art of Basquiat and Haring was far closer to that of Jenny Holzer and Dan Witz. Even Basquiat´s 'tagging' on the street was more akin to street art or poetry than to the competitive 'all city' thrust of the hard-core taggers."

23 "Haring and Basquiat can clearly be defined as street-art pioneers, as opposed to graffiti-writing pioneers."

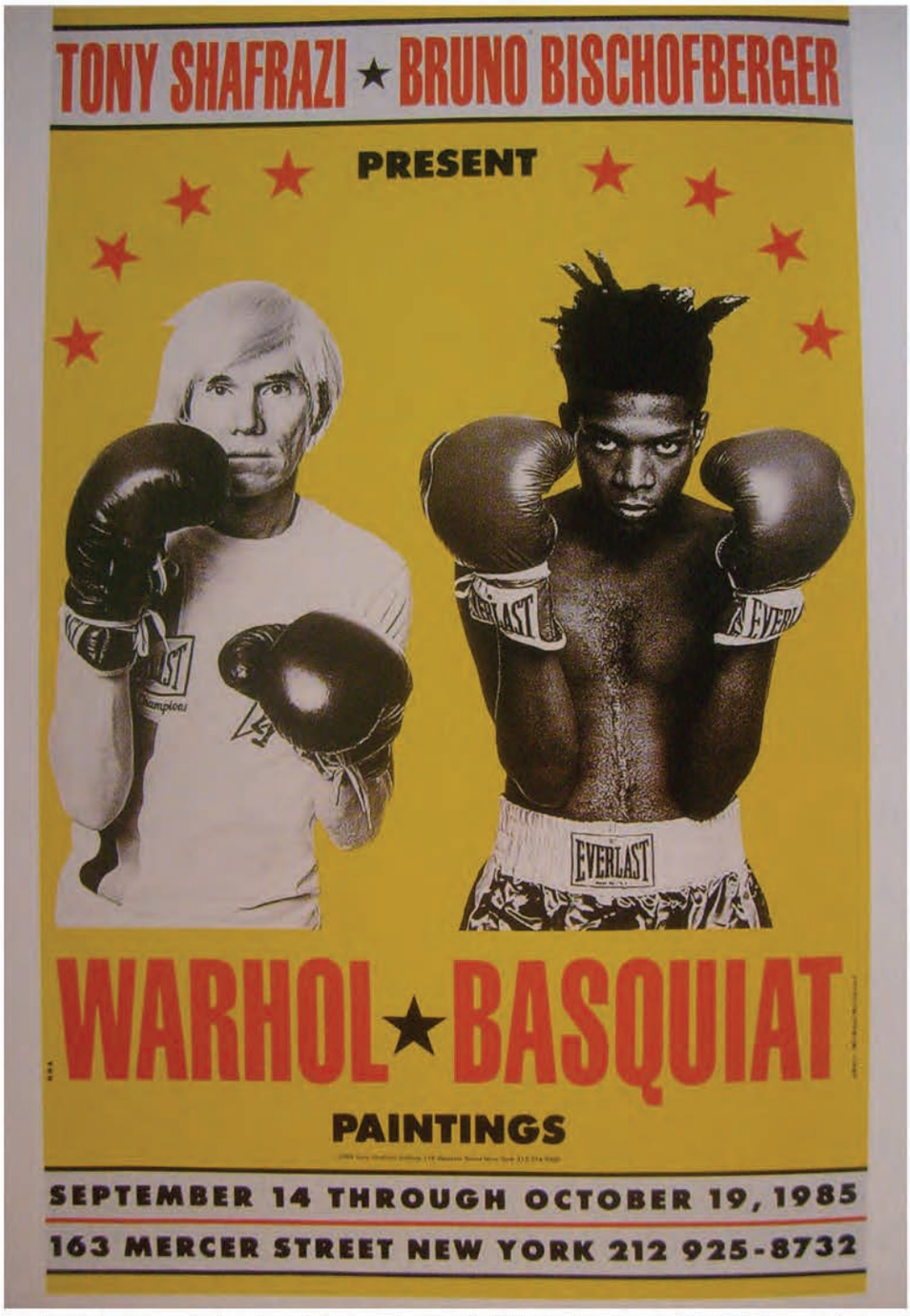







You construct
intricate rituals
which allow you
to touch the
skin of other men.
OBEY
OBEY
OBEY
Twenty foreplay
SERGIO
LEONE
AUTRY
GRIFFITH
PARK
4PM 7PM
EXCEPT SAT AND SUN
4PM 7PM
STANLEY AVE.

acontecia na década de 1970: "Como aconteceu nos anos 1980, uma vez que o *graffiti* readquiriu um certo nível de reconhecimento como uma forma de arte legítima, os artistas começaram a receber convites para fazer exposições em galerias de renome." (GASTMAN: 2006, p.75)[24]



cartaz de exposição de pinturas de Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat

24 "As was the case in the 1980s, once graffiti regained a certain level of clout as a legitimate art form, artists began receiving invitations to do high-profile gallery shows."

Sobre a profissionalização dos escritores de *graffii,* Chalfant afirma:

> Uma coisa realmente positiva é que o *graffiti*- que todo mundo diz ser vandalismo e a polícia chama de *crime de iniciação*- tem sido um caminho profissional para aqueles que, de outra forma, acabariam desempenhando trabalhos mais banais. O *graffiti* levou muitas pessoas a se tornar *designers* gráficos, artistas plásticos ou mudar para outros postos de criação. (CHALFANT in NGUYEN: 2010, p. 216)[25]

A tendência a trabalhar em algum tipo de atividade derivada do *graffiti* existiu desde o início, e aconteceu de forma natural, como relata Stewart: "Nos primeiros anos do *subway graffiti*, muitos escritores pintavam seus logotipos em jaquetas e camisetas. Depois isso se tornou um pequeno negócio para alguns deles." (STEWART, 2009, p.203)[26] A partir destes pequenos negócios surgiram iniciativas cada vez mais organizadas e profissionais, despertando o interesse do mercado pela linguagem do *graffiti*, processo que se intensificou a partir da década de 1990, como relata Gastman: "Através dessa expansão, e devido a várias aprovações importantes na mídia, o *graffiti* desvinculou-se de parte de sua imagem negativa e foi aceito como uma forma de arte urbana, frequentemente usada na publicidade de gigantes corporativos como *Coca-Cola* e *Nike*." (GASTMAN: 2006, p.47)[27] O autor conta que "(…) empresas como *Coca-Cola*, *Altoids*, *Nike* e *Reebok* gastaram quantias astronômicas de dinheiro usando o *graffiti* para fortalecer suas imagens." (GASTMAN: 2006, p.77)[28]. Assim, a linguagem do *graffiti*, inicialmente descartada como mero vandalismo, se tornou, devido à projeção de uma imagem positiva na mídia e no circuito oficial da arte, objeto de desejo do mercado. Sara Schiller, uma das fundadoras do *website Wooster Collective*, lançado em janeiro de 2003 e focado na divulgação de arte urbana ao redor do globo de desde então, opina que:

> Existe uma aceitação da arte urbana porque ela é acessível às pessoas comuns. Elas podem se conectar à arte que é colocada nas ruas gratuitamente, especialmente

---

25 "One really good thing is that graffiti- which everybody says is vandalism and the police call an entry-level crime- has been a path to a career for those who might otherwise have ended up doing more menial jobs. Graffiti has led many people to become graphic designers, fine artists or to move into other creative positions."

26 "In the early years of subway graffiti, many writers painted their logos on their jackets and t-shirts. This later became a small business for some of them."

27 "Through this expansion, and due to several high-profile endorsements in the media, graffiti has shed some of its negative image and accepted form of urban art, frequently used in advertising by corporate goliaths such as Coca-Cola and Nike."

28 "(…) companies such as Coke, Altoids, Nike, and Reebok spent astronomical amounts of money using graffiti to help bolster their images."

> quando contrastada com as galerias, que podem ter um apelo mais elitista. Uma vez que o público se interessa e apóia algo, o dinheiro, a mídia, as galerias e museus o seguem. (SCHILLER in NGUYEN: 2010, p.141)[29]

Steven Heller, em ensaio publicado no livro *Pixação: São Paulo Signature*, de François Chastanet, confirma:

> Atualmente o *graffiti* norte-americano se tornou um grande negócio- emblemático do altamente vendável estilo *hip hop*. Os grafiteiros desenham roupas, jóias, tênis e pintam telas, dentre outras empreitadas comerciais rentáveis que seguem a moda do estilo *graffiti*. O *graffiti* não é mais uma arte urbana *underground*, mas uma fonte radical de lucros. (HELLER in CHASTANET: 2007, p.230)[30]

Gastman argumenta que a própria linguagem do *subway graffiti*, por ser concisa e sintética para que os *pieces* pudessem ser executados o mais rapidamente possível, assemelha-se às mensagens publicitárias:

> Assim como na publicidade, ter um estilo ou logomarca instantaneamente reconhecível era essencial para o trabalho nas ruas ou nos trens. Não se poderia contar com a atenção do público por mais que uma fração de segundo, então estabelecer essa conexão era crucial. (GASTMAN; NEELON: 2011, p.382)[31]

As estratégias de ocupação do espaço urbano criadas pelos escritores de *graffiti* inspiraram não somente os artistas, mas também os publicitários, que começaram a usar a linguagem do *graffiti* para conquistar o público mais jovem: "Percebendo que não havia um modo mais original de alcançar as ruas do que por meio da arte urbana, as empresas estavam ansiosas para ser associadas com o *graffiti* de qualquer

---

29 "There´s an acceptance of street art because it´s accessible to the common person. They can connect with art that´s put up on the street for free, especially when it´s contrasted with the galleries, which can have such an elitist feel. Once people become interested and support something, the money, media, galleries and museums follow."

30 "Today American graffiti has become big business- emblematic of the very marketable Hip Hop style. Graffitists design clothes, bling, sneakers, and paint canvases, among other fashionably profitable graffiti style commercial endeavors. Graffiti is no longer underground street art, but a radical profit center."

31 "Just as in advertising, having an instantly recognizable style or logo was essential to working in the street or on trains. One could not depend on a captive audience´s attention for more than a split second, so establishing that connection was crucial."

jeito, forma ou condição." (GASTMAN: 2006, p.77)[32] A apropriação das estratégias do*graffiti* e da arte urbana deu origem ao que atualmente se denomina *marketing de guerrilha*, ou seja, campanhas publicitárias alternativas, que fazem uso de estratégias de divulgação, técnicas e linguagens pouco tradicionais.

Nancy MacDonald chama a atenção para o potencial midiático das superfícies escolhidas pelos escritores de *graffiti*: "Os muros e superficies cobertas de *graffiti* da cidade atuam como uma forma de propaganda subcultural." (MACDONALD: 2001, p.70)[33] Walmesley parece concordar com a afirmação da autora quando sugere: "Apesar do que muitos prefeitos, líderes comunitários ou manifestantes *anti-graffiti* querem te fazer acreditar, os escritores não estão vandalizando. Eles estão anunciando." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.195)[34] O sucesso midiático do *graffiti* resultou de diversos fatores, alguns bastante inusitados: "Enquanto não deixa de ser verdade que a Autoridade do Metrô de Nova York foi bem sucedida em limpar os trens dos *graffiti* em 1989, ela também ajudou a impulsionar o movimento para fora dos túneis e então por todo o mundo." (LEWISOHN: 2008, p.127)[35] Na década de 1990, o *subway graffiti* já havia se popularizado nas grandes cidades norte-americanas e se disseminava pelo mundo afora, processo consideravelmente facilitado pelo advento da *internet* em 1995.

Assim, "Popularizar o *graffiti* serve apenas para aumentar o seu apelo. Isso vai apenas atrair uma nova audiência e uma nova geração de escritores." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.207)[36] A expansão do *graffiti* para outras cidades dos Estados Unidos na década de 1990 foi impulsionada, como vimos no Capítulo 1, pela realização de *pieces* em trens de carga que viajavam por todo o território nacional. Há ainda outros fatores que contribuíram para a sua difusão, como a documentação realizada pelos próprios escritores ou por fotógrafos hoje consagrados, como Martha Cooper e Henry Chalfant.

---

32 "Figuring that there was no more authentic a means of reaching the streets than through the original street art, companies were anxious to be associated with graffiti in any way, shape or form."

33 "The graffiti-covered walls and surfaces of the city act as a form of subcultural advertisement."

34 "Despite what many mayors, community leaders and anti-graffiti campaigners will have you believe, writers are not vandalizing. They are advertising."

35 "While it´s true that the New York Subway Authority did by 1989 succeed in cleaning the trains of painted graffiti, they also helped propel the movement above ground and thus around the world."

36 "Popularizing graffiti only serves to increase its appeal. This will only attract a new audience and a new generation of writers."



graffiti em trens de carga

Como afirma Lewilsohn, "A documentação do *graffiti* também é importante para os escritores do *graffiti*, e alimenta a obsessão." (LEWISOHN: 2008, p.46)[37] Além das fotografias, livros e documentários produzidos sobre o *subway graffiti*, a conexão com o movimento *hip hop* foi essencial para a sua divulgação, como pode ser constatado por exemplo pela participação de LEE e FAB FIVE FREDDIE no videoclipe *Rapture*, de 1981, que flertava com o *rap* e foi veiculado pela *MTV*. Assim como o *graffiti*, que a partir de um determinado ponto de evolução formal começou a ser avaliado positivamente pelo público, encantou o circuito oficial das artes e foi tratado pela mídia como uma nova e inventiva forma de arte, despertando interesses financeiros, também o *rap*, outro elemento do movimento *hip hop*, adquiriu cada vez mais visibilidade durante a década de 1980, tendo se transformado em um mercado multimilionário. Trataremos no Capítulo 3 de determinadas características do movimento *hip hop* que nos ajudam a compreender o *graffiti*, assim como as duas outras duas culturas urbanas que acreditamos dialogar mais diretamente com ele: o *skateboarding* e o movimento *punk*.

2.6- *Graffiti* e Arte Urbana

Ao mesmo tempo em que o contato com o circuito oficial da arte enriqueceu o trabalho dos escritores de *graffiti* e lhes proporcionou novos campos de trabalho, também os artistas aprenderam com eles, lições sobre improvisação, tenacidade e liberdade. Como resultado da convivência entre escritores de *graffiti* e artistas durante as

37 "The documentation of graffiti is also important for graffiti writers, and feeds the obsession."

décadas de 1980 e 1990, surgiram novas técnicas, novas formas de intervenção e novas linguagens, uma expansão de horizontes para ambas as partes.

A mistura provocou a criação também de uma nova expressão, *arte urbana,* para designar o espectro mais amplo de intervenções artísticas que passaram a ser realizadas na rua. Gastman explica como se deu esse processo, utilizando como exemplo COST e REVS, dois escritores de *graffiti* do Brooklyn que se notabilizaram pelo uso de técnicas alternativas à tradicional tinta em *spray*:

> Quando os anos 1980 abriram caminho para os 1990, um punhado de escritores de *graffiti*- notadamente COST e REVS- começaram a trabalhar de modos definitivamente fora dos parâmetros do *graffiti* tradicional, acrescentando cartazes, esculturas, murais e outras mídias à tinta e ao *spray*. Esses escritores experimentais de *graffiti* estavam simplesmente tentando expandir os parâmetros do *graffiti*, mas como seu trabalho acabaram por abrir as comportas para a atual arte urbana. (GASTMAN; NEELON: 2011, p.380)[38]

COST e REVS utilizavam não só novas técnicas, como os cartazes, ou *lambe-lambes*, como são conhecidos no Brasil[39], e os gigantescos *pieces* feitos no alto de prédios com tinta látex, rolinho e extensores, que ficaram conhecidos como *rooftop*[40], como também se apropriavam de suportes inusitados, como a parte de trás das placas de trânsito, por exemplo:

> De 1990 a 1995, COST e REVS desencadearam uma onda de *graffiti* em Nova York que tinha muito pouco em comum com o *graffiti* anterior. Eles colaram dezenas de milhares de panfletos onde se liam coisas como COST FUDEU A MADONNA e SUICÍDIO DE REVS na parte de trás de placas e sinalizações de trânsito. (GASTMAN; NEELON: 2011, p.246)[41]

---

38 "As the 1980s gave way to the 1990s, a handful of graffiti writers- most notably COST and REVS- began to work in ways decidedly outside the parameters of traditional graffiti, adding postering, sculpture, murals, and other media to the ink and spray paint standbys. These experimental graffiti writers were simply trying to expand the parameters of graffiti, but with their work, they opened the floodgates for present-day street art."

39 Os *lambe-lambes* são cartazes ou panfletos feitos com técnicas simples e baratas, como a gravura e o xerox, e colados nas superfícies da cidade com cola artesanal, feita à base de farinha

40 *Rooftop* significa "telhado", "topo de prédio"

41 "From 1990 to 1995, COST and REVS unleashed a graffiti assault on New York City that had very little in common with the graffiti before it. They pasted tens of thousands of flyers that read things like COST FUCKED MADONNA and REVS SUICIDE on the backs of signs and traffic signals."



lambe-lambes de COST e REVS

Shepard Fairey, um estudante da *Rhode Island School of Design* ligado ao *skateboarding* e ao *punk rock*, se notabilizou pela massiva presença de seus cartazes, *stêncils* e *stickers* com a mensagem *OBEY THE GIANT* por toda parte da cidade por volta de 1989. Conhecido como OBEY, Fairey se tornou uma das referências mais importantes para a arte urbana contemporânea. Seus trabalhos geralmente são críticos e politizados: "As pessoas caminham como sonâmbulas pela vida, e OBEY é o meu jeito de jogar água fria na cara delas." (FAIREY: 2006, p.30)[42] Fairey alcançou projeção internacional com seus trabalhos, principalmente a partir de 2008, ano no qual desenhou um cartaz com a inscrição "*Hope*" ("Esperança") para a campanha de Barack Obama, então candidato à presidência dos Estados Unidos.

42 "People are just sleepwalking through life, and Obey is my way of splashing cold water on their faces."



cartaz de OBEY para a campanha eleitoral de Barack Obama





intervenção urbana de Jenny Holzer

COST, seu parceiro REVS, e OBEY não foram os únicos a fazer uso da colagem de cartazes no espaço urbano. Jenny Holzer, também formada pela *Rhode Island School of Design*, começou a colar frases de protesto em postes e cabines telefônicas em meados de 1980. Além dos cartazes, Holzer usou *outdoors*, projeções em prédios e lâmpadas LED para espalhar o que chamou de *truísmos* pela cidade, frases com conteúdo desconcertante, como "O crime contra a propriedade é relativamente irrelevante" e "A mudança é válida quando os oprimidos se tornam tiranos".

Além de Holzer, Barbara Kruger, formada pela *Parsons School of Design*, foi uma artista que fez uso não só da escrita em suas intervenções, mas de estratégias publicitárias de ocupação do espaço urbano durante a década de 1980. Ao fazer uso delas, a artista criticava abertamente o consumismo, subvertendo sua lógica com frases como "Compro, logo existo" e "O seu corpo é um campo de batalhas". Os trabalhos de Kruger têm, como os de Holzer, um tom feminista e questionador, presente também nas intervenções urbanas do grupo Guerrilla Girls, formado em 1985 como forma de protesto contra o sexismo no mundo das artes. O grupo, anônimo, espalhava cartazes e *outdoors* pela cidade com mensagens como "As mulheres têm que estar nuas para entrar no *Metropolitan Museum*?" e "Quando o racismo e o sexismo não estiverem mais na moda, quanto valerá a sua coleção de arte?"



pôster das Guerrilla Girls



trabalho de Barbara Kruger

Assim, percebemos que tanto os escritores do *graffiti* quanto os artistas estavam produzindo, na época, trabalhos semelhantes, tanto no que tange às técnicas quanto ao conteúdo.

> É uma reação. Por toda parte há publicidade, sinalização e excesso visual. A mobilização começou com a escrita de um nome estiloso pela cidade toda e, mais de quarenta anos depois, o *graffiti* e seus irmãos, os cartazes, a arte urbana e os murais, tornam as ruas mais democráticas, já que todos lutam pelo espaço e pela atenção do público. (GASTMAN: 2007, p.124)[43]

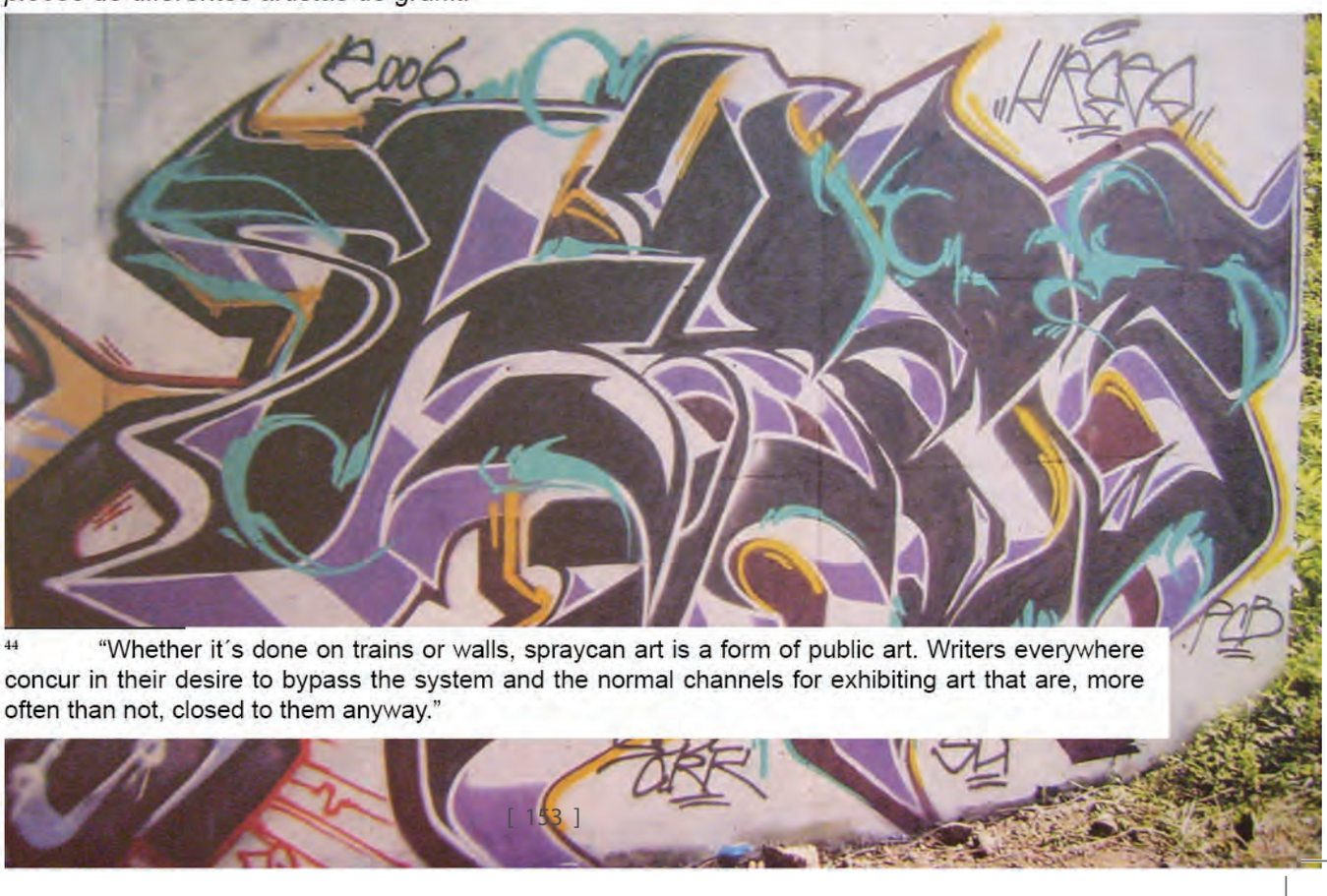
[43] "It´s a reaction. Everywhere, there is advertising, signage, and visual overload. The backlash began with writing a stylish name all over the city, and more than forty years later, graffiti and its siblings in postering, street art, and murals make the streets far more democratic, as everyone fights for space and the attention of the public."

Percebemos, na fala de vários autores, a presença dos termos *street art*, aqui traduzido como "arte urbana", e *graffiti*. Podemos também considerar outros termos pertinentes ao nosso objeto de estudos e que enriquecem, cada um a seu modo, o seu entendimento, tais como *arte pública*, *arte de rua* e até mesmo *arte callejera*, em Espanhol. Segundo Veneroso:

> O conceito de arte pública é abrangente, abarcando desde a instalação de monumentos em praça pública, à realização de *performances*, revitalização de espaços degradados, bem como intervenções em espaços urbanos onde a realização da obra se dá a partir de uma troca com as comunidades. Abarca também o *graffiti* e suas derivações, que são formas de intervenção urbana que atuam nas margens, nas fissuras da cidade. (VENEROSO: 2006, p.118)

Chalfant corrobora a fala da autora, dizendo ser o *graffiti* uma forma de arte pública: "Seja nos trens ou nos muros, a arte do *spray* é uma forma de arte pública. Por toda parte há escritores com o mesmo desejo de superar o sistema e os caminhos normais para a exibição de arte que são, na maioria das vezes, vetados a eles." (CHALFANT, 1987, p.10)[44] Como nos explica Stewart: "Esses adolescentes embeberam o *graffiti* de sofisticação estética e, assim fazendo, ofuscaram a fronteira, muito nítida em outras épocas, entre *graffiti* e arte." (STEWART in OLIVA: 1998, p.45) No Capítulo 7 retomaremos esta discussão com maior profundidade.

pieces de diferentes artistas do *graffiti*



[44] "Whether it´s done on trains or walls, spraycan art is a form of public art. Writers everywhere concur in their desire to bypass the system and the normal channels for exhibiting art that are, more often than not, closed to them anyway."



pieces de diferentes artistas do *graffiti*

Elisa Carmichael, uma das fundadoras da *Carmichael Gallery*, inaugurada em Los Angeles em 2007 e concentrada em arte urbana e contemporânea, pondera: "No decorrer dos últimos anos, rótulos como "arte de rua" e "arte urbana" ajudaram a vender esses artistas, mas acreditamos ser importante reconhecer os potenciais perigos de compartimentar e estigmatizar o trabalho de forma tão estreita." (CARMICHAEL in NGUYEN: 2010, p.39)[45] A este respeito, Lewilsohn nos lembra que: "Artistas de rua são por definição violadores de regras, então se você tentar categorizá-los, eles simplesmente vão quebrar as regras que foram estabelecidas para defini-los." (LEWISOHN: 2008, p.15)[46] Os próprios artistas divergem em relação ao termo pelo qual preferem ser chamados: *grafiteiros*, *artistas do graffiti*, *artistas urbanos* ou simplesmente *artistas*.

45 "Over the past few years, labels like 'street art' and 'urban art' have helped to market these artists, but we believe it´s important to recognize the potential dangers of boxing and branding the work so narrowly."

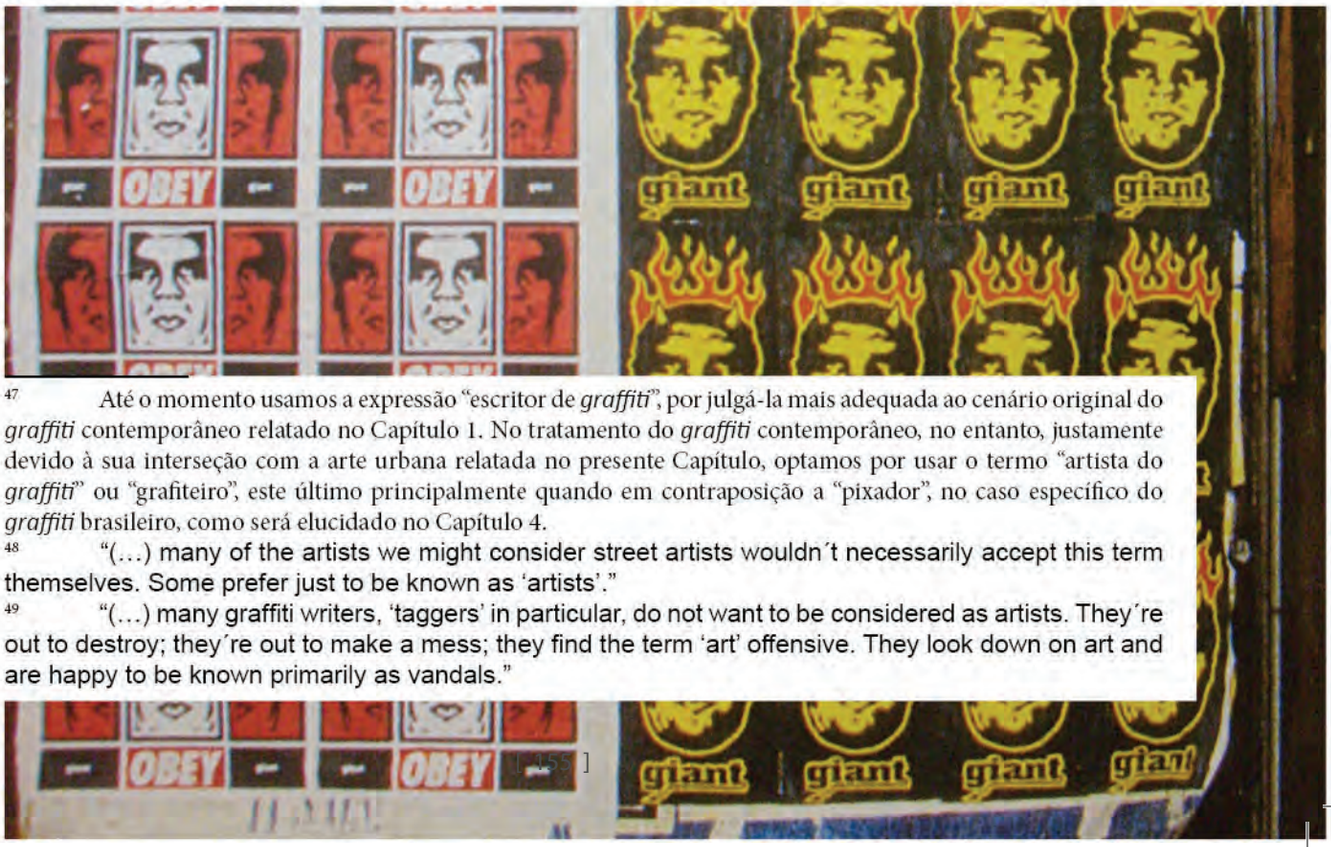
46 "Street artists are by definition rule-breakers, so if you attempt to categorize them, they´ll simply go and break the rules that have been set to define them."

ONESTO, um artista[47] do *graffiti* paulistano, por exemplo, afirma: "Prefiro ser chamado de "artista de *graffiti*", mas nunca de grafiteiro." (ONESTO in SZACHER: 2008, p.22) Lewilsohn lembra ainda que: "(...) muitos dos artistas que podemos considerar como artistas urbanos não necessariamente aceitariam esse termo. Alguns preferem ser conhecidos simplesmente como "artistas"." (LEWISOHN: 2008, p.15)[48] Em contraposição a eles, há ainda os que preferem não ser reconhecidos como artistas, demonstrando assim o seu desprezo pelo que julgam ser mais uma das instituições sociais: a arte oficial.

> (...) muitos escritores de *graffiti*, *pixadores* em particular, não querem ser considerados artistas. Eles querem destruir, fazer bagunça, e acham o termo "arte" ofensivo. Eles menosprezam a arte e estão felizes por serem conhecidos principalmente como vândalos. (LEWISOHN: 2008, p.19)[49]

Lucas Ribeiro, editor da revista *Vista Skateboard Art* e curador da Galeria Adesivo, de Porto Alegre, no sul do Brasil, explica que: "*Arte urbana*, *pós-graffiti* e *intervenção urbana* são algumas maneiras de chamar a expressão artística que cresceu rapidamente nas ruas de grandes metrópoles em meados dos anos 90 e, na virada do milênio, explodiu." (RIBEIRO in ZIMBRES: 2008, p.22) O termo *pós-graffiti*, em específico, é geralmente utilizado em referência aos cartazes, ou *lambe-lambes* e aos *stickers*, adesivos que são espalhados em suportes diversos das ruas da cidade, como postes, lixeiras, caixas de luz e no lado de trás das placas de sinalização.

stickers e lambe-lambes



[47] Até o momento usamos a expressão "escritor de *graffiti*", por julgá-la mais adequada ao cenário original do *graffiti* contemporâneo relatado no Capítulo 1. No tratamento do *graffiti* contemporâneo, no entanto, justamente devido à sua interseção com a arte urbana relatada no presente Capítulo, optamos por usar o termo "artista do *graffiti*" ou "grafiteiro", este último principalmente quando em contraposição a "pixador", no caso específico do *graffiti* brasileiro, como será elucidado no Capítulo 4.

[48] "(...) many of the artists we might consider street artists wouldn´t necessarily accept this term themselves. Some prefer just to be known as 'artists'."

[49] "(...) many graffiti writers, 'taggers' in particular, do not want to be considered as artists. They´re out to destroy; they´re out to make a mess; they find the term 'art' offensive. They look down on art and are happy to be known primarily as vandals."



stickers e lambe-lambes

Partindo da fala dos autores supracitados, podemos afirmar que o universo da *arte pública* é mais abrangente que o da *arte urbana* e esta, por sua vez, é mais ampla que o *graffiti*. Como afirma Veneroso, a *arte pública* inclui as intervenções artísticas institucionais no espaço da cidade, como é o caso dos monumentos. Já a *arte urbana* é realizada por artistas que se apropriam por conta própria deste espaço para realizar seus trabalhos, mesmo que ilegalmente. Dentro do espectro de possibilidades de intervenção de *arte urbana* encontra-se o *graffiti*, com suas especificidades técnicas, valores e códigos de linguagem e conduta próprios.

A arte urbana e o *graffiti* têm em comum o contato direto com o público nas ruas e uma liberdade de criação que talvez não encontre equivalente dentro dos espaços institucionais da arte:

> Como os museus são geralmente financiados pelo governo, temos que considerá-los como vozes do Estado. Mais do que nunca, eles podem ser vistos como parte de um aparato político, como instrumentos de regeneração, veículos educacionais e árbitros do gosto. A arte nas ruas é oposto exato disso, e oferece uma experiência de visualização muito mais direta, não sendo por isso menos válida. Na verdade poderia-se argumentar que apreciar arte na rua, com sua velocidade e contexto de vida real, é uma reflexão mais acurada do mundo em termos do modo como processamos as informações hoje. (LEWISOHN: 2008, p.127)[50]

Alguns autores, como Gastman, afirmam ser a arte urbana uma derivação do *graffiti*, a partir da assimilação de técnicas e de estratégias de apropriação do espaço das cidades: "Evitando o nome e as fórmulas estilísticas do *graffiti* tradicional mas seguindo sua irreverência e menosprezo pela permissão, a arte urbana veio para ficar, ao lado do movimento *graffiti* do qual emergiu." (GASTMAN: 2007, p.188)[51] Apesar dos pontos em comum, alguns escritores de *graffiti* demonstram uma postura conservadora no que se refere à aceitação da arte urbana: "Muitos escritores radicais de *graffiti* não gostam de arte urbana, assim como alguns músicos puristas de *jazz* não têm muito tempo para o *techno*." (LEWISOHN: 2008, p.15)[52] No sentido inverso, há artistas que não aceitam o *graffiti* como forma legítima de arte, discussão que será retomada no Capítulo 7.

Independentemente dessas nuances e variações conceituais, Lewilsohn parece estar certo ao afirmar que: "O movimento do *graffiti* de meados dos anos 1960 em diante teve uma relação fraturada com a história da arte, mas ainda assim foi muito atrativo para o mundo da arte da época, como tem sido em diversos níveis desde então." (LEWISOHN: 2008, p.18)[53] O interesse da mídia, do circuito oficial da arte e até mesmo do mercado pode ter tido um impacto positivo no *graffiti*, como defende Walmesley: "A apropriação do *graffiti*, tendo se tornado quase inextricavelmente ligado ao *design* moderno, é na verdade um sinal do seu poder e resistência. Enquanto outras

---

50 "Since museums are often funded by the government, we have to consider them as voices of the state. More than ever before, they can be seen as part of the political apparatus as tools of regeneration, educational vehicles and arbiters of taste. Art on the street is the exact opposite of this, and offers a far more direct viewing experience, but is no less valid. It could in fact be argued that looking at art on the street, with its speed and real-life context, is a more accurate reflection of the world in terms of the way we process information today."

51 "Eschewing the name and style formulas of traditional graffiti, but embracing its irreverence and disregard for permission, street art has come to stay around the world alongside the graffiti movement from which it rose."

52 "Many hardcore graffiti writers don´t like street art, just as some purist jazz musicians don´t have much time for techno."

53 "The graffiti-writing movement from the mid-1960s onwards had a fractured relationship to art history, but was still very appealing to the art world of the time, and has been to varying degrees ever since."

subculturas sofreram ao serem comercializadas, a arte *graffiti* resistiu." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.206-207)[54] Como resultado, presenciamos atualmente uma cena de *graffiti* e de arte urbana rica e influente, já com um histórico constituído de participação em mostras e festivais importantes e de exposições individuais e coletivas em galerias e museus de renome dentro do circuito oficial da arte. Sebastian Peiter, autor de Guerilla Art, aborda esta questão:

> Desde 2005, a cena *underground* tem testemunhado surpreendida uma explosão mundial de arte, com artistas urbanos sendo agora regularmente incluídos em leilões de arte contemporânea, e instituições artísticas como o *MoMa* (Nova Iorque) e a *Tate Modern* (Londres) organizando exposições de arte urbana para atrair uma nova audiência jovem. (PEITER: 2009, p.5)[55]

Traçaremos no Capítulo seguinte um breve panorama da arte urbana contemporânea e nele localizaremos o *graffiti* brasileiro. Ressaltamos que a arte urbana não será estudada em profundidade nesta tese, dedicada especificamente ao *graffiti* e à *pixação* na cidade de São Paulo.

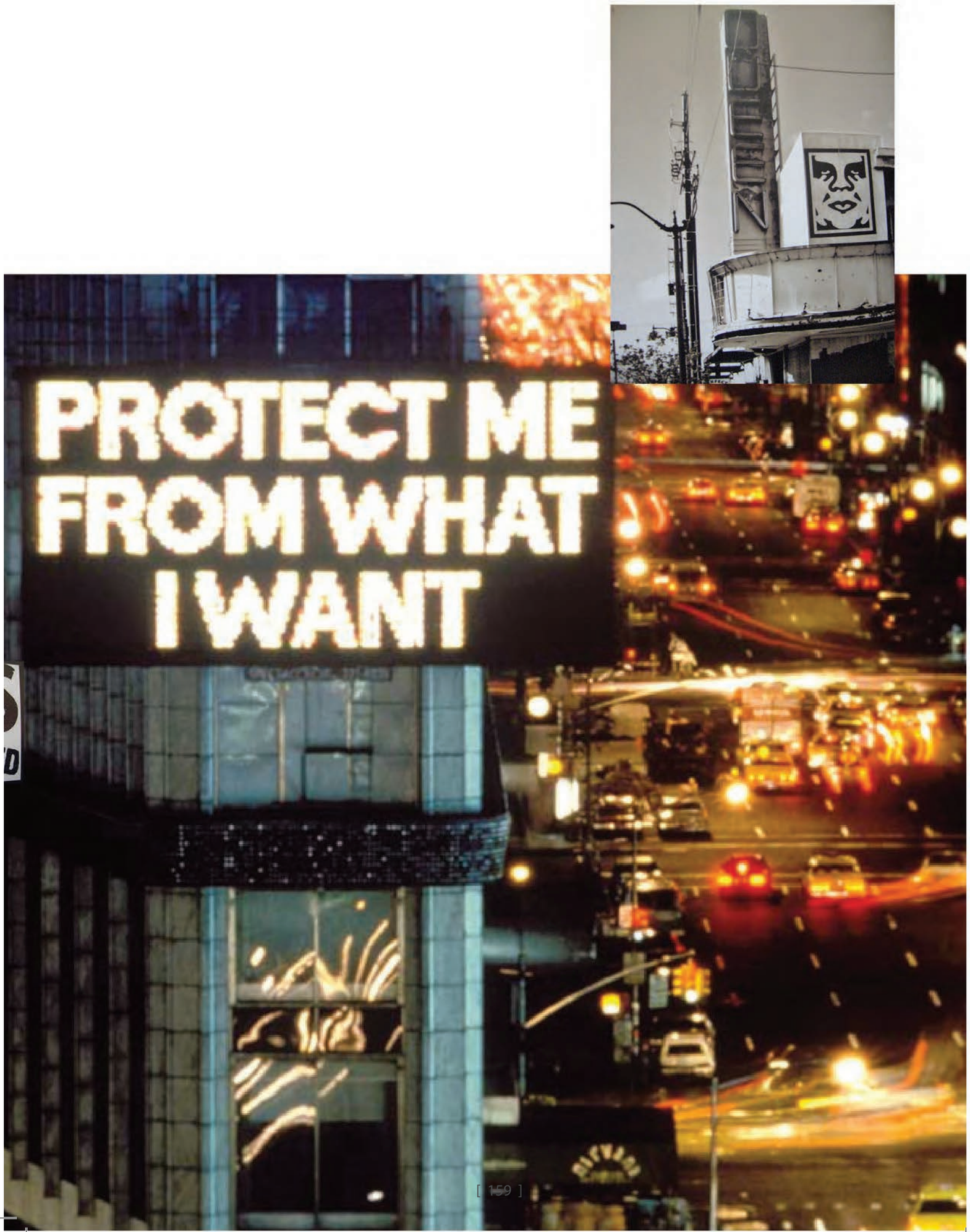






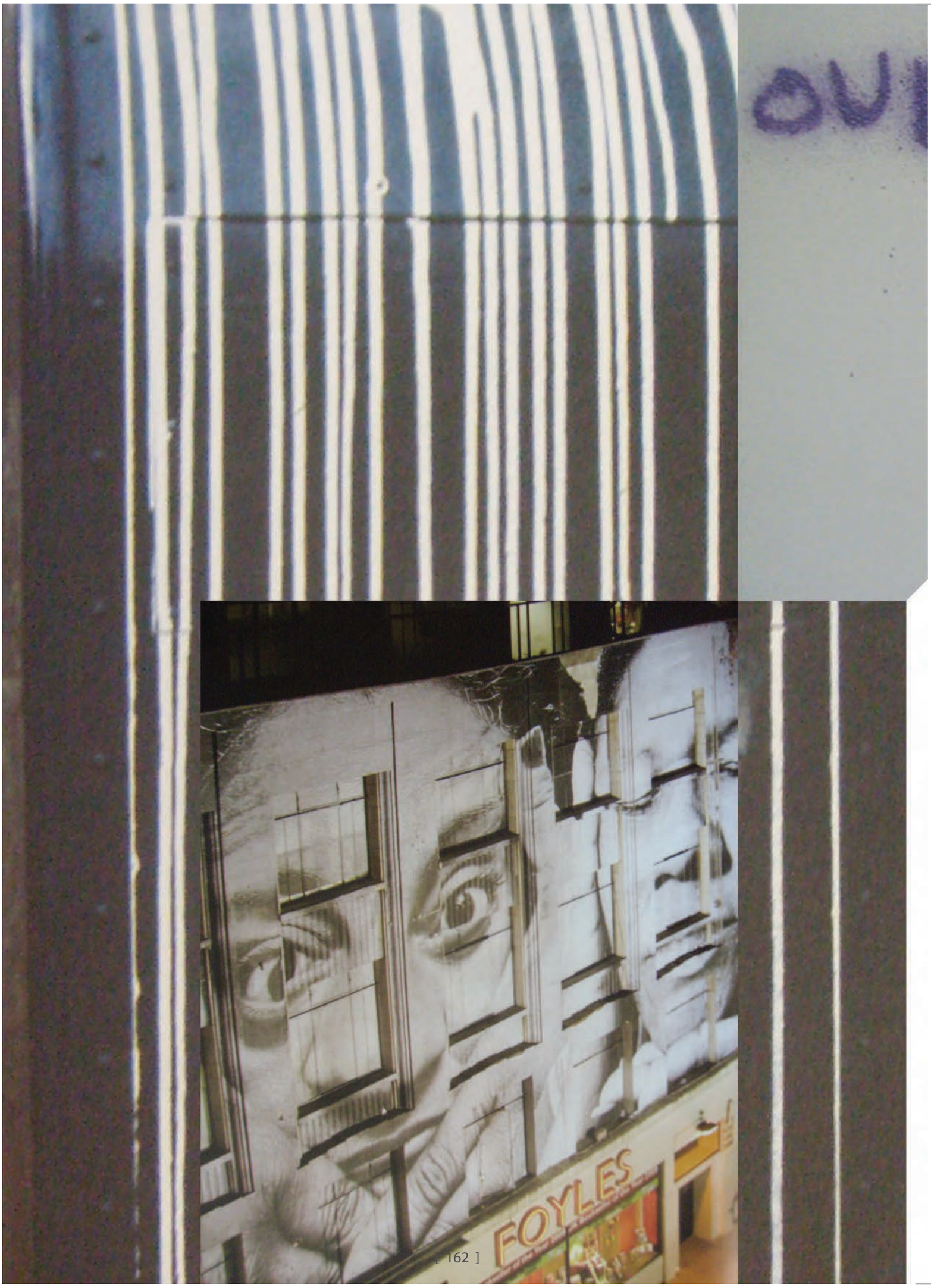
54 "The appropriation of graffiti, having become almost inextricably linked with modern design, is actually a sign of its power and endurance. Where other subcultures have suffered from being commodified, graffiti art has resisted."

55 "Since 2005, a surprised underground scene has witnessed a worldwide art boom, with street artists now included in contemporary art auctions on a regular basis, and art institutions like MoMa (New York) and Tate Modern (London) putting on street art shows to attract new young audiences."


PROTECT ME
FROM WHAT
I WANT






FOYLES



Capítulo 3: Uma incisão no panorama mundial contemporâneo da arte urbana

"Alguém está tentando te dizer alguma coisa. Por todas as partes do mundo, as pessoas ficam acordadas até tarde, se aventuram noite afora e infringem leis para te dizer isso."

Axel Albin

"Algumas pessoas se tornam policiais para fazer do mundo um lugar melhor. Outras se tornam vândalos para fazer do mundo um lugar mais bonito."

BANKSY

"É preciso ter muita coragem para se manifestar anonimamente em uma democracia ocidental e clamar por coisas nas quais ninguém mais acredita- como a paz, a justiça e a liberdade."

BANKSY

Como vimos no Capítulo 2, a partir do *subway graffiti* de Nova Iorque surgiram processos diversificados de intervenção artística na cidade, sob a denominação de *arte urbana*. Embora seus estilos, técnicas e suportes sejam os mais variados possíveis, há na *arte urbana* determinados aspectos em comum, derivados não exatamente da prática artística, mas do espaço no qual ela acontece, a cidade.

A filósofa francesa Anne Cauquelin discorre, em *A Invenção da Paisagem*, sobre algumas especificidades do espaço urbano:

> (...) a paisagem urbana é mais nitidamente paisagem que a paisagem agreste e natural... sua construção é mais marcada, mais constante, ainda mais coagente. Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e luz, clareira de encruzilhadas e sendas tortuosas, avenidas do olhar e desregramento dos sentidos. (CAUQUELIN: 2007, p.150)

Assim, vemos que a paisagem urbana é um cenário construído artificialmente. Suas superfícies são superfícies já construídas e codificadas, o que as diferencia das tradicionais telas em branco que aguardam o gesto do pintor. Pintar nas ruas requer certos conhecimentos que a experiência nos ateliês não exige, não só devido aos argumentos apresentados por Cauquelin, mas devido a outros fatores, como o fluxo de pessoas, a imprevisibilidade, o acaso e o perigo. Para vivenciar as ruas como os artistas urbanos o fazem, é necessário saber ouvi-las e aprender com elas seus códigos de sobrevivência.

Em uma pesquisa sobre a cidade de São Paulo, publicada sob o título *Olhar Periférico*, a arquiteta Lucrécia D'Alessio Ferrara destaca as qualidades sígnicas do espaço urbano:

> As imagens urbanas despertam a nossa percepção na medida em que marcam o cenário cultural da nossa rotina e a identificam como urbana: o movimento, os adensamentos humanos, os transportes, o barulho, o tráfego, a verticalização, a vida fervilhante; uma atmosfera que assinala um modo de vida e certo tipo de relações sociais. As características culturais sedimentam a cidade enquanto império fervilhante de signos. (FERRARA: 1999, p.201)

Podemos perceber que a fala da autora se encontra em consonância com as idéias expressas por Cauquelin em relação ao espaço urbano, entendido como um cenário artificialmente constituído, marcado pela fluidez e pelo movimento. Ao utilizar a expressão "império fervilhante de signos" a autora alude a um livro de Roland Barthes publicado em 1970, *O Império dos Signos*, no qual o semiólogo francês reflete sobre os signos em algumas cidades japonesas por ele visitadas.

No artigo "Arte e Cidade, 1998", publicado no livro *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, o filósofo Nelson Brissac Peixoto avalia o entrecruzamento da arte com o espaço urbano da seguinte forma: "(...) a arte não existe na cidade. Ela é a cidade enquanto a cidade reflete a si mesma. Ela apresenta o estado do tráfico de interesses, paixões, pensamentos, tudo aquilo que envolve nossa experiência urbana." (PEIXOTO in FERREIRA:2006, p.488) Assim, existe uma tal reciprocidade entre arte e cidade que pensar na sua separação seria inviável, como evidenciaremos no Capítulo 4, ao discorrer sobre o *graffiti* e a *pixação* em São Paulo.

3.1- Profissionalização do *graffiti*: galerias, mídia e mercado

Atualmente existe um circuito já consolidado de galerias, publicações e eventos diretamente relacionados à arte urbana, e muitos artistas se tornaram internacionalmente reconhecidos por seu trabalho. Como vimos no Capítulo 2, o *subway graffiti* de Nova Iorque se expandiu inicialmente para outras cidades norte-americanas durante a década de 1980, impulsionado pela pintura de trens de carga, e para outros países a partir da década de 1990, processo acelerado pelo advento da *internet*.

O curador brasileiro Saulo di Tarso, no catálogo da exposição coletiva *Território Ocupado*[1], fala sobre a digitalização do *graffiti*: "Formou-se uma incrível rede de comunicação que do ponto de vista da sociologia da imagem unificou centros e periferias do mundo." (TARSO: 2006, p.11) A *internet* foi um dos agentes mais poderosos para a disseminação da linguagem do *graffiti* ao redor do mundo e para a sua inserção no circuito oficial da arte, nas mídias tradicionais e no mercado, já

[1] A exposição *Território Ocupado* foi realizada no Museu Afro Brasil, em São Paulo, em 2006, e apresentou trabalhos de seis artistas do graffiti paulistano, CIROSCHU, Daniel Melim, ONESTO, NUNCA e SPETO

que, como nos lembra Cauquelin no livro *Arte Contemporânea: uma introdução*, "A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação." (CAUQUELIN: 2005, p.81) Além da *internet*, em meados da década de 1990 foram lançadas também revistas especializadas em arte urbana e *graffiti*, como a *12ozProphet*, em 1993, editada por Allen Benedikt, que começou como um *fanzine* de *graffiti*, e a *Juxtapoz Magazine*, no ano seguinte, idealizada por Robert Williams e ainda hoje uma das publicações mais prestigiadas no que se refere à arte urbana e também à arte da tatuagem. Existiram também diversas outras publicações de menor porte, a maioria elaborada pelos próprios artistas do *graffiti*, *fanzines* e revistas independentes que circulavam fora do mercado editorial, muitas vezes sendo distribuídos através de cartas enviadas pelo correio.

Art Crimes[2], o primeiro *website* criado especificamente para o *graffiti*, surgiu em setembro de 1994, a partir da iniciativa de dois fotógrafos, Susan Farrel e Brett Webb e continua sendo uma das principais galerias virtuais de *graffiti*. O *website Lost Art*, lançado em 2001 pelos fotógrafos Ignácio Aronovich e Louise Chin, é também uma referência essencial para o *graffiti* e outras culturas urbanas. Em janeiro de 2003, o casal Sara e Marc Schiller criou o *Wooster Collective*[3], talvez o mais importante *website* de arte urbana atualmente. Ambos são colaborativos, e aceitam contribuições de artistas e fotógrafos do mundo inteiro, o que contribui para sua constante atualização. Assim como os *websites* especializados, a criação de páginas pessoais e das redes sociais na *internet,* como *Fotolog*, *Flickr*, *Myspace*, *Orkut* e *Facebook* foi um elemento essencial para o surgimento de uma cultura internacional do *graffiti*, facilitando a troca de informações e o contato entre artistas das mais diferentes cidades do mundo.

Mais recentemente, foram realizados filmes que contribuíram para a expansão e consolidação da cultura do *graffiti*, como o documentário *Bomb It*, dirigido por Jon Reiss e lançado em 2008, o drama *Wholetrain,* de 2006, dirigido por Florian Gaag e *Exit Through the Gift Shop*, do artista britânico Banksy, lançado em 2010. *Bomb It* relata a história do *graffiti* norte-americano e aborda o cenário contemporâneo mundial do *graffiti*, incluindo artistas brasileiros como Zezão, cujo trabalho integra o *corpus* empírico desta pesquisa. *Wholetrain* conta a estória de um grupo de artistas de *graffiti* da Alemanha, retratando os riscos e as disputas envolvidas na paixão pela pintura de *pieces* em trens do metrô. Na Europa, em especial, a tradição novaiorquina da

2 www.artcrimes.com
3 www.woostercollective.com

realização de *graffiti* em trens foi preservada. Já o filme dirigido por Banksy é uma bem humorada crítica aos valores do circuito oficial da arte e ao mercado a ele subjacente. Assim como no caso das revistas, os próprios artistas do *graffiti* registraram suas ações em vídeos de curta duração que se tornaram cada vez mais profissionais, acompanhando a tendência de barateamento das tecnologias digitais de captação e tratamento da imagem.

Além das revistas, filmes e *websites* voltados especificamente para a arte urbana, algumas galerias se notabilizaram por seu interesse nela, como a *Deitch Projects*, de Jeffrey Deitch, atual diretor do *MOCA (Museum of Contemporary Art)* de Los Angeles, inaugurada em 1996 em Nova Iorque, a *Jonathan Levine Gallery*, criada em 2005 também em Nova Iorque, depois de passar pela Pensilvânia e pela Filadélfia com o nome de *Tin Man Alley Gallery*, e a *Carmichael Gallery,* em Los Angeles, aberta em 2007 pelo casal Seth e Elisa Carmichael. Em 1995, Shepard Fairey e Blaze Blouin criaram um coletivo de arte chamado *Subliminal Projects*, também em Los Angeles, misturando a cultura do *skateboarding* e do *design gráfico* com o universo da arte. Em 2003, a *Subliminal Projects* se tornou uma galeria. Em Londres, a *Lazarides* e a *Elms Lesters*, ambas frutos de iniciativas independentes fora do circuito artístico tradicional, são algumas das galerias mais importantes para a arte urbana e o *graffiti*.

No Brasil, a *Choque Cultural*, criada em 2003 pelo casal Mariana Pabst Martins e Baixo Ribeiro e por Eduardo Saretta no bairro de Pinheiros, em São Paulo, é a galeria mais relevante no que se refere à arte urbana e ao *graffiti*. Algumas galerias de arte contemporânea, como a *Fortes Vilaça* e a *Galeria Vermelho*, ambas em São Paulo, também se interessaram pela arte urbana e pelo *graffiti* no Brasil, abrigando diversas exposições individuais e coletivas de artistas brasileiros e estrangeiros. Nos últimos anos surgiram na cidade algumas galerias de arte contemporânea focadas no *graffiti* e na arte urbana, como a Nuvem, em 2009, e a Concreto, a *LOGO*, a *Spray* e a *FatCap* em 2011.

Galeria Choque Cultural, no bairro de Pinheiros, em São Paulo





Galeria Choque Cultural, no bairro de Pinheiros, em São Paulo

Alguns espaços tradicionais do circuito oficial da arte também assimilaram a arte urbana e o *graffiti*, como a *Tate Modern*, em Londres, a *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, em Paris, o MASP (Museu de Arte de São Paulo), o Paço das Artes, o MAC USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) e o MuBE (Museu Brasileiro de Escultura), em São Paulo. Importantes feiras de arte, como a SP Arte, e eventos consagrados como a Bienal de Arte de São Paulo e a Bienal de Berlim também se interessaram pela linguagem do *graffiti* e da *pixação*. No Capítulo 4 estudaremos o caso específico da Bienal de Arte de São Paulo em sua conturbada relação com o *graffiti* e a *pixação* paulistanos. Não pretendemos nos estender aqui na descrição detalhada do histórico mais recente de exposições de artistas do *graffiti*, devido não somente à sua grande quantidade, como também por considerarmos irrelevante a análise individualizada das carreiras de artistas cujos trabalhos se encontram fora do escopo de nosso *corpus* empírico.





Muitas técnicas utilizadas no *graffiti* surgiram devido ao aprimoramento dos instrumentos e materiais disponibilizados pelo mercado. Se nos primeiros anos do *subway graffiti* novaiorquino a tinta em *spray* nem era utilizada, o que passou a ocorrer somente quando a parte externa dos trens começaram a ser pintadas, logo ela se tornaria o principal instrumento nas mãos dos escritores de *graffiti*. As primeiras marcas de tinta em *spray* não eram voltadas especificamente para a prática do *graffiti*, o que comprometia sua eficiência, limitando a atividade dos escritores inclusive no que se refere à gama de cores disponível. Com o tempo, alguns artistas passaram a procurar empresários do ramo de tintas para sugerir a criação de materiais voltados especificamente para a prática do *graffiti*. No início, a indústria se mostrou reticente em ralação a isso, o que levou os artistas a tomarem, mais uma vez, iniciativas por conta própria. Uma das marcas mais importantes de tinta em *spray*, a *Montana Colors*, foi criada em 1994 por MOOCKIE e KAPI, artistas do *graffiti* residentes em Barcelona, na Espanha, depois de terem tido sua proposta rejeitada pela *Felton Spray S.L.*

Os artistas do *graffiti* se interessaram, portanto, pela criação de tintas. KR, um escritor novaiorquino nascido no Queens, por exemplo, criou a sua própria linha de tintas, como desdobramento natural da época em que começou a pintar, quando era comum os escritores improvisarem marcadores e tintas artesanais, já que ainda não havia um mercado formal instituído. KR deu o nome de KRINK ("tinta do KR") às suas tintas, especialmente formuladas para serem usadas em marcadores, a ferramenta preferida do escritor, adepto das *tags*. No caso de KR, seu estilo de escrita influenciou a qualidade dos produtos criados. As tintas da marca KRINK são formuladas para produzir um efeito que se tornou marca registrada de seu criador: as letras escorridas, estilo que em 1974 era considerado sinônimo de inaptidão no manuseio principalmente da tinta em *spray*, mas que perdeu a conotação negativa ao longo do tempo.

graffiti de KR



Atualmente existem no mercado diversas marcas de tinta em *spray* desenvolvidas especificamente para o *graffiti*, como *Montana Colors, Montana Cans, Ironlak, Molotow, Monster Colors, Clash, Beat, Kobra, Artissim, Plutonion G, Evolve, Sabotaz, Fresh Paint, Maintain* e *Illegal Squad*, dentre outras. No Brasil, existem também as marcas nacionais, como *Colorgin*, *Worx*, *X-row*, *Hydronorth*, *Suvinil*, *Chemicolor*, *Mundial* e *Attack*, esta última criada por um artista mineiro do *graffiti*.

O mercado de tintas e acessórios para a prática do *graffiti* encontra-se consolidado, e a qualidade dos materiais evoluiu muito. Além da diversidade de marcas, também a gama de cores e texturas disponíveis é significativamente mais ampla que na década de 1970 em Nova Iorque.

materiais disponíveis no mercado para a prática do *graffiti*



Algumas empresas utilizam como estratégia de *marketing* a associação com artistas do *graffiti*, como a *Belton*, da Alemanha, criadora da *Molotow*, inicialmente denominada *Hitcolor*, linha de tintas em *spray* que contratou PJAY para contribuir na elaboração de um tom específico de verde, que foi chamado de *PJAY Green* ("verde PJAY"). A *Montana Cans*, também da Alemanha, e a *Ironlak*, da Austrália, patrocinam grupos de artistas do *graffiti*, além de eventos e publicações como revistas e livros.

Percebemos, assim, a consolidação de um mercado internacional de produtos relacionados ao *graffiti*, que inclui, além das tintas em *spray*, marcadores e demais instrumentos de pintura, roupas, mochilas, e todo tipo de acessório para a prática do *graffiti*, muitas vezes customizados por artistas de renome. Podemos afirmar que existe hoje uma verdadeira indústria do *graffiti*, rentável e competitiva.

Como vimos no Capítulo 2, Keith Haring abriu em 1986 uma loja para vender seus trabalhos em Nova Iorque, a *Pop Shop*, que teve uma filial em Tóquio, no Japão. No final da mesma década, o empresário Mark Awfe inaugurou no SoHo uma loja especializada em *graffiti,* a *Scrap Yard*, que se tornou um ponto de encontro para os escritores da época, que passaram a adquirir lá as suas tintas, *sprays*, marcadores, *fanzines*, revistas e vídeos sobre *graffiti*. A evolução do *graffiti* sem dúvida foi acompanhada pelo crescimento do mercado de materiais para a sua realização, em especial *sprays* e marcadores. À medida que a linguagem do *graffiti* se inseria na mídia e no circuito oficial da arte, criou-se um novo nicho comercial a partir das iniciativas independentes dos próprios artistas.

Assim, existem hoje espalhadas ao redor do mundo inúmeras lojas especializadas na comercialização de produtos relacionados ao *graffiti*. Os idealizadores da *Montana Colors* eram também proprietários de uma loja, a *Game Over Shop*, em Barcelona, posteriormente chamada de *Bunker Store*. Em São Paulo, pode-se citar a *Grapixo Graffiti Shop*, a *Terceiro Mundo Skate Graffiti Shop* e a *MTN (Montana Colors Original)*, todas elas situadas na *Galeria do Rock*, no centro da cidade. As duas primeiras foram criadas por artistas do *graffiti,* respectivamente ISE e Binho Ribeiro. É interessante reparar que este envolvimento também é derivado da ideologia *do-it-yourself* ("faça-você-mesmo"), presente no universo de sentidos do *graffiti* desde o seu surgimento e na cultura urbana em geral, como veremos ainda neste Capítulo.

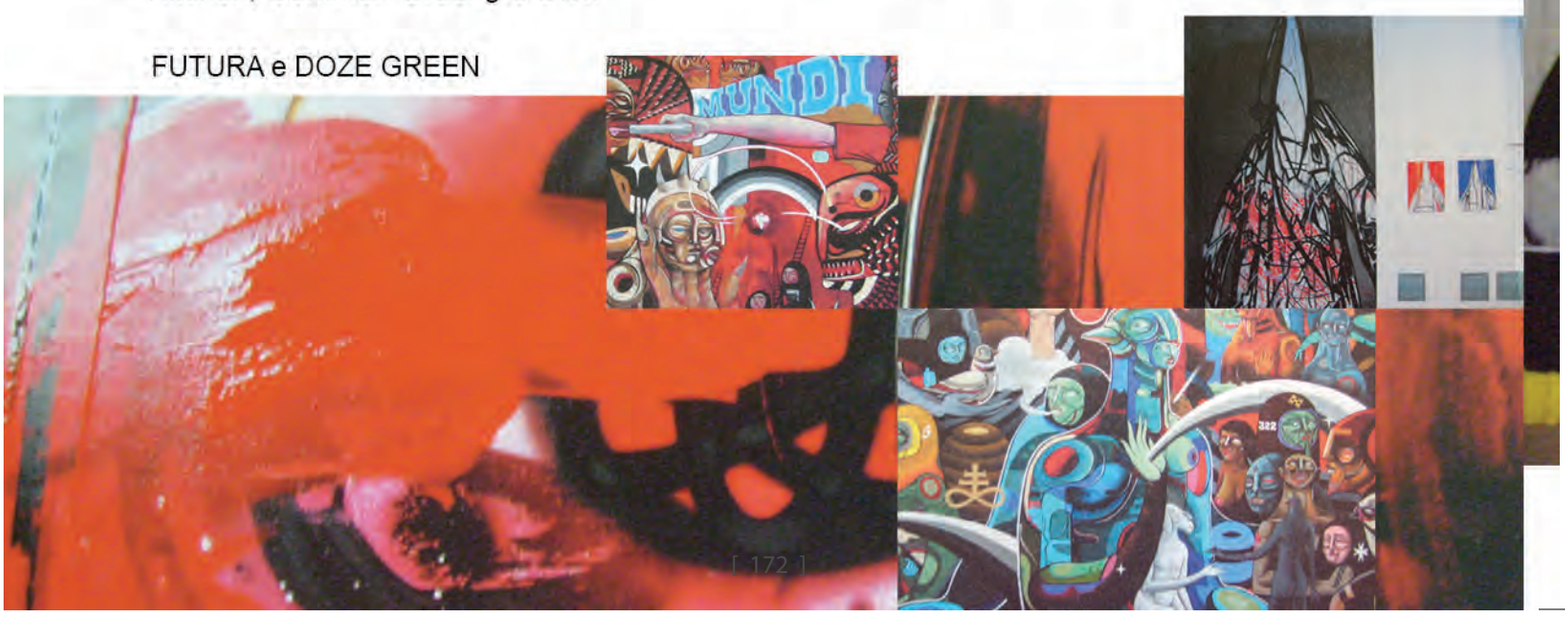


3.2- Breve panorama da arte urbana contemporânea

São incontáveis os artistas que atualmente praticam algum tipo de intervenção urbana, e praticamente impossível caminhar por qualquer cidade ao redor do mundo sem detectar algum sinal de que existem ali artistas atuando nas ruas. Não é nossa intenção estendermo-nos muito na descrição da cena de arte urbana contemporânea. Apresentaremos alguns dos principais artistas como forma de contextualização de nosso objeto de estudos.

Nos Estados Unidos, além de COST, REVS e Shepard Fairey, citados no Capítulo 2, gostaríamos de destacar o trabalho de dois escritores do *graffiti* que iniciaram suas atividades ainda na década de 1970 em Nova Iorque: FUTURA 2000 e DOZE GREEN. Ambos tiveram bem sucedidas carreiras artísticas. FUTURA 2000 começou a escrever *graffiti* em 1970, aos catorze anos de idade, e costumava bombardear trens e muros com seu parceiro DONDI. Era envolvido com o movimento *hip hop* florescente na época e, em 1982, fez uma exposição individual na *FUN Gallery*, mesmo ano em que foi convidado pelos britânicos da banda de *punk rock The Clash* para desenhar as capas de seus álbuns. FUTURA 2000 participou de inúmeras exposições nos Estados Unidos e na Europa durante a década de 1980. Atualmente, é representado pela *Galerie Du Jour*, de Agnès B, inaugurada em 1984 em Paris. Na década de 1990, o artista trabalhou em parcerias com diversas empresas, desenhando roupas, capas de discos e outros produtos. DOZE GREEN foi um dos pioneiros do movimento *hip hop* em Nova Iorque, e um membro original da *Rock Steady Crew*, uma *crew* de *breakdancing*. No *graffiti*, foi considerado *king of characters* ("rei dos personagens") expôs seus trabalhos em várias galerias do circuito artístico alternativo da década de 1980, como *FUN Gallery*, *Ok Harris, Toni Shafrazi Gallery, Fashion Moda, The Kitchen, Common Groung* e *51X*.

FUTURA e DOZE GREEN



A trajetória profissional de FUTURA 2000 e DOZE GREEN ilustra o caminho percorrido por inúmeros outros escritores do *subway graffiti* que se inseriram no circuito oficial da arte e trabalharam em áreas relacionadas às suas atividades artísticas, como *designers gráficos* ou ilustradores.

No que se refere a Los Angeles, além de Chaz Bojórquez, citado no Capítulo 1 como expoente do *graffiti cholo*, gostaríamos de destacar dois outros nomes: MISTER CARTOON e SABER. MISTER CARTOON começou a escrever *graffiti* em 1980 sob o pseudônimo FLAME, quando se envolveu com o movimento *hip hop*, mas alcançou mais notoriedade como tatuador, atividade à qual deu início no final da década de 1990, quando a repressão do *graffiti* pelas autoridades se intensificou na cidade. MISTER CARTOON é atualmente um dos principais profissionais a trabalhar com um estilo específico de tatuagem ligado ao imaginário do *graffiti*, com suas tipografias e símbolos específicos. Retomaremos no Capítulo 7 a relação entre *graffiti* e tatuagem.

graffiti e tatuagem de MISTER CARTOON



SABER, que começou a escrever *graffiti* aos treze anos de idade e fez parte de duas *crews*, a *AWR (Angels Will Rise)* e depois a *MSK (Mad Society Kings)*, que evoluiu para um coletivo de arte chamado *The Seventh Letter*, uma organização independente criada para divulgar trabalhos artísticos que incluíam telas e esculturas de *pieces* de *graffiti* em madeira e metal. SABER se notabilizou por um *graffiti* pintado durante trinta e cinco madrugadas em 1997, às margens do *Los Angeles River,* e que custou ao artista noventa e sete galões de tinta. O *piece*, do tamanho de um campo de futebol americano (109 metros de comprimento e 49 metros de largura), é provavelmente o maior *graffiti* já executado até hoje.



SABER

Em São Francisco, na costa oeste dos Estados Unidos, nos interessa o trabalho desenvolvido por Barry McGee, que surfava e começou a escrever *graffiti* em meados da década de 1980 sob o pseudônimo TWIST. Barry McGee, cuja primeira exposição aconteceu em 1999 na *Deitch Projects*, em Nova Iorque, foi um personagem importante para a divulgação internacional do *graffiti* brasileiro por causa de seu encontro com a dupla OS GÊMEOS durante uma viagem ao Brasil. Pintando pelas ruas de São Paulo, ele se encantou pela originalidade dos traços do *graffiti brasileiro,* além de ter trazido para cá informações às quais os artistas brasileiros ainda não tinham acesso.

TWIST







TWIST

Em relação à cena de arte urbana européia, gostaríamos de destacar, primeiramente, dois artistas cujo trabalho possui um aspecto em comum: a intervenção em anúncios publicitários, como cartazes e *outdoors*, e em logotipos de marcas famosas. Esta estratégia de desfiguração ilustra um aspecto do *graffiti* e da *pixação* presente em algumas das definições apresentadas no início da tese, as quais relacionam estas práticas diretamente ao ato de "ofender, magoar, (...) espicaçar" e à "crítica a alguém ou a algo, esp. a malévola." Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat exploraram este aspecto do *graffiti* na década de 1980 ao realizar pinturas em conjunto a partir do princípio da desfiguração dos traços um do outro.

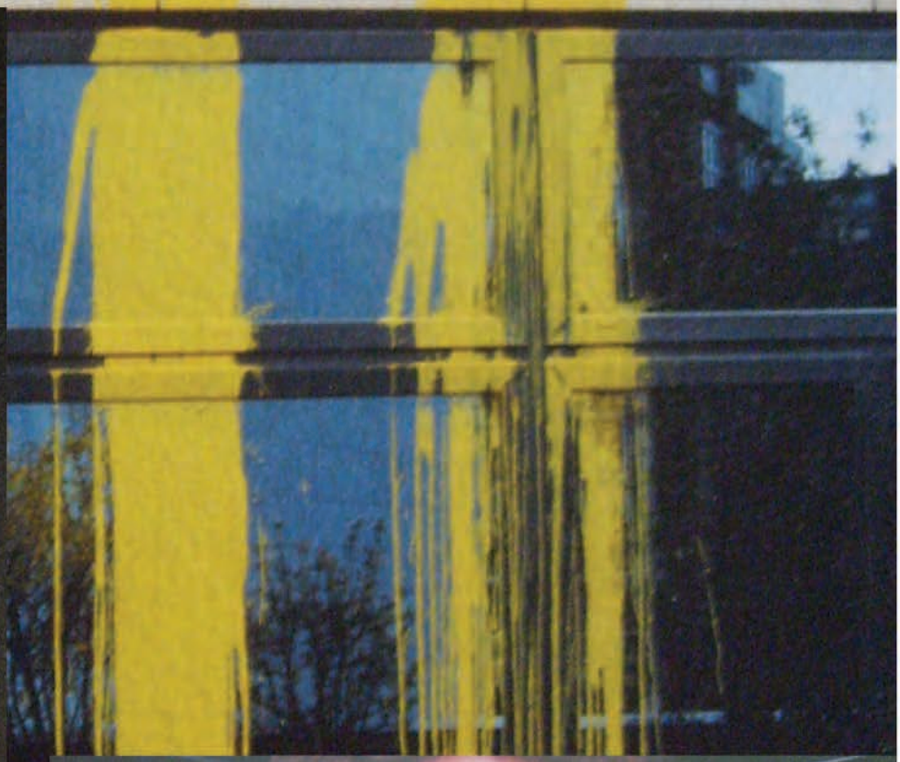
O *skatista* londrino D*FACE, depois de conhecer Shepard Fairey, começou a realizar trabalhos artísticos de pintura, *stêncil*, escultura e instalação no espaço urbano em 1998. Sua primeira exposição individual aconteceu em 2006, na *StolenSpace Gallery*, em Londres. Em 2005, D*FACE criou a *Outside Institute*, uma galeria londrina de arte contemporânea focada em artistas urbanos. Em 2010, o artista foi convidado pela cantora *pop* Christina Aguilera para desenhar a capa de seu álbum *Bionic*.

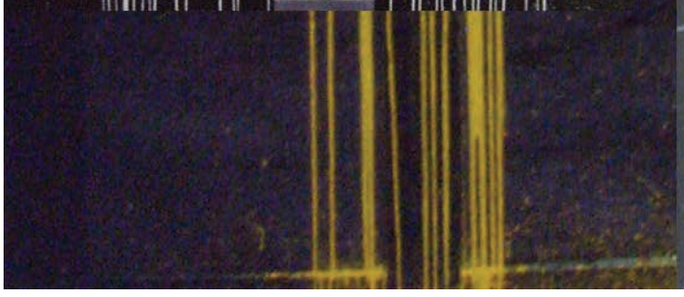
D*FACE












CRIME SCE
ART CRIME SCENE
SCENE
ART CRIM

ZEVS, um artista parisiense que já fazia *tags* aos doze anos de idade, desenvolveu seu estilo próprio de *graffiti* depois de conhecer o trabalho de Jean-Michel Basquiat. Suas intervenções são realizadas em símbolos e logotipos de grandes marcas e corporações, como *Nike*, *McDonald´s*, *Coco Chanel* e *Louis Vuitton*, que adquirem um aspecto de dissolução, provocado pelo escorrimento das tintas aplicadas pelo artista.

Outro artista que se notabilizou pelas intervenções em anúncios publicitários foi o *skatista* norte-americano KAWS, um escritor de *graffiti* de Nova Jersey que começou a pintar sobre *outdoors* em 1993 e, dois anos depois, após ganhar de presente de Barry McGee uma chave que abria os espaços publicitários de cabines telefônicas e de pontos de ônibus, passou a retirar os cartazes destes espaços, levá-los para seu ateliê com o objetivo de subverter seu sentido original através da pintura e depois devolvê-los para as ruas. Esta estratégia permitiu ao artista realizar intervenções mais elaboradas sem o risco de ser pego em flagrante, já que as pinturas eram realizadas em um local fechado.



KAWS

Além de D*FACE e ZEVS, artistas que, assim como KAWS realizam intervenções em anúncios publicitários, gostaríamos de destacar o trabalho de outros três artistas europeus que se tornaram bastante conhecidos na arte urbana contemporânea: MISS VAN, SPACE INVADER e JR.

A francesa MISS VAN, nascida em Toulouse, começou a pintar nas ruas de sua cidade natal e também de Barcelona suas personagens femininas e sedutoras no início da década de 1990. Seus traços são bem característicos, e um dos principais diferenciais de suas pinturas é a utilização de tinta acrílica e pincel em vez da tradicional tinta em *spray*, material preferido pela maioria dos artistas do *graffiti*. A artista realiza somente pinturas figurativas, o que contribui mais ainda para a especificidade e o destaque de suas intervenções em meio aos outros *graffiti*, majoritariamente fundamentados no desenho de letras e no nome de seus autores.



Miss Van

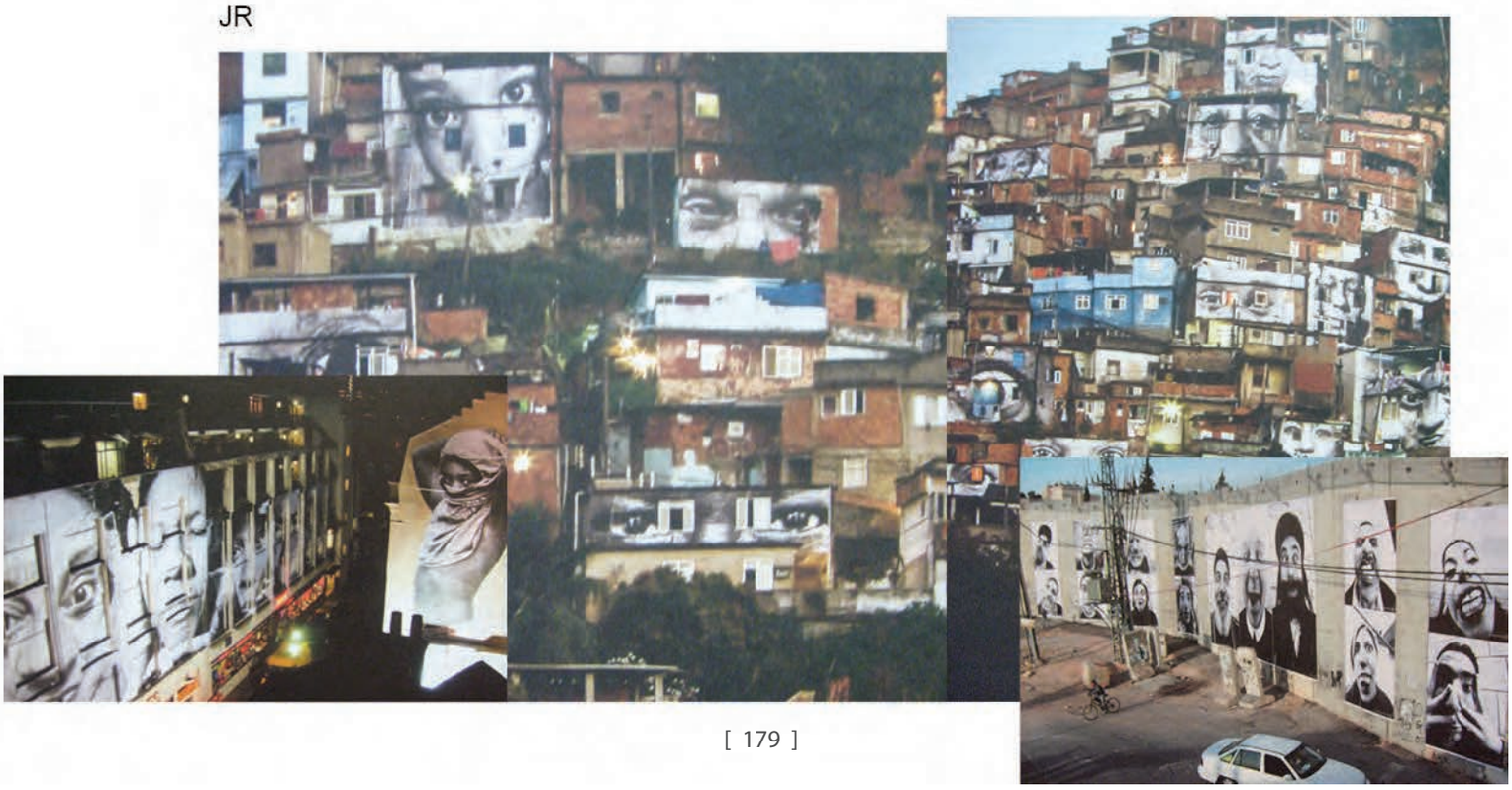
Outro artista que realiza intervenções urbanas com o uso de técnicas alternativas à tinta em *spray* é o francês SPACE INVADER, formado em Belas Artes e que, no final da década de 1990, começou a colar pelas ruas de Paris mosaicos de ladrilhos que formavam os personagens do videogame criado por Tomohiro Nishikado em 1978. Atualmente, existem ao redor do mundo mais de cinqüenta cidades que já receberam os mosaicos do artista, incluindo São Paulo, cidade na qual o artista participa da exposição *De dentro e de fora*, no MASP, aberta ao público até dezembro de 2011. Constitui a exposição um mapa no qual os visitantes podem localizar as ruas nas quais o artista fez suas intervenções.



Space Invader

O fotógrafo francês JR, que também começou a realizar suas intervenções urbanas em Paris antes de viajar ao redor do mundo e também participa da exposição *De dentro e de fora*, já praticava *graffiti* aos catorze anos de idade, antes de se interessar pela fotografia três anos depois e começar a documentar a ação de seus amigos grafiteiros pela cidade. Em 2000, JR deu início a um projeto de intervenção urbana que já alcançou diversos países, dentre eles o Brasil, que recebeu a primeira visita do artista em 2008. JR fotografa as pessoas de uma determinada comunidade, como o Morro da Providência, no Rio de Janeiro, e depois cola impressões gigantescas destas fotografias nas superfícies do mesmo lugar em que elas vivem, utilizando a mesma técnica dos lambe-lambes. Seu primeiro painel, realizado em Paris, media mais de cinco metros.

JR

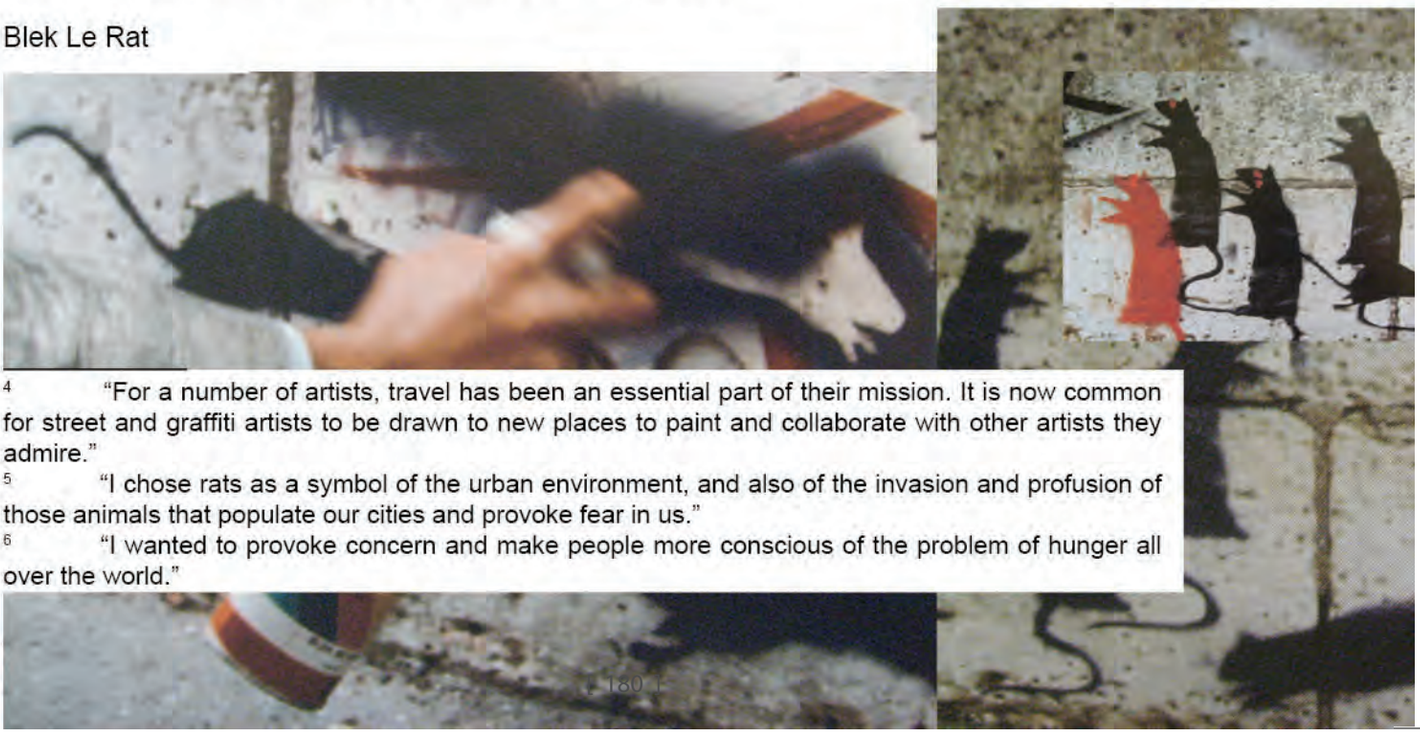


Como percebemos, uma das principais características do *graffiti* e da arte urbana é o intercâmbio entre os artistas e a formação de uma rede de contatos que transcende fronteiras. A este respeito, o pesquisador Tristan Manco afirma, em *Street Sketchbook Journeys*: "Para muitos artistas, viajar tem sido uma parte essencial de suas missões. É comum que artistas de rua e do *graffiti* sejam levados a novos lugares para pintar e colaborar com outros artistas que eles admirem." (MANCO: 2010, p. 12)[4] Assim, a maioria dos artistas urbanos contemporâneos tem como hábito viajar para outras cidades e países para executar seus trabalhos nas ruas ou em exposições e eventos de natureza cultural e artística.

Dentre muitos outros artistas urbanos atuantes na Europa, destacaremos também o trabalho do francês BLEK LE RAT e do britânico BANKSY, que fazem uso da técnica do *stêncil*, ou *máscara vazada*.

BLEK LE RAT, um dos pioneiros do *graffiti stêncil*, começou a espalhar, em 1981, desenhos de ratos em tamanho real pelas ruas de Paris. Formado em Belas Artes e Arquitetura, o artista afirma: "Eu escolhi os ratos como símbolo do ambiente urbano, e também da invasão e profusão desses animais que povoam as nossas cidades e nos amedrontam." (le Rat in PROU: 2008, p.15)[5] O trabalho de BLEK LE RAT, uma das principais fontes de inspiração de BANKSY, revela o caráter político do *graffiti stêncil*: "Eu queria criar inquietação e conscientizar as pessoas sobre o problema da fome no mundo." (LE RAT in PROU: 2008, p.35)[6] Este aspecto de crítica e protesto é um traço comum deste estilo de *graffiti*, facilitado pelo uso das máscaras vazadas, que concedem ao artista rapidez e facilidade de reprodução.

Blek Le Rat



4 "For a number of artists, travel has been an essential part of their mission. It is now common for street and graffiti artists to be drawn to new places to paint and collaborate with other artists they admire."

5 "I chose rats as a symbol of the urban environment, and also of the invasion and profusion of those animals that populate our cities and provoke fear in us."

6 "I wanted to provoke concern and make people more conscious of the problem of hunger all over the world."

BANKSY, nascido em Bristol, deu início a suas intervenções urbanas com uso do *stêncil* em 2000, depois de se envolver com o *graffiti*, e inspirou-se nos ratos de BLEK LE RAT, como afirma Sebastian Peiter em *Guerilla Art*:

> O trabalho de Blek Le Rat teve uma forte influência na nova geração de artistas urbanos- especialmente Banksy, que adotou como logomarca os ratos de *stêncil* e os comentários sócio-políticos frequentemente presentes no trabalho de Blek Le Rat. (PEITER: 2009, p.5)[7]

A respeito dos ratos de BLEK LE RAT que o inspiraram, o próprio BANKSY afirma:

> Eles existem sem permissão. Eles são odiados, caçados e perseguidos. Eles vivem em silencioso desespero no meio da imundície. E, ainda assim, são capazes de trazer civilizações inteiras a seus pés. Se você é sujo, insignificante e indesejado, então os ratos são o seu melhor modelo. (BANKSY: 2006, p.95)[8]

A fala do artista nos lembra os *chicanos* de Los Angeles e o *graffiti cholo* por eles praticados, e também a *pixação* de São Paulo, como veremos no Capítulo 4. Todas estas manifestações têm em comum um aspecto de invisibilidade social e, principalmente, de rebeldia contra ela.

Atualmente, BANKSY realiza também esculturas e instalações, tendo se tornado um dos artistas urbanos mais conhecidos pelo público, não somente na Europa. Algumas autoridades locais no Reino Unido chegam a usar o dinheiro de impostos para a preservação e manutenção de suas obras. De acordo com Peiter, "O Banksy espalhou sua forma provocativa de vandalismo político pelo mundo afora." (PEITER: 2009, p.26)[9] Marc Schiller, co-fundador do *website Wooster Collective*, parece concordar com o autor no que se refere à importância de BANKSY no cenário contemporâneo da arte urbana: "Acreditamos que o Banksy foi a força motriz da inserção da arte urbana nas Belas Artes."(SCHILLER in NGUYEN: 2010, p.142)[10]



---

7 "Blek Le Rat´s work has had a strong influence on the new generation of street artists- especially Banksy, who adopted Blek´s trademark rat stencils and the socio-political comment that Blek Le Rat´s work often makes."

8 "They exist without permission. They are hated, hunted and persecuted. They live in quiet desperation amongst the filth. And yet they are capable of bringing entire civilizations to their knees. If you are dirty, insignificant and unloved then rats are the ultimate role model."

9 "Banksy has spread his provocative brand of political vandalism worldwide."

10 "We believe that Banksy was the driving force for accelerating street art into fine art."

A opinião é compartilhada também pelo galerista e curador Jonathan Levine, que afirma: "A cada ano há mais e mais consciência da arte urbana porque ela está explodindo neste momento, e artistas como Banksy estão ganhando muito dinheiro pelo seu trabalho." (LEVINE in NGUYEN: 2010, p.77)[11] Cheyenne Westphal, uma das diretoras da casa de leilões de arte Sotheby´s, concorda: "Por meio dele, o trabalho de vários outros artistas da mesma geração recebeu mais atenção." (WESTPHAL in NGUYEN: 2010, p.241)[12] Assim como BANKSY, a dupla de artistas do *graffiti* brasileiros OS GÊMEOS também contribuiu para a aceitação da arte urbana e da linguagem do *graffiti* pelo circuito oficial da arte. Sua trajetória profissional será elucidada no Capítulo 4.

Banksy



11 "Every year there´s more and more awareness of street art because it´s exploding at this moment in time, and artists like Banksy are getting a lot of money for their work."

12 "Through him, the work of a lot of other artists of his generation has received more attention."


VARNING
NTI-CLIMB
PAINT

3.2.1- O *graffiti* brasileiro no cenário internacional da arte urbana

Como vimos até aqui, o *graffiti* norte-americano, principalmente aquele praticado na década de 1970, foi de fundamental importância para a constituição da cena contemporânea de arte urbana, assim como o trabalho de alguns artistas europeus. Atualmente, o Brasil ocupa um lugar de destaque na cultura do *graffiti*, despertando o interesse de artistas, curadores e galeristas de diversas partes do mundo, principalmente no que se refere à cidade de São Paulo, onde se concentra a maioria dos artistas do *graffiti* brasileiro. Em *Graffiti Brasil*, Tristan Manco declara: "O Brasil tem tido uma grande influência não somente nos países vizinhos da América Latina. Hoje, jovens do mundo todo estão sendo influenciados pela arte *graffiti* de lá." (MANCO in GUYEN: 2010, p.263)[13]

O *graffiti* está presente em todas as grandes cidades brasileiras, e algumas capitais, como Belo Horizonte, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Curitiba, dentre outras, exportam artistas para outros estados e países já há alguns anos. São Paulo, no entanto, é considerada uma espécie de *Nova Iorque brasileira* no que tange ao *graffiti* e à *pixação*. Assim como nos Estados Unidos da América a cidade de Nova Iorque foi o principal foco de disseminação da linguagem e da prática do *graffiti*, no Brasil a cidade de São Paulo, que compartilha com Nova Iorque determinadas características, como o cosmopolitismo e o multiculturalismo, deu origem a um cenário rico e diversificado, no qual os artistas urbanos têm uma liberdade de criação que não existia nem mesmo na Nova Iorque da década de 1970, na qual os códigos e regras do *graffiti* eram muito bem delimitados.

A este respeito, a curadora e galerista Elisa Carmichael afirma: "A combinação de festividade, cor, raiva e paixão no trabalho deles é extraordinária. A vibração da arte urbana brasileira também tende a se traduzir bem para o ambiente das galerias." (CARMICHAEL in NGUYEN: 2010, p.39)[14] Outros autores corroboram a opinião da curadora, como Manco e Gastman, ambos pesquisadores consagrados do *graffiti* e da arte urbana: "O Brasil ostenta uma cena de *graffiti* particularmente única e rica, que recentemente ganhou a reputação internacional de ser o melhor lugar para se buscar

---

13 "Brazil has had a big influence not only in neighbouring Latin American countries. Today, kids around the world are being influenced by the graffiti art there."

14

inspiração artística." (MANCO: 2005, p.7)[15] São inúmeros os artistas estrangeiros que visitam o Brasil, em especial São Paulo, com o objetivo de conhecer outros artistas, pintar com eles e participar da efervescente cena de *graffiti* existente na cidade há mais de duas décadas.

Gastman ressalta a especificidade da *pixação* como um dos elementos mais originais da arte urbana brasileira:

> A cena do *graffiti* brasileiro se tornou uma influência muito forte. A onipresença da *pichação*, a forma de *graffiti* endêmica no Brasil (...) funciona como um contraponto cru e potencialmente difícil ao *graffiti* popular e colorido que o público reconhece facilmente como arte. (GASTMAN: 2007, p.174)[16]

Retomaremos o tema da *pixação* no Capítulo 4.

3.3- O *graffiti* no contexto das culturas urbanas

Sobre o termo *cultura urbana*, Strike afirma que "(...) as influências estéticas dominantes dentro dessa expressão genérica incluem as subculturas do *punk rock*, do *skateboarding*, do *hip hop*- principalmente um de seus pilares: o *graffiti* - e da moda urbana." (STRIKE in ZIMBRES: 2008, p.72) O autor explica como ocorreu a relação entre elas: "O *punk*, o *skateboarding*, o *graffiti* e o *hip hop* eram comunidades incubadas dentro de pequenos e fechados grupos de pessoas que compartilhavam uma mesma estética." (STRIKE in ZIMBRES: 2008, p.73) Assim, a relação entre o movimento *hip hop* e o *graffiti* com o *punk rock* e o *skateboarding* se dava naturalmente, através da sociabilidade de um cenário criativo originalmente *underground*[17].

---

15 "Brazil boasts a unique and particularly rich graffiti scene, which in recent years has earned it an international reputation as the place to go for artistic inspiration."

16 "Brazil´s graffiti scene has become a hugely influential force. The omnipresence of pichação, the form of graffiti endemic to Brazil (…) functions as a raw and powerfully difficult counterpoint to the popular and colorful graffiti that the public easily recognizes as art."

17 O significado do termo underground será abordado no Capítulo 4.

Strike pontua o aspecto marginal desse cenário: "Quem os integrava na época eram, em geral, jovens empobrecidos, marginalizados e sem voz. A música e a moda *punk*, o *skateboarding*, o *hip hop* (...) e o *graffiti* eram atividades renegadas, páreas e até mesmo *foras-da-lei*." (STRIKE in ZIMBRES: 2008, p.73) Havia algo em comum também na ideologia desses movimentos, baseados na máxima punk do *faça-você-mesmo*: "A ética do *DIY*, *do-it-yourself*, ou "faça-você-mesmo", foi o *modus operandi* que dominou cada uma dessas culturas, provendo-as, assim, de uma estética e de uma perspectiva em comum." (STRIKE in ZIMBRES: 2008, p.72) A improvisação, a bricolagem e o amor pela liberdade são itens essenciais dessa perspectiva.

Gary Shove, editor de *This is Street Art: Untitled II*, comenta:

> A arte urbana está enraizada, em maior ou menor grau, na cultura *hip hop*, e se inclina em direção à estética do *recorte-e-cole*, o que significa que ela nutre tanto desprezo em relação à propriedade intelectual quanto aos espaços. A arte urbana ataca a propriedade intelectual do mesmo modo que as batidas do *break*, o *sampleamento* e a *mixagem* o fazem, sem pedir a permissão de ninguém. (SHOVE: 2011, p.47)[18]

3.3.1- Movimento *Hip Hop*

Original da Jamaica, o movimento *hip hop* se intensificou na Nova Iorque da década de 1970, principalmente no Bronx, bairro onde residiam dois de seus principais pioneiros: o DJ jamaicano Kool Herc, que se mudou para a cidade em 1967 e foi o responsável pelo surgimento de festas ao ar livre conhecidas como *block parties* ("festas do quarteirão") e o DJ Afrika Bambaataa, que cresceu no Bronx e fundou em 12 de novembro de 1973 a *Universal Zulu Nation*, uma organização não-governamental que tinha como principal objetivo afastar os jovens do envolvimento com gangues de rua por meio da dança (*breakdancing*), da música (*DJs e MCs*) e da pintura (*graffiti*).

Com o lema "Paz, amor, união e diversão", a *Universal Zulu Nation*, inspirada por

---

18 "Street art is rooted, to greater or lesser degrees in Hip Hop culture and tends towards cut and paste aesthetics which means that it has as much contempt for intellectual property as it does for placement. Street Art attacks intellectual property in the same way that break beat does, sampling and remixing without asking anyone´s permission."

movimentos anteriores, como os Panteras Negras, promoveu uma mudança de comportamento da juventude da época, baseada na valorização da criatividade e do talento artístico, em contraposição à violência crua das gangues de rua. Como afirma Gastman em *The history of American Graffiti*, "O *hip-hop* era poesia, música, dança e arte visual juntos em uma estrondosa batida de cultura de rua." (GASTMAN; NEELON: 2011, p.115)[19] Assim, vemos que a relação do movimento *hip hop* com o *graffiti* é direta, já que este último é considerado um dos elementos que compõem o primeiro. No entanto, entendemos que o *graffiti* não se restringe, de modo algum, ao contexto do movimento *hip hop*, podendo ser praticado por indivíduos que não têm com ele nenhum tipo de envolvimento.

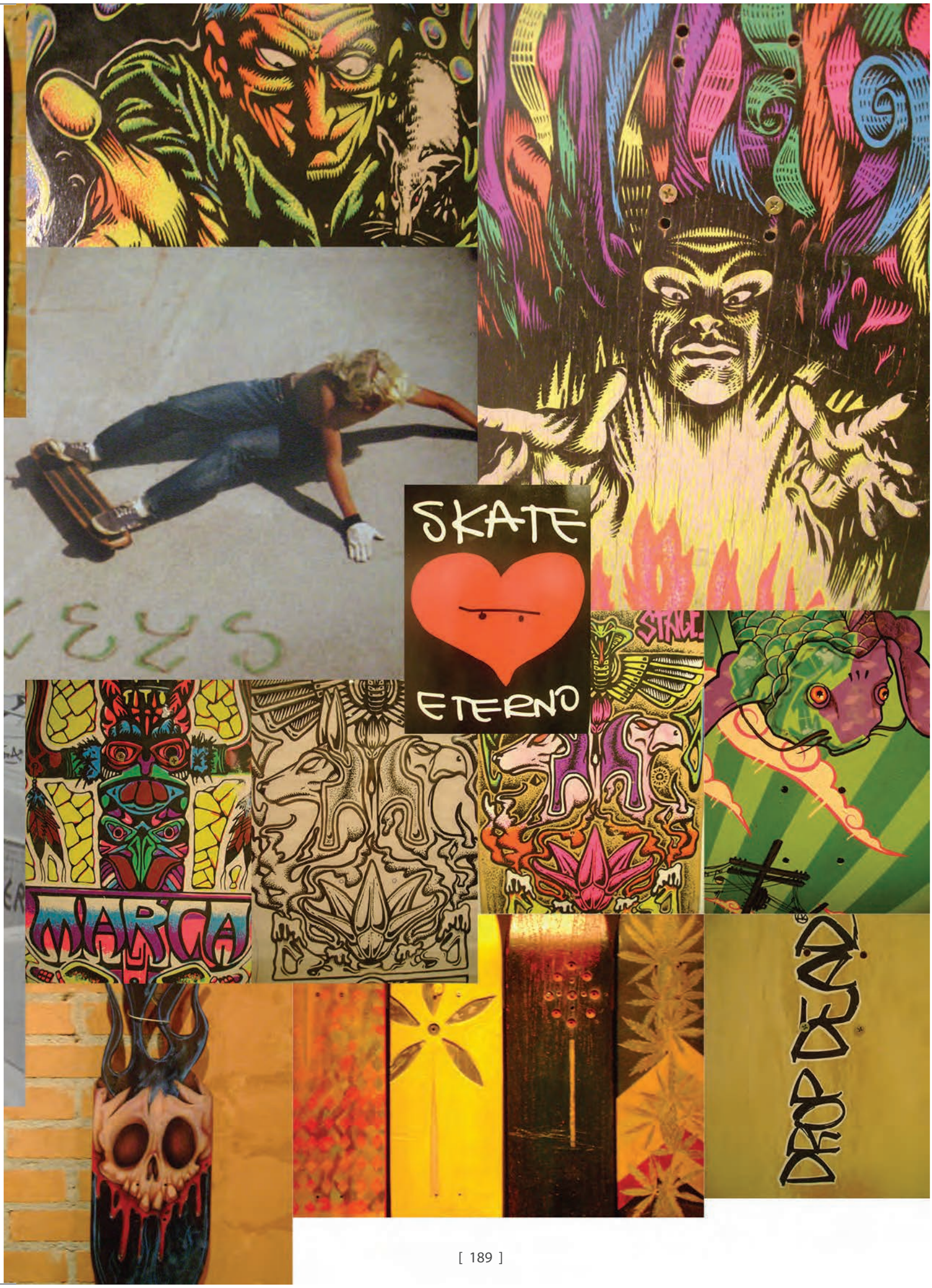
O movimento *hip hop* foi responsável pela transferência das brigas entre gangues rivais para os palcos das festas, nos quais passaram a acontecer disputas entre *MCs* e *b.boys*, através da improvisação de rimas e de passos de dança. Conhecidas como *batalhas*, essas competições foram criadas pelo MC Busy Bee ainda nos anos 1970 e acontecem atualmente em diversas cidades ao redor do mundo, resultado da expansão e consolidação do movimento *hip hop* ao longo das últimas décadas.

3.3.2- *Skateboarding*:





Skateboarding, *graffiti* e a arte em *shapes*


SKATE
ETERNO
MARCA
DROP DEAD

Outro elemento da cultura urbana que nos interessa aqui explorar é o *skateboarding*, que se popularizou na década de 1960, na Califórnia, ao se misturar com a cultura do *surf*. Vimos neste Capítulo que vários artistas do *graffiti* tiveram também um envolvimento com o *skateboarding*, como D*FACE, KAWS e Shepard Fairey, este último dono da loja *Skate and Destroy*, em Nova Iorque. Lucas Ribeiro, curador da galeria de arte Adesivo, em Porto Alegre, e editor da revista Vista *Skateboard Art*, explica: "Não por acaso, grande parte dos autores dessa nova arte urbana também praticam ou praticaram o *skate*. (...) Como na arte de rua, a idéia é utilizar a cidade, sua arquitetura e mobiliário urbano para um fim distinto do originalmente projetado" (RIBEIRO in ZIMBRES: 2008, p.22) Assim, tanto o *graffiti* como o *skateboarding* representam não somente formas de apropriação do espaço urbano como também uma subversão de suas funções originais.

Iain Border, diretor da *Bartlett School of Architecture*, na Califórnia, discorre sobre o aspecto crítico da prática do *skateboarding* da seguinte maneira:

Aqui, no movimento do corpo pelo espaço urbano e na sua interação direta com a arquitetura moderna da cidade, situa-se a crítica central do *skateboarding*- uma rejeição tanto dos valores como dos modos espaços-temporais de viver na cidade capitalista contemporânea. (BORDEN in ZIMBRES: 2008, p.104)

Assim como no *graffiti*, o corpo ocupa um lugar central no tipo de questionamento provocado pelo *skateboarding*. Em ambas as atividades, muitas vezes o desafio instaurado diz respeito aos próprios limites do corpo do artista, exposto a riscos de natureza diversa quando do processo de experimentação criativa do espaço urbano.

Outra importante conexão entre o *graffiti* e o *skateboarding* advém do design dos *shapes* utilizados pelos *skatistas*. Como vimos no Capítulo 1, o *graffiti cholo* se tornou cada vez mais conhecido exatamente a partir do envolvimento dos artistas *chicanos* com a cultura do surf e do *skateboarding* em Los Angeles. Sobre a arte realizada nos *shapes* de *skate* o fotógrafo Jocko Weyland, autor do livro *The answer is Never: a Skateboarder´s History of the World,* afirma: "Pouco escolarizados e alheios às belas artes, os *skatistas* desenvolveram seu próprio vocabulário visual, totalmente independente do padrão dos acontecimentos da arte contemporânea." (WEYLAND

in ROSE: 2004, p.121)[20] Neste sentido, o *skateboarding*, assim como o *graffiti*, surgiu como uma manifestação periférica, criada de forma independente e colaborativa por grupos de pessoas marginalizadas, a partir da lógica do faça-você-mesmo, presente também no movimento *hip hop* e no movimento *punk*.

3.3.3- Movimento *Punk*

O movimento *punk*, surgido concomitantemente na Inglaterra e nos Estados Unidos da América na década de 1970, também se aproxima do *graffiti*, como nos explica Gastman em *Street World: Urban Art and Culture from Five Continents*: "A cena *hardcore* dependia de uma certa ética do "faça-você-mesmo" que fazia com que as bandas criassem seus próprios panfletos, capas de discos e camisetas, muitas vezes com uma influência pesada do *graffiti*." (GASTMAN: 2006, p.108)[21] Alguns artistas do *graffiti* se envolveram diretamente na produção desses materiais, como foi o caso de FUTURA, convidado pela banda britânica de *punk rock The Clash* para desenhar capas de álbuns. Outros participavam do mesmo circuito cultural alternativo do movimento *punk*, inclusive como integrantes de bandas. Como percebemos na fala de Gastman, a atitude *faça-você-mesmo* foi uma das forças motrizes que impulsionou o movimento *punk* e fez com que ele se disseminasse a partir de iniciativas independentes de seus próprios participantes. Os *fanzines*, revistas artesanais criadas fora do mercado editorial, foram essenciais para a divulgação de eventos, bandas e da ideologia *punk* de uma forma geral.

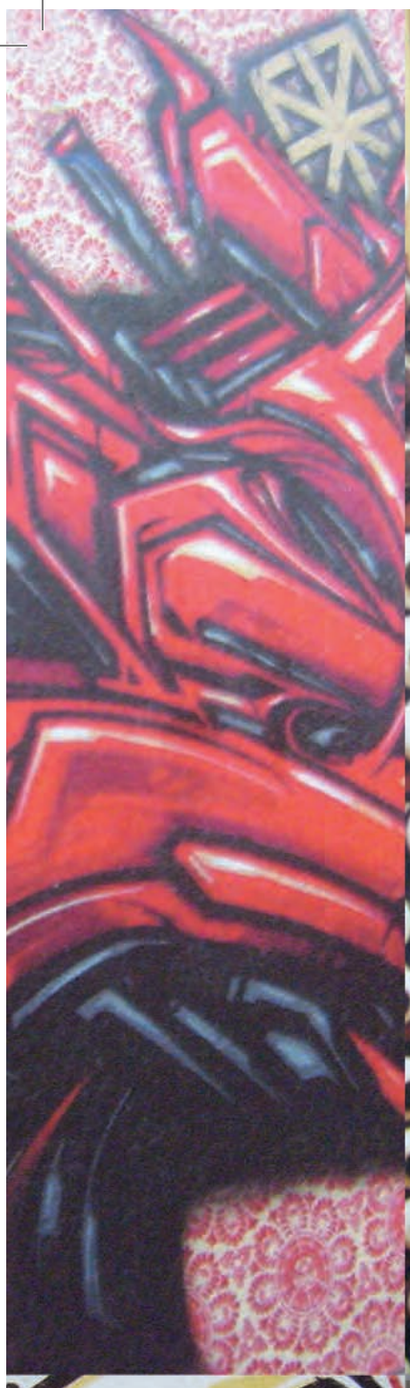
Assim como no *graffiti* e no *skateboarding*, a rebeldia e um certo tipo de postura crítica perante a sociedade era parte fundamental do movimento *punk*, como afirma Christian Strike, co-fundador da produtora *Iconoclast* e do projeto *Beautiful Losers*, nos Estados Unidos: "A atitude *punk* era a de "*foda-se*"- o governo, as instituições, a polícia, qualquer figura autoritária e de direita tida como cerceadora da liberdade." (STRIKE in ZIMBRES: 2008, p.73) Todos esses elementos da cultura urbana surgiram, portanto, como manifestações de grupos marginalizados que tinham em comum o apreço pela crítica e pela liberdade de expressão.

---

20 "Unschooled and underexposed to the fine arts, skateboarders developed their own visual vernacular that wasn´t in the slightest informed by the canon or contemporary art happenings."

21 "The hardcore scene depended on a certain "Do-It-Yourself" ethic that saw bands creating their own flyers, album art, and shirts, often with a heavy graffiti influence."


MOTOKR
Refleja t
WILD
STYLE!







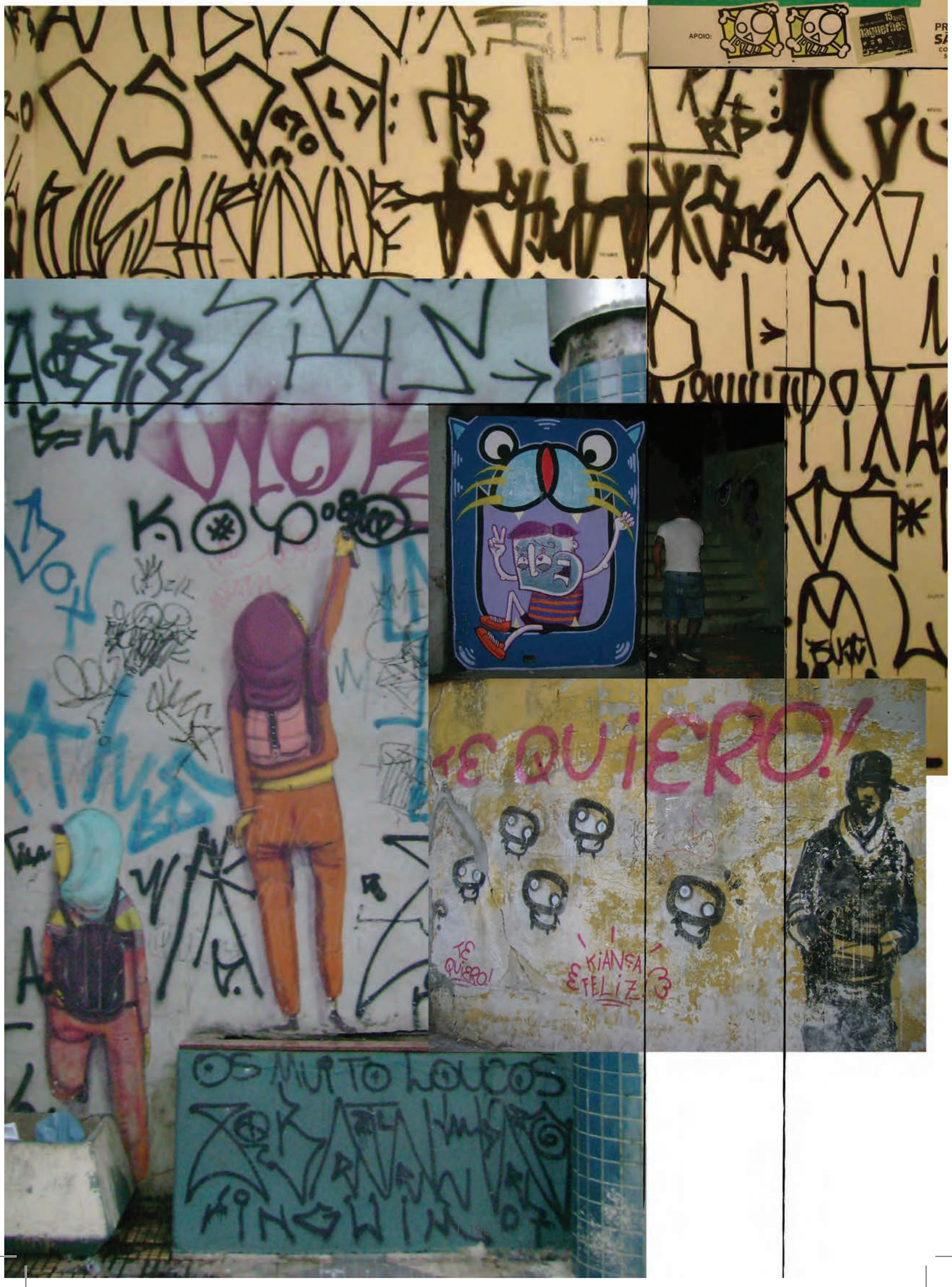





LOS ANGELES
SA
RATS
PICK-A-PART




AZUL
MINHA
7 -19h
7 -13h
CIDADE DE
SÃO PAULO
NON DVCOR DVCO
OBAMA


COLABORE COM A LIMPEZA DO SEU BAIRRO!
APOIO:
TE QUIERO!
KIANSA
E FELIZ
MUITO LOUCOS



Capítulo 4: O *graffiti* e a *pixação* na cidade de São Paulo

"Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
Nada de asas! Nada de poesia! Nada de alegria!
Oh! Os tumultuários das ausências!
Paulicéia- a grande boca de mil dentes (...)"
Mário de Andrade

"São Paulo num só minuto
É o Brás, Tietê, Viaduto,
Barracas de flores e a multidão...
E a noite com seus pintores
Acendendo e apagando em cores
Seu nome no meu coração..."
Marcos Rey

"Na noite de São Paulo você esquece
que o dia vai nascer."
João Antônio

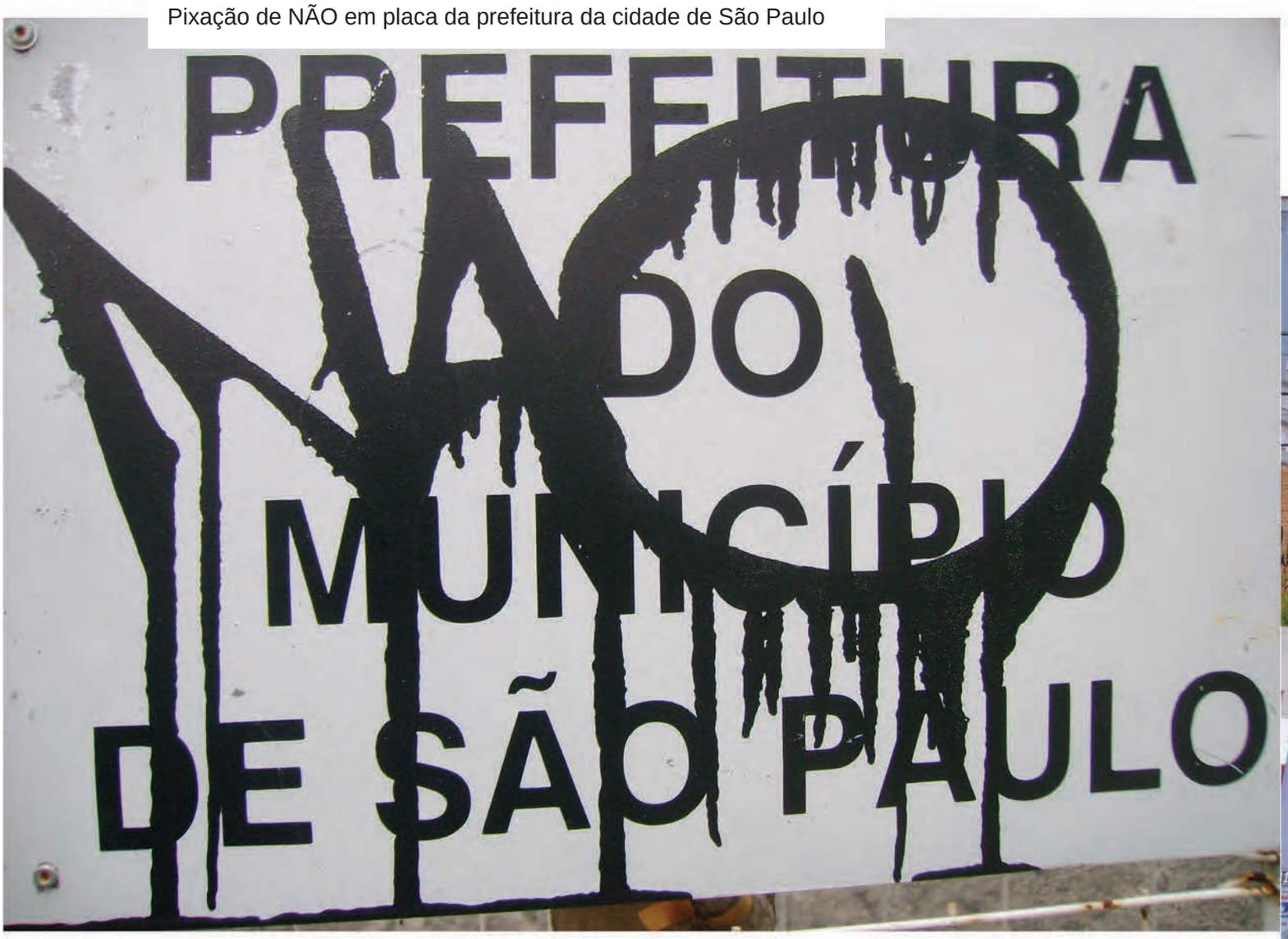
A cidade de São Paulo, fundada no dia 25 de janeiro de 1554, é atualmente a quarta maior aglomeração urbana do mundo, depois de Tóquio, Cidade do México e Nova

Iorque. No censo de 2010 foram contabilizados 19.683.975 habitantes na grande São Paulo. Marcada pela verticalização, por avenidas de grandes dimensões, pela lógica financeira e empresarial e pela racionalidade na organização do espaço urbano, São Paulo é considerada a *Meca do graffiti* no Brasil.

No livro intitulado *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*, o pesquisador Sérgio Poato afirma:

> É interessante perceber a relação íntima que a produção do *graffiti* em São Paulo tem com essa "contra-racionalidade", resistência operada segundo uma poética visual, uma visualidade, uma vivência, uma vivência do território que enfrenta sua racionalização pós-industrial. (POATO: 2006, p.13-14)

Pixação de NÃO em placa da prefeitura da cidade de São Paulo



O *graffiti* brasileiro distingue-se dos cenários norte-americano e europeu devido a um certo isolamento do país e à dificuldade de obtenção de informações durante as primeiras décadas de expansão desta linguagem a partir da experiência novaiorquina da década de 1970, principalmente antes do advento da internet. Os artistas brasileiros criaram estilos e técnicas próprios, resultantes também de restrições econômicas no que se refere ao uso da tinta em *spray*. Dessa forma, o *graffiti* no Brasil apresenta características específicas, podendo ser entendido como fruto de um processo antropofágico de assimilação do *graffiti* norte-americano, baseado na improvisação, na superação de limites e na quebra de regras. Tristan Manco nos lembra, por exemplo, de um importante aspecto do *graffiti* brasileiro, a herança questionadora dos protestos contra a Ditadura Militar: "O ato de escrever *graffiti* no muro, originalmente politicamente motivado, continua hoje com aquele mesmo espírito de desafio." (MANCO: 2005, p.18)[1] As inscrições de caráter político serão abordadas ainda neste Capítulo.

Quanto ao termo *pixação,* lembramos que ele não existe em nenhum outro país do mundo, sendo utilizado na Língua Portuguesa para designar uma das manifestações mais originais da cultura urbana brasileira, em especial na cidade de São Paulo.

pixações



4.1- Sobre as definições de *graffiti* e *pixação* no Brasil

É essencial ressaltarmos aqui que a distinção entre *graffiti* e *pixação* nunca existiu fora do Brasil. Nos primeiros anos do *graffiti* novaiorquino, a cultura das *tags*, assinaturas rudimentares que apresentavam uma indiscutível semelhança com aquilo que no Brasil se convencionou denominar *pixação*, era o que predominava na cidade. Com o passar dos anos e a intensificação da disputa por visibilidade entre os escritores do *graffiti*, essas assinaturas foram evoluindo em termos de sofisticação estética, como relatamos no Capítulo 1. Assim, a partir do momento em que os escritores do *graffiti* começaram a utilizar mais cores e criar *pieces* cada vez mais elaborados, abria-se o caminho para a aceitação de sua linguagem pelo circuito oficial da arte e também pela mídia e pelo mercado. As *tags*, no entanto, não são consideradas como algo distinto do tipo de inscrição que se desenvolveu a partir delas, sendo igualmente compreendidas como *graffiti*.

A *escrita cholo*, das gangues de *chicanos* de Los Angeles, também sempre recebeu a denominação de *graffiti*, por mais marginal que fosse e a despeito de sua conexão direta com o submundo do crime. Até mesmo as inscrições mais simples realizadas pelos *chicanos* para demarcar seu território na cidade sempre foram tidas como uma forma de *graffiti*. Não existe, na Língua Inglesa, um termo específico para diferenciá-las dos *pieces* mais multicoloridos, muitas vezes figurativos e de mais fácil compreensão, cuja aceitação pelo público é facilitada devido à similitude com outras expressões artísticas já consagradas. O termo *graffiti* abarca inclusive as inscrições dos *hobos* e qualquer outro tipo de inscrição realizada no espaço urbano, independentemente de suas qualidades formais.

No Brasil, no entanto, o termo *pixação* é utilizado para denominar um tipo de *graffiti* marcado pela monocromia e fundamentado principalmente no desenho de letras e na assinatura de seus autores, chamados então de *pixadores*, e dos grupos aos quais pertencem, conhecidos como *galeras, grifes, uniões* ou *famílias*.





turmas e grifes de *pixação*

A *pixação* originou-se em São Paulo, sendo hoje um dos elementos mais importantes da cultura urbana brasileira, apesar da resistência da maioria da população em aceitá-la como uma manifestação legítima. Como veremos neste Capítulo, no Brasil o *graffiti* e a *pixação* percorreram trajetórias próprias, e pode-se afirmar que são, atualmente, movimentos distintos, sendo que esta distinção ocorreu justamente devido à história de cada um deles, tendo se agravado nos últimos anos por causa de conflitos que serão aqui elucidados. Apesar deste distanciamento recente, ambas as práticas têm em comum a sua origem.

Não nos interessa aqui adotar a percepção maniqueísta ditada pelo senso comum segundo a qual o *graffiti* é arte e a *pixação* vandalismo. Esta diferenciação é baseada meramente em juízos valorativos que nos afastariam de uma compreensão acurada de nosso objeto de estudos. Assim, discutiremos a seguir algumas das imbricações entre o *graffiti* e a *pixação*, a partir do depoimento dos próprios *pixadores* e artistas do *graffiti*.

O grafiteiro paulistano ISE, dono da loja de materiais e acessórios para *graffiti Grapixo*, explica que:

> O *graffiti* de verdade e a *pixação* de verdade são praticamente a mesma coisa: um ato de vandalismo e de autopromoção. Você vai em um metrô, em um prédio, em uma porta de aço, em qualquer superfície que esteja na rua e escreve seu nome ou o que quiser sem ou com autorização. (ISE in Vista n.22, fev/mar 2009, p. 64)

ISE



Percebemos, na fala de ISE, que o *graffiti* também surgiu como uma forma de vandalismo, já que era realizado na maioria das vezes de forma ilegal. A contravenção e o desrespeito às leis e normas instituídas pela sociedade está na essência do *graffiti*, por mais que a sua linguagem seja atualmente aceita e muitas pinturas realizadas com autorização. O *pixador* paulista CRIPTA reafirma a origem em comum do *graffiti* e da *pixação*, em depoimento concedido à autora: "O *graffiti* nasceu da mesma forma que a *pixação*, como demarcação no espaço público sem autorização. São muitas as diferenças. A única semelhança é a forma como nasceu, a origem."[2] Vemos, então, que a questão da ilegalidade é um fator determinante para a definição do que vem a ser *graffiti* ou *pixação*. A este respeito, o grafiteiro TINHO, também paulistano, esclarece:

> O que é ser legal? Legal é estar conforme a lei, ilegal é algo que vai contra a lei. Logo, todo *graffiti* é ilegal. Produção, *piece*, *throw-up*, *tag*, *pixo*... é tudo ilegal, é tudo vandalismo, é tudo *bomb*. No início fazíamos produções e *pieces,* mas com a mesma sensação de quem, hoje, faz *pixos* ou *throw-ups*, pois ainda não tínhamos o apoio da opinião pública e ninguém sabia o que era *graffiti*. Era tudo uma coisa só: *pixação* (TINHO in POATO: 2006, p.83)

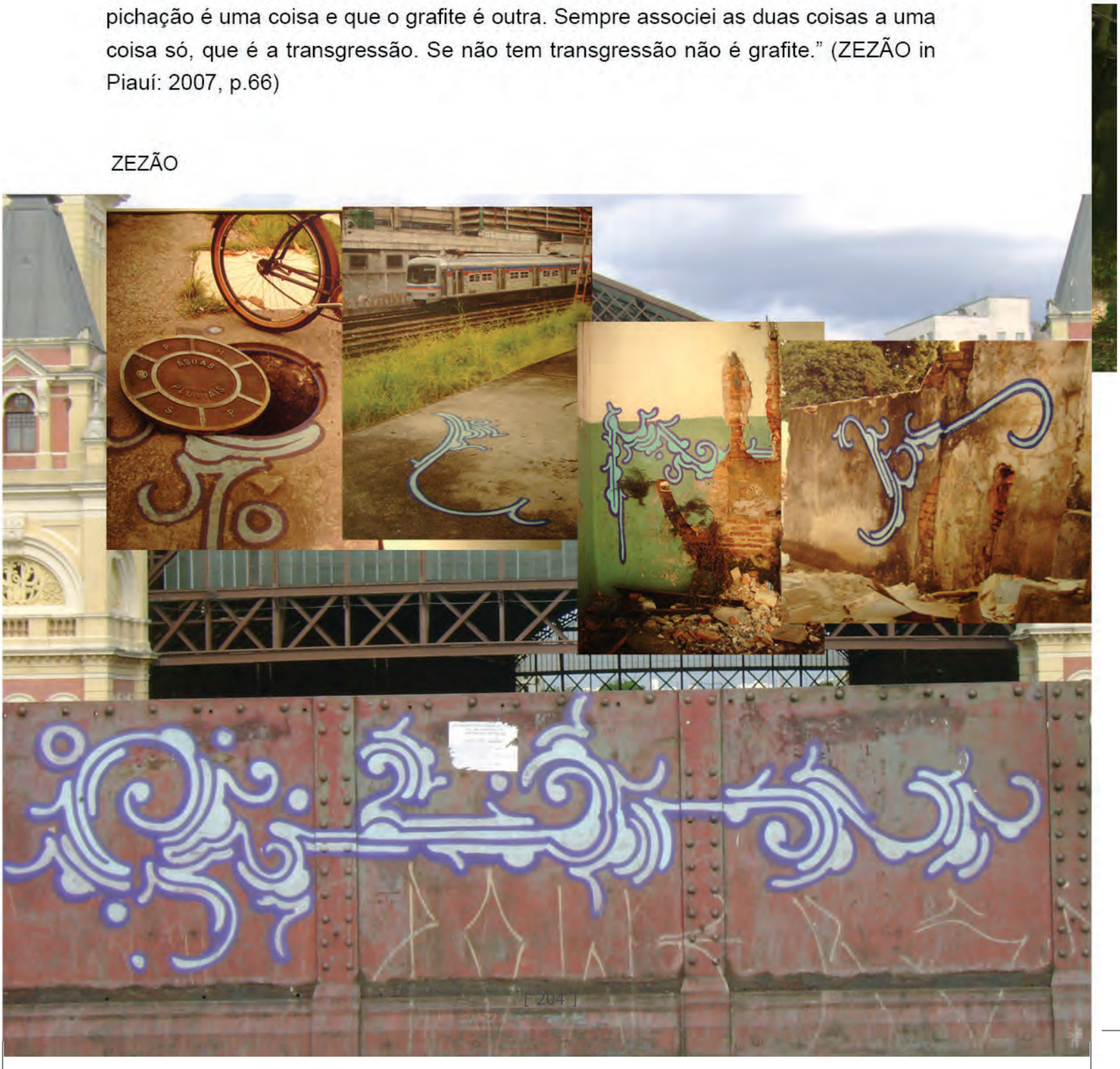
Tinho



[2] Depoimento gravado em 27 de julho de 2008, no bar do japonês, centro de São Paulo

Assim, constatamos que, independentemente dos aspectos formais ou do tipo de inscrição realizada, o *graffiti* e a *pixação* têm uma mesma origem, fundamentada no desafio às leis e na apropriação ilegal de espaços da cidade. O que aconteceu ao longo dos anos foi que o *graffiti* passou a ser cada vez mais admirado como uma linguagem de caráter artístico, em contraposição à *pixação*, rotulada como mero ato de vandalismo. Alguns grafiteiros são radicais no que se refere à realização de pinturas autorizadas, afirmando não serem estas propriamente *graffiti*, justamente por terem perdido seu aspecto de contestação revelado pela apropriação indevida de alguma superfície urbana, considerado como a essência do próprio *graffiti*. É o caso do grafiteiro ZEZÃO, que começou a começou a pintar *graffiti* em 1995, depois de alguns anos atuando somente como *pixador*: "Não sou um cara que fala que a pichação é uma coisa e que o grafite é outra. Sempre associei as duas coisas a uma coisa só, que é a transgressão. Se não tem transgressão não é grafite." (ZEZÃO in Piauí: 2007, p.66)

ZEZÃO



Como tudo no universo da arte urbana, é difícil chegar a um consenso em relação à definição do que vem a ser, então, o *graffiti*. Nem mesmo os próprios artistas conseguiriam encerrar o assunto por meio de uma conceituação inquestionável. Exemplificamos esta complexidade a partir do depoimento do grafiteiro paulistano CIROSCHU:

> Agora, pintar em uma favela é diferente, cara. Você tem que ter uma autorização. Você não vai chegar pintando na favela do jeito que você pinta na rua, onde você pinta onde você quiser, no geral. Você não chega na favela e pinta um barraco sem o dono autorizar. É um fato. E aí, você vai falar que não é *graffiti*? Porque pintou com autorização?[3]



CIROSCHU

OS GÊMEOS relembram a época em que o *graffiti* ainda não era reconhecido como uma manifestação artística legítima, e relatam os riscos inerentes à prática do *graffiti* ilegal:

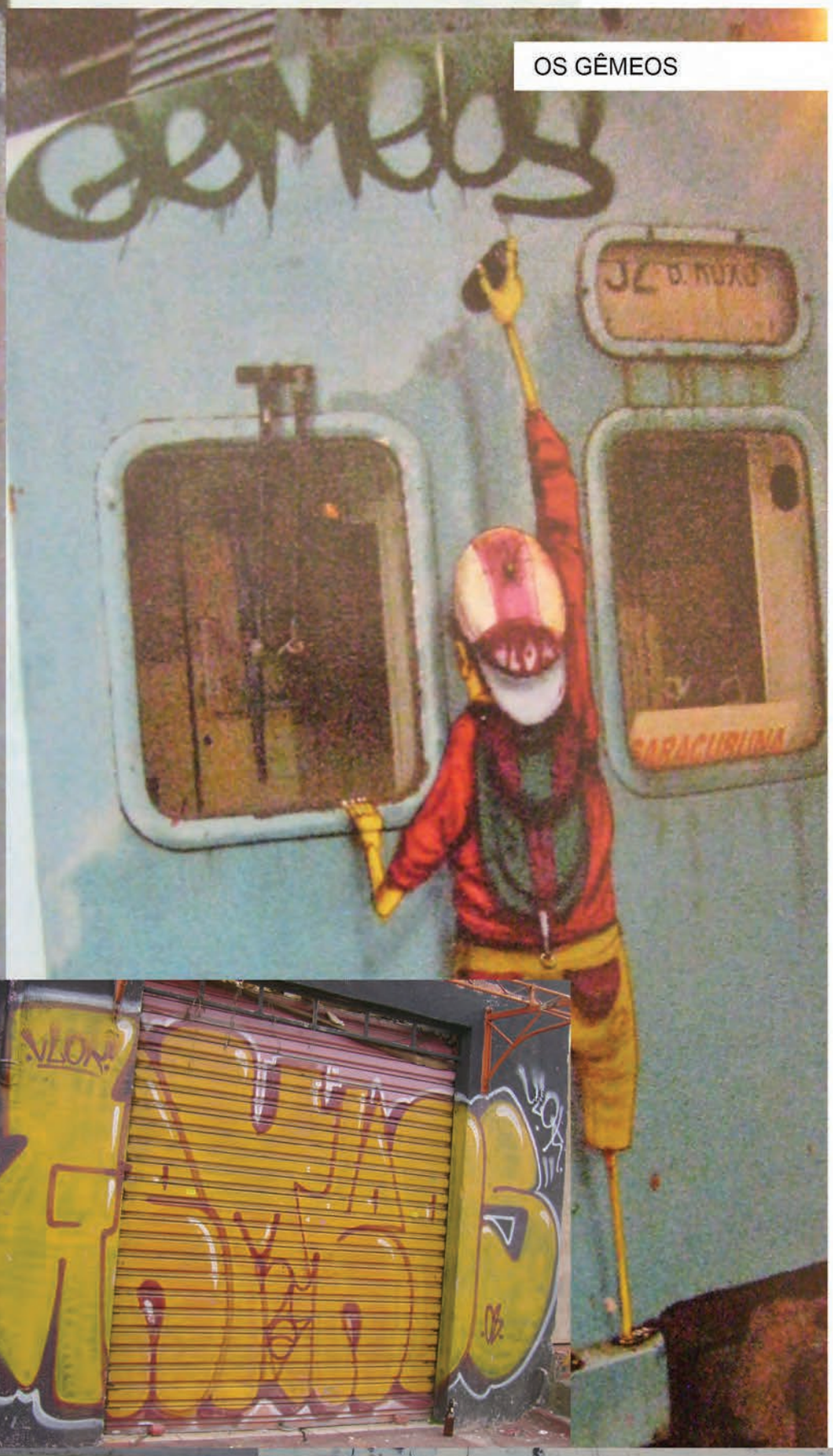
> Se você faz *graffiti* ilegal, está exposto a tudo! Uma briga, ir para a cadeia, levar um tiro de algum maluco, você nunca sabe o que vai acontecer! A polícia faz o que quer com a lei. Eles pintam o seu rosto, jogam tinta dentro da sua roupa, levam a tinta embora ou te levam para a delegacia para assinar por vandalismo ou dano. (OS GÊMEOS in *STYLELIFE* n 33, p.53)[4]

---

[3] Depoimento concedido à autora em 15 de julho de 2009, no bar Estadão, centro de São Paulo

[4] "If you do illegal graffiti, you are exposed to everything! A fight, go to jail, some crazy people shoot at you; you never know what will happen! The police do with the law what they want. They paint your face, throw paint inside your clothing, take the paint away or take you to the police station and you have to sign for vandalism or damage."




GÊMEOS

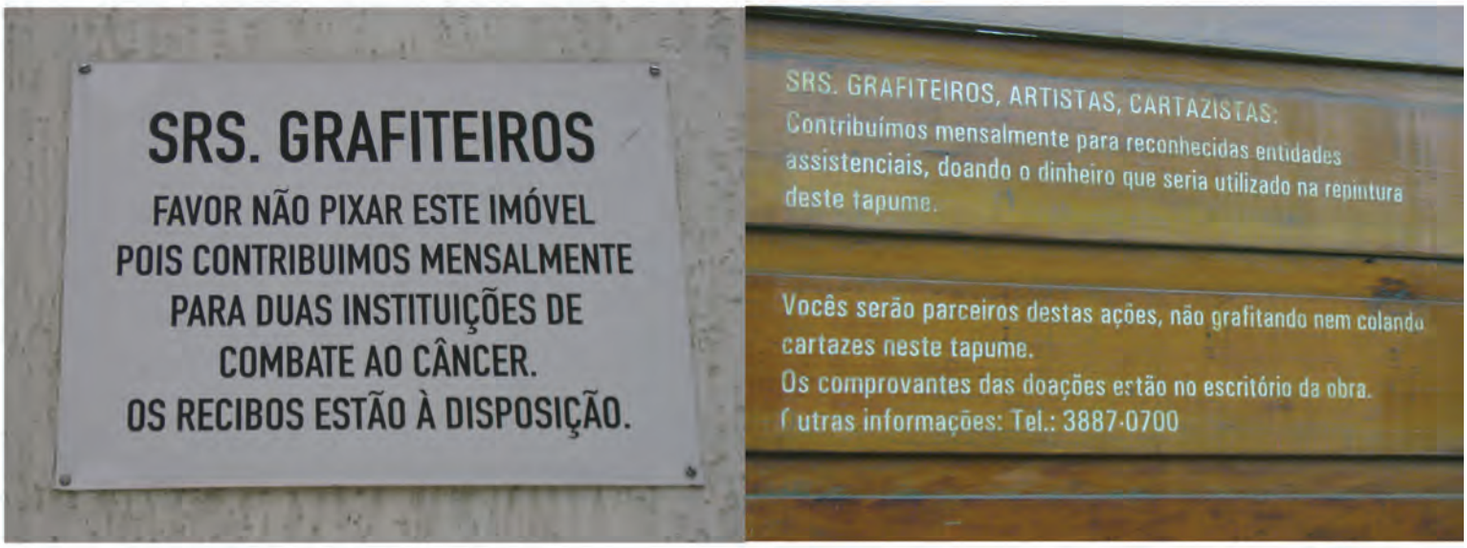






As práticas do *graffiti* e da *pixação* são, atualmente, bem diferentes entre si, já que a linguagem do *graffiti* passou por um processo de assimilação pelo *mainstream* que não incluiu a *pixação*, com raras e pontuais exceções. Assim, pintar nas ruas se tornou uma experiência distinta dependendo do tipo de inscrição a ser realizada. Pode-se dizer que a *pixação* é o lado negro do *graffiti*, acontece durante a noite, é sempre ilegal e perigosa e odiada pela maioria das pessoas, incluindo os agentes da polícia. Já o *graffiti* é geralmente executado durante o dia, diante dos olhos da população, que geralmente tece elogios ao trabalho em execução, demonstrando um tipo de aprovação inviável para a *pixação*. Mesmo quando executado de forma ilegal, o tratamento dispensado pela polícia aos grafiteiros é muito mais cortês do que aquele aplicado aos *pixadores* que são pegos em flagrante, apesar da lei ter distinguido as duas práticas somente em 2011.

4.1.2- Aspectos legais da prática do *graffiti* e da *pixação*



Advertências à prática do *graffiti*

Antigamente, tanto o *graffiti* como a *pixação* enquadravam-se no artigo 163 do Código Penal Brasileiro, referente ao *dano*, ou vandalismo: "Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia"[5]. A pena consistia na detenção de um a seis meses ou no pagamento de multa. De acordo com o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, *vandalismo* significa:



[5] Disponível em http://www.jusbrasil.com.br/topicos/1559430/art-163-do-codigo-penal (consulta no dia 28 de julho de 2011, às 07h30)

> 1-ação própria dos vândalos, que consiste em atacar produzindo ruína, devastação, destruição 2-ato ou efeito de produzir estrago ou destruição de monumentos ou quaisquer bens públicos ou particulares, de atacar coisas belas ou valiosas, com o propósito de arruiná-las.[6]

Avaliamos como inadequada a qualificação do *graffiti* e da *pixação* como *vandalismo* por considerarmos que estas práticas não provocam "ruína, devastação" ou "destruição" de seus suportes, nem mesmo têm "o propósito de arruiná-las". Trata-se, antes, de intervenções realizadas com tinta e, portanto, com pouco poder de "destruição", ainda que ilegais ou indesejadas. O rótulo de vandalismo recaiu sobre a *pixação* de forma bastante arraigada, principalmente por causa da gradativa inserção do *graffiti* no circuito oficial da arte e no reconhecimento do valor estético de sua linguagem pela mídia e pelo mercado.

Em 1998, foi outorgada a Lei Federal de Crimes Ambientais, de número 9605, cujo artigo 65 dispunha especificamente sobre o *graffiti* e a *pixação*, desta vez criando uma distinção entre as duas práticas. O artigo 65, que previa como pena a detenção pelo período de três meses a um ano, além da aplicação de multa, foi redigido da seguinte forma: "Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano"[7]. Em seu parágrafo 2º, foi feita uma ressalva em relação aos *graffiti* autorizados:

> 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.[8]

A partir de então, o *graffiti* autorizado e a *pixação* passaram a ser distinguidos em termos legais. Ressaltamos que é praticamente impossível que um *pixador* peça ou consiga autorização para realizar suas intervenções, o que é perfeitamente possível no

[6] HOUAISS: 2001, p.2827

[7] Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm (consulta no dia 28 de julho de 2011)

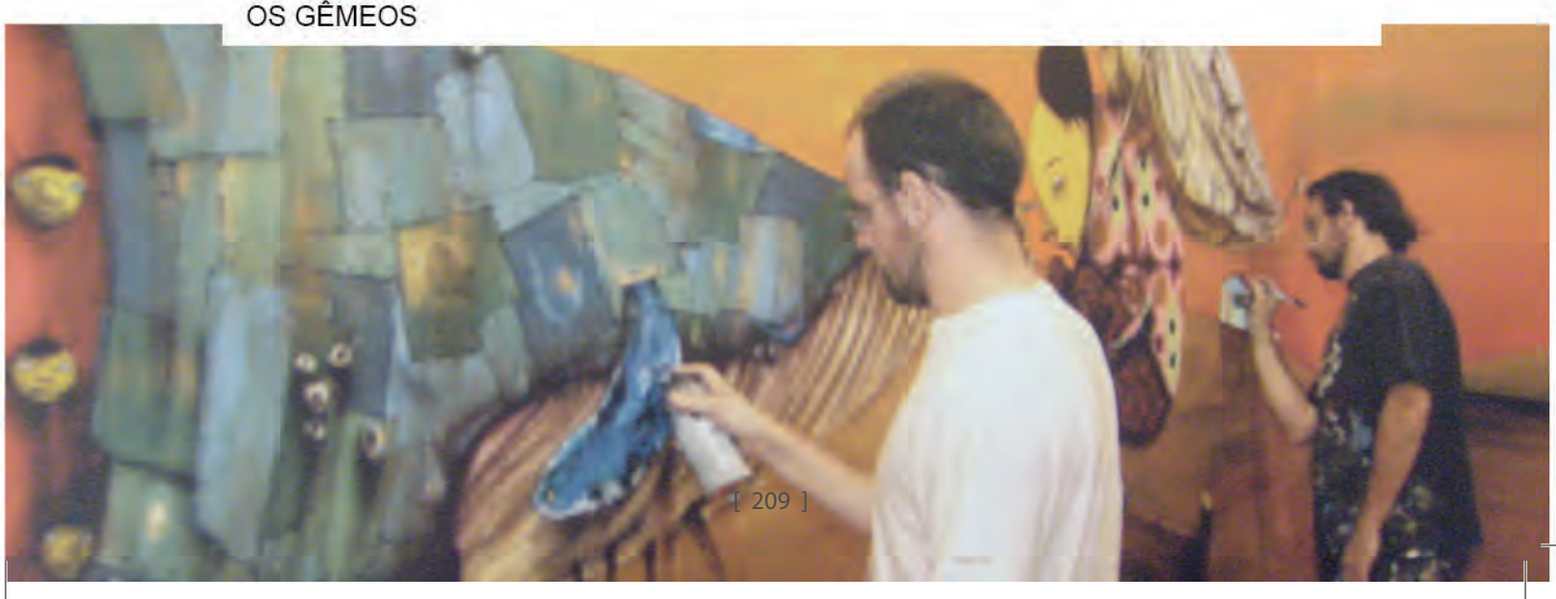
[8] Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9605.htm (consulta no dia 28 de julho de 2011)

caso do *graffiti*, mesmo porque este último demanda mais tempo para ser executado, o que dificulta sua prática ilegal ao aumentar a possibilidade de interrupção por parte de proprietários ou pela polícia.

No dia 25 de maio de 2011, a distinção legal entre o *graffiti* e a *pixação* se exacerbou, quando a Lei Federal de número 12.408 foi sancionada pela presidente Dilma Rousseff, alterando o conteúdo do artigo 65 na Lei Federal de número 9605 e criminalizando a prática da *pixação*, além de estabelecer a proibição da venda de tintas em *spray* para menores de dezoito anos e a obrigatoriedade da presença dos dizeres: "Pichação é crime" e "Proibida a venda para menores de 18 anos" em todas as suas embalagens. A pena instituída para os *pixadores* não foi alterada.

No dia 26 de setembro de 2006, o prefeito da cidade de São Paulo, Gilberto Kassab, decretou a Lei Municipal de número 14.223, conhecida como *Cidade Limpa*, com o objetivo de organizar os elementos que compõem a paisagem urbana. A lei instituiu a proibição da propaganda em áreas externas da cidade, incluindo anúncios publicitários e placas indicativas de estabelecimentos comerciais. Apesar da lei não citar diretamente o *graffiti* e a *pixação*, a partir de sua promulgação a prefeitura passou a encobrir essas inscrições por meio de jatos de tinta cinza lançados por caminhões em muros e avenidas da cidade, muitas vezes de forma desastrosa, apagando *graffiti* de artistas consagrados no circuito artístico internacional, como OS GÊMEOS, que tiveram um painel encoberto pela tinta cinza da prefeitura em maio de 2008, exatamente no momento em que participavam da exposição *Street Art*, na *Tate Modern*, em Londres, que teve a sua fachada pintada pela dupla brasileira. No caso deste *piece* em específico, a prefeitura se desculpou publicamente e contratou os mesmos artistas, e dois outros grafiteiros, NUNCA e NINA, para refazer a pintura. O trabalho foi comissionado, e os artistas receberam duzentos mil reais para executá-lo.

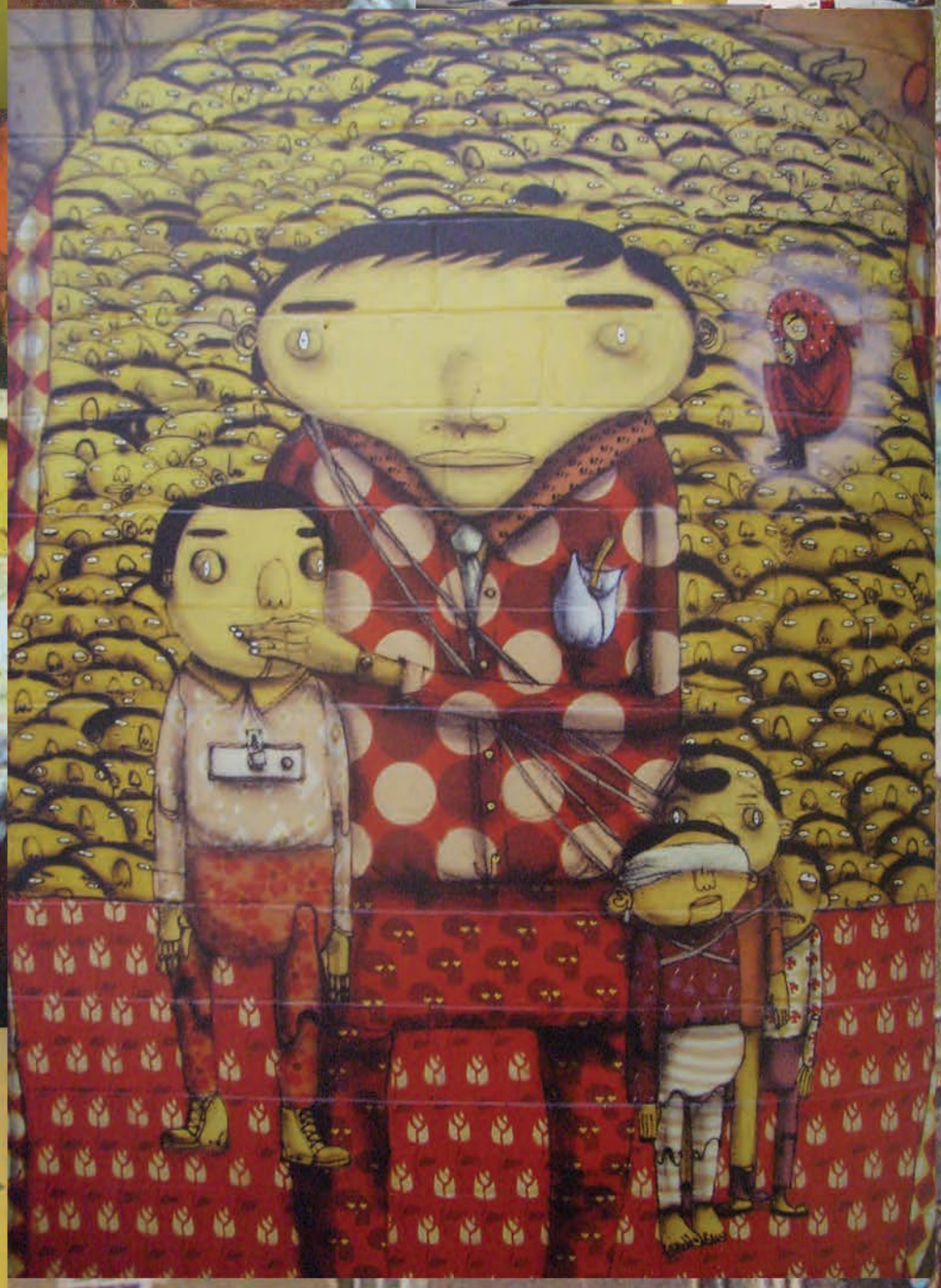
OS GÊMEOS







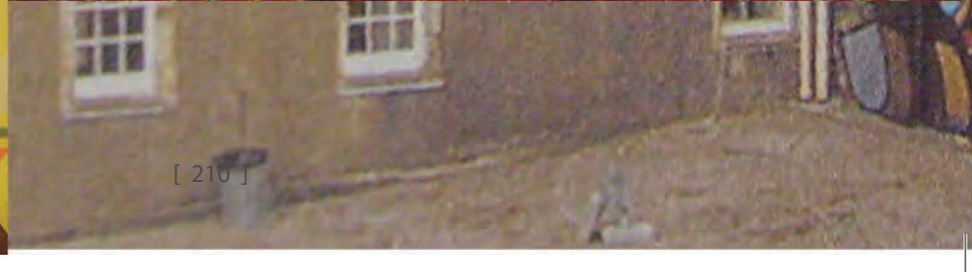














Outra desvantagem da estratégia utilizada pela prefeitura é que os jatos de tinta lançados pelos caminhões têm um alcance limitado, sendo eficientes para eliminar da paisagem urbana o *graffiti*, bem recebido pela população como uma forma legítima de arte, mas deixando no topo dos prédios e em locais mais altos a *pixação*, odiada pela grande maioria das pessoas. O programa Cidade Limpa provocou um conflito entre grafiteiros e *pixadores* na cidade de São Paulo, já que muitas *pixações*, realizadas em locais baixos, foram encobertas com tinta cinza e posteriormente receberam *pieces* de *graffiti*. Assim como na Nova Iorque da década de 1970 atropelar a assinatura de um escritor de *graffiti* era tido como uma ofensa grave, também em São Paulo este é provavelmente o gesto mais desrespeitoso que se pode ter, tanto no que se refere à cultura do *graffiti* quanto à da *pixação*, principalmente porque muitos *pixadores* morrem precocemente, o que faz com que suas *pixações* adquiram um valor especial para seus pares. Voltaremos a abordar o conflito entre o *graffiti* e a *pixação* ainda neste Capítulo.

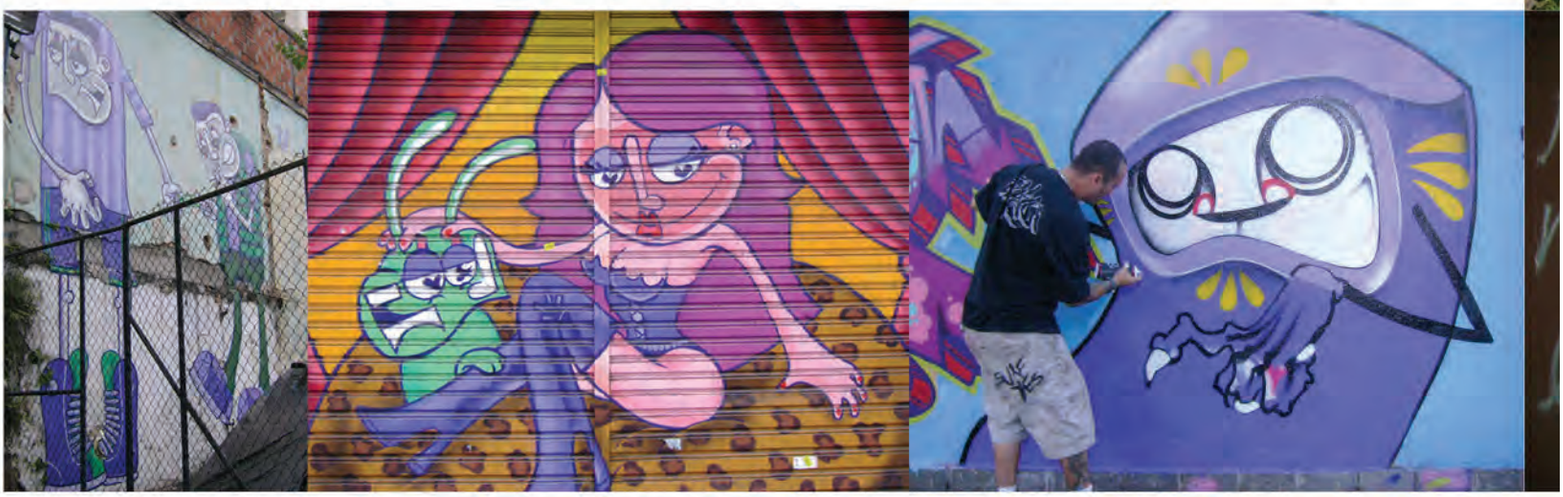
A ineficácia do programa Cidade Limpa nos lembra as primeiras tentativas da MTA para eliminar o *graffiti* do metrô de Nova Iorque através da limpeza dos trens com produtos químicos, estratégia igualmente improdutiva no que se refere às inscrições que mais incomodavam os usuários do transporte público: as *tags*, realizadas no interior dos vagões.

pixações em prédios





Em 2011, a prefeitura liberou a execução de painéis de *graffiti* patrocinados nas empenas cegas[9] de grandes edifícios, espaço anteriormente ocupado por anúncios publicitários. Também foi criado um projeto com apoio da Secretaria de Estado da Cultura e pelo Paço das Artes para a pintura das trinta e três colunas da avenida Cruzeiro do Sul, na zona norte de São Paulo, por cerca de cinquenta grafiteiros. Idealizado pelos grafiteiros Binho Ribeiro e CHIVITZ, o projeto resultará no "1º Museu Aberto de Arte Urbana" (MAAU), e será realizado durante os meses de setembro e outubro de 2011. O MAAU é fruto do diálogo estabelecido por CHIVITZ e Binho Ribeiro com Andrea Matarazzo, secretário estadual da cultura, depois de terem sido detidos pela polícia militar, juntamente com outros grafiteiros, exatamente quando pintavam *graffiti* em algumas das colunas de sustentação doa trilhos do metrô que hoje constituem o museu.



CHIVITZ e Binho Ribeiro (curadores do MAAU)

Estas iniciativas demonstram a flexibilização das autoridades municipais em relação à prática do *graffiti*, o que contribuiu mais ainda para o agravamento do atrito entre grafiteiros e *pixadores*, já que estes últimos se viram preteridos pelo novo posicionamento da prefeitura. No caso da *pixação*, muitas vezes os processos criminais são agravados pela prática de outros crimes, como a invasão de domicílio, prevista no artigo 150 do Código Penal Brasileiro.

[9] As empenas cegas, grandes paredes sem nenhum tratamento arquitetônico que se formavam nas laterais dos edifícios, são resultado do Código de Obras de São Paulo, vigente entre 1920 e 1992, e que determinava que as paredes voltadas para o sul não deveriam ter janelas ou corredores para ventilação, já que na época se acreditava que o vento sul era perigoso para a saúde e teria ligações com doenças como a pneumonia.

4.2- As primeiras escritas urbanas de São Paulo: poesia e protesto



pixações poéticas

As primeiras inscrições urbanas da cidade de São Paulo surgiram nos anos 1960, e muitas delas eram realizadas como protesto contra a Ditadura Militar, vigente no país entre 1964 e 1985. A frase mais comum era "Abaixo a ditadura", geralmente executada sem esmero estético, com letras simples e de fácil compreensão. Além dos protestos políticos, também a poesia se fazia presente nos muros da cidade, com frases como "Nada do que eu veja vale o que eu não vejo", "Ora H", "É difícil", esta última de Tadeu Jungle, e "Hendrix Mandrake Mandrix", de Walter Silveira, dentre outras.

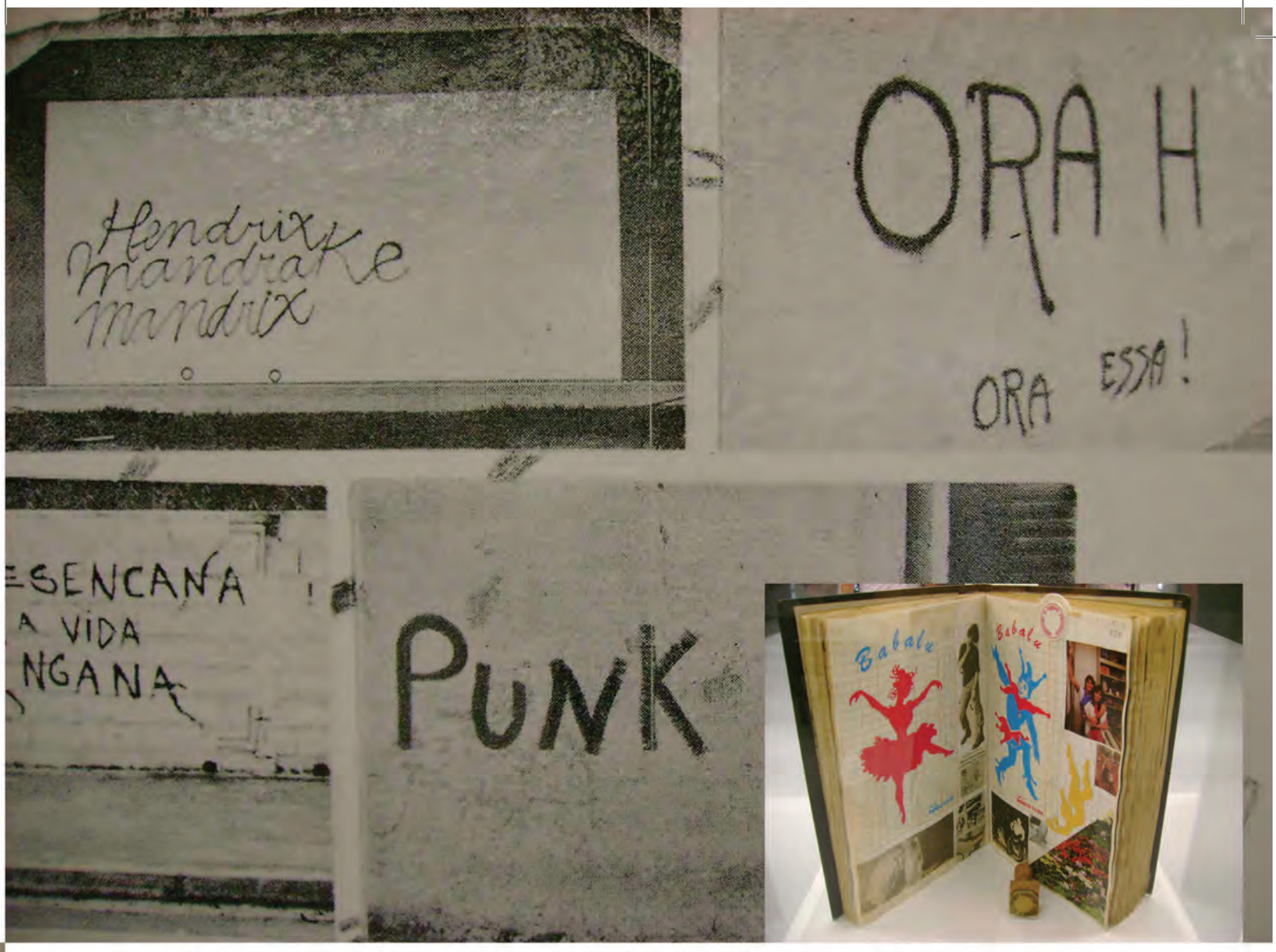
Na história das inscrições urbanas em São Paulo destaca-se também a frase "Cão Fila km 26", espalhada em diversas superfícies durante a década de 1970 e que instigava muitas pessoas, que não conseguiam imaginar qual seria os eu significado.

Hoje sabemos tratar-se de uma estratégia de *marketing*: as inscrições eram realizadas pelo dono de um canil situado no kilômetro 26 da estrada de São Bernardo, na região metropolitana de são Paulo.

Carlos Adão e o profeta Gentileza são também personagens importantes da história do *graffiti* e da *pixação* em São Paulo. José Datrino, conhecido como o profeta Gentileza, nasceu em Cafelândia, no interior de São Paulo, e ficou conhecido por realizar pinturas seqüenciais de textos religiosos nas colunas de viadutos durante a década de 1980. No Rio de Janeiro, cidade que concentrou a maior parte de suas intervenções, a prefeitura conserva as cinqüenta e cinco pinturas realizadas por ele nas pilastras do viaduto do Caju. Já Carlos Adão ficou conhecido em São Paulo por escrever, com tinta verde, seu próprio nome em superfícies urbanas diversas, incluindo o chão das ruas, durante quase vinte anos.

4.3- Origens da arte urbana em São Paulo





Exposição *Setenta e oito setenta e nove / Precursores do graffiti em São Paulo*

Além das inscrições políticas e poéticas, o *graffiti stêncil* marcou o início do processo de apropriação do espaço urbano por artistas como Rui Amaral, Alex Vallauri, Hudinilson Júnior, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler.

Rui Amaral, formado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em 1976, criou um *stêncil* com o formato de uma folha de maconha chamado "Patrulha Canábica", além de realizar também pinturas figurativas a mão livre pelos muros da cidade. O artista, ainda atuante, é considerado atualmente um dos principais precursores do *graffiti* no Brasil. Uma de suas principais inspirações foi o trabalho de John Howard, um artista plástico norte-americano residente em São Paulo desde 1975 e que pintou mais de seiscentas cabines telefônicas com imagens multicoloridas.

Alex Vallauri também foi um artista de fundamental importância para o *graffiti* brasileiro. Formado em Comunicação Visual pela FAAP, começou a realizar *graffiti stêncil* em

1978 e se tornou conhecido principalmente por duas de suas intervenções, ambas realizadas pelo método da máscara vazada: uma bota feminina preta com salto agulha e a silhueta de uma mulher apontando para um frango assado, que ficou conhecida como "a rainha do frango assado" Em 1981, Vallauri participou da exposição "Muros de São Paulo", na Pinacoteca do Estado com seus *stêncils*, e também da 18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1985, para a qual produziu uma instalação que recebeu o título de "A festa da rainha do frango assado". Falecido no dia 26 de março de 1987, Vallauri foi homenageado com a criação do Dia Nacional do *Graffiti*, comemorado todos os anos no dia 27 de março. O primeiro *graffiti* autorizado pela prefeitura de São Paulo foi realizado em sua homenagem, no túnel que liga a Avenida Paulista à Avenida Doutor Arnaldo, conhecido como "buraco da Paulista", mesmo local onde os grafiteiros OS GÊMEOS tiveram seu trabalho apagado em 2008 em decorrência do programa Cidade Limpa.



trabalhos de Alex Vallauri

Alex Vallauri pintava nas ruas junto a três outros artistas, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler e Maurício Villaça, formados em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP). Os três demonstravam interesse pela gravura e praticavam nas ruas o *graffiti stêncil*. Os coletivos de arte urbana marcaram a década de 1980, com destaque para os grupos *3NÓS3*, formado no final da década de 1970 por Hudinilson Júnior, Rafael França e Mário Ramiro, e *TupiNãoDá*, constituído por José Carratu, Jaime Prades, Carlos Delfino e Milton Sogabe. Além do *graffiti stêncil*, esses artistas realizavam outras intervenções urbanas, *pixações* poéticas e trabalhavam também com arte em Xerox.

Os trabalhos desenvolvidos por estes artistas fazem parte da história do *graffiti*

paulistano, embora tenham sido realizados por artistas com formação acadêmica em um contexto cultural diferente de outros tipos de *graffiti* que surgiram na cidade a partir da década de 1980. Por este motivo, não nos aprofundaremos em seu estudo.



graffiti de autoria variada



graffiti de autoria variada



4.4- História do *graffiti* na cidade de São Paulo

"A cidade já é cinza, não tem porque também sermos."

ONESTO

"E quem disse que a cidade cinza é mais bonita? Só se for pra ele, mesmo, pois a grande maioria apóia e curte muito ver nossa cidade com belos painéis e a arte valorizando o espaço público."

ZEZÃO

Como vimos neste Capítulo, os protestos de natureza política encontram-se na origem da arte urbana no Brasil, o que a diferencia do *subway graffiti* novaiorquino, que não teve essa influência. O caráter contestatório do *graffiti* brasileiro e da própria *pixação* talvez seja uma derivação das manifestações dos estudantes ocorridas durante o período de vigência da Ditadura Militar. Tristan Manco opina: "Enraizado no protesto, o *graffiti* proporcionou uma voz de oposição em relação aos problemas sociais e econômicos do Brasil." (MANCO: 2005, p.13)[10] A apropriação do espaço urbano pela arte é uma atitude inerentemente política, seja qual for o tipo de intervenção realizada.

O autor também relata que "No início dos anos 1980 o *graffiti* se tornou mais *mainstream*, e seus praticantes começaram a ser apresentados pela mídia como celebridades do *graffiti*." (MANCO: 2005, p.15)[11] Este processo, iniciado nos Estados Unidos a partir do *subway graffiti* de Nova Iorque, expandiu-se ao redor do mundo, como vimos no Capítulo 2. No Brasil, um exemplo da presença da linguagem do *graffiti* norte-americano no circuito oficial da arte foi a participação de Keith Haring e Kenny Scharf na 17ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1983.

---

10 "With its roots in protest, graffiti provided a voice of opposition to Brazil´s social and economic problems."

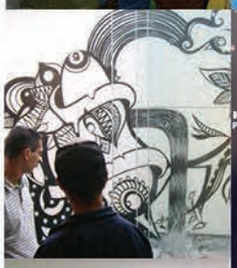
11 "By the early 1980s graffiti had become more mainstream, and its practitioners began to be profiled in the media as graffiti celebrities."


TEATRO HIPHOP
5x4



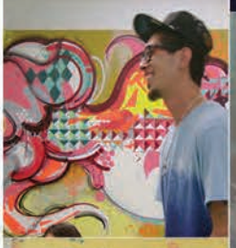



GÊMEOS
Vertigem
25/out a 13/dez 2009
MAB-FAAP São Paulo



KABATE MARU
Permanência no olhar

EXPO
27/09 à 30/10



M u
B E
apresenta:
1ª Bienal Internacional
Graffiti Fine Art
03 de setembro a 03 de outubro de 2010


revista
PIAUÍ
pra quem
tem um
parafuso
a mais!
Convida para
a intervenção do
artista grafiteiro
Tfreak na CidaAzul,
no dia 08, às 13hs.
www.tfreak.com
www.revistapiaui.com.br



CIRO SCHU
"SINTÉTICO"
Coletivo Galeria
25 DE OUTUBRO




PAULO ITO
NovaVeneza


Fanzine · Daniel Boleto
ESPAÇO
Agosto a Outubro 2009
Rua Fidalga, 348


PAÇO DAS ARTES
ZONAS DE AÇÃ
ÍTIMO/ I/LEGÍTIMO/ I/LEGÍTIMO/ I/L
ENTRO E FORA DO CIRCUITO/ DENTRO

exposições

A primeira geração de grafiteiros de São Paulo começou a pintar nas ruas ao mesmo tempo em que o movimento *hip hop* se desenvolvia na cidade. Muitos deles estavam diretamente envolvidos com o rap e o *breakdancing*, como OS GÊMEOS e VITCHÉ, que eram *b.boys*. Outros participavam do movimento *hip hop* freqüentando os encontros que aconteciam na estação São Bento do metrô e na praça Roosvelt, no centro de São Paulo, e que reuniam *rappers, MCs, b.boys* e grafiteiros,como Binho Ribeiro, Tinho, Herbert Baglione, SPETO e ONESTO.



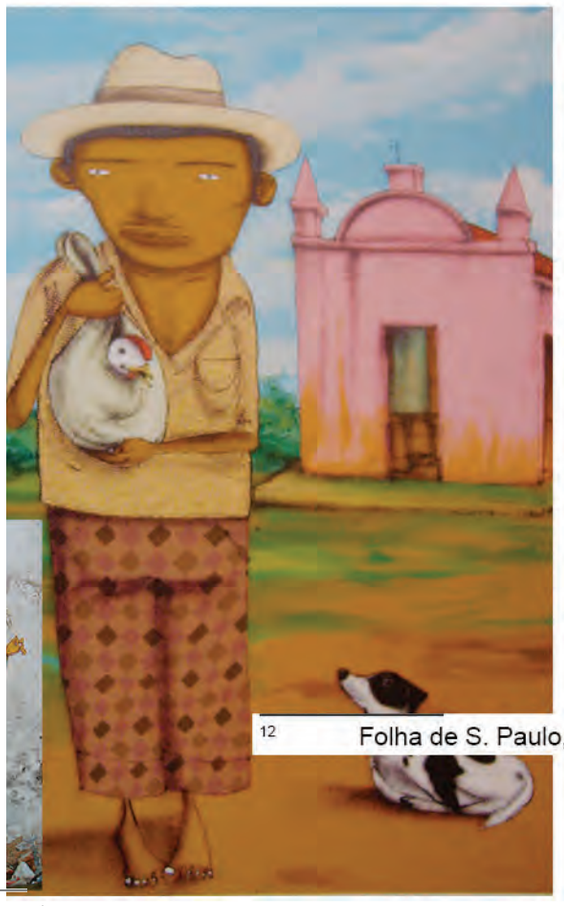
ONESTO e SPETO

OS GÊMEOS, dupla formada pelos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, começaram a pintar nas ruas em 1988, e foram os primeiros grafiteiros a realizar *graffiti* em trens na cidade de São Paulo. A dupla de grafiteiros alcançou rapidamente projeção internacional a partir da década de 1990, e possuem atualmente um extenso currículo de exposições em galerias, museus e eventos em diversos países da Europa e nos Estados Unidos. Seu traço é bem peculiar, assim como as cores utilizadas por eles, em especial um tom de amarelo que se tornou uma marca registrada dos *graffiti* figurativos que produzem, em sua maioria representações de personagens populares, um retrato da parcela mais pobre da população brasileira.

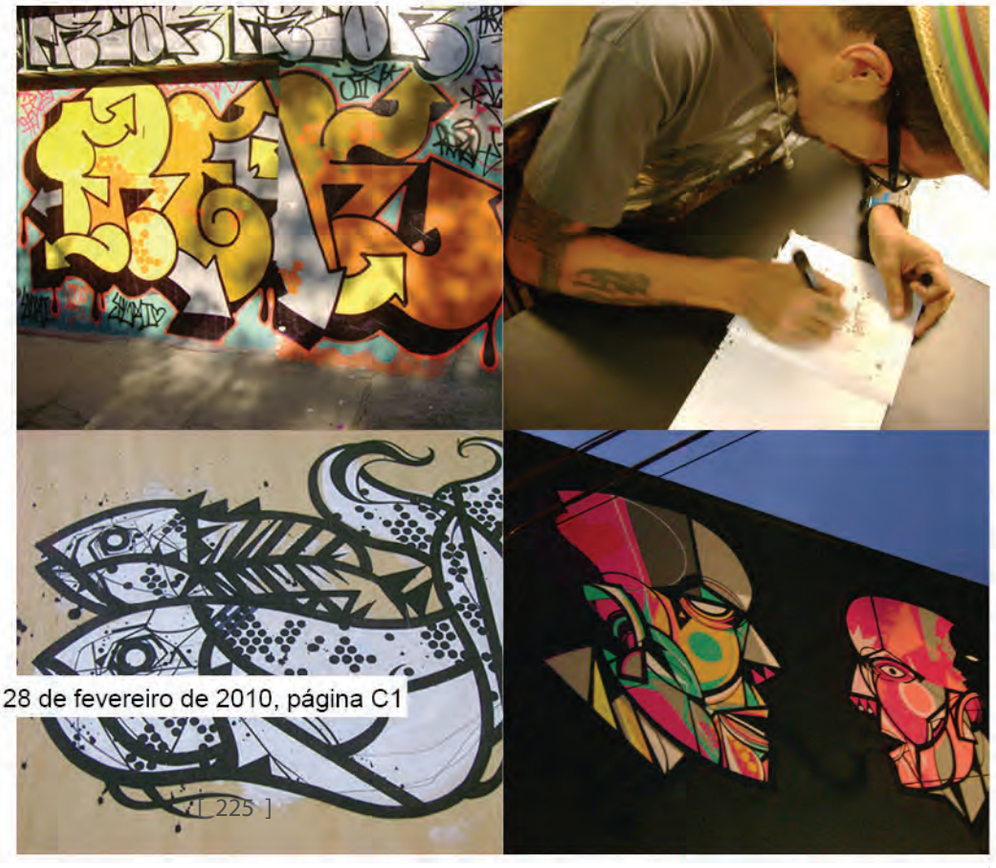
OS GÊMEOS



Durante a década de 1990, o *graffiti* ganhou força na cidade de São Paulo, como afirma o pesquisador Victor Moriyama em *Estética Marginal volume 1: Nova Escola*: "Os anos de 1990 ficaram marcados na cidade de São Paulo como o período em que o *graffiti* consolidou-se como movimento artístico contemporâneo." (MORIYAMA: 2009, p.12) Este movimento artístico surgiu no *underground*, assim como aconteceu na Los Angeles das gangues de *chicanos* na década de 1960 e na Nova Iorque da década da 1970. À medida em que se desenvolveu, ganhando cada vez mais adeptos e insistindo em fazer parte do cenário da cidade, o *graffiti* foi gradativamente sendo reconhecido como uma intervenção positiva nas ruas de São Paulo. A partir do momento em que alguns grafiteiros passaram a ter trabalhos expostos em galerias de arte no Brasil, e principalmente no exterior, e integrar mostras e eventos artísticos de grande porte, o público e até mesmo as autoridades policiais começaram a tratá-los de forma diferente. Existem casos, inclusive, de colecionadores que retiram das ruas tapumes e outros suportes que tenham sido pintados por artistas do *graffiti* para integrar suas coleções pessoais de arte. Em 2010, TFREAK se surpreendeu ao saber que o portão de uma oficina mecânica por ele pintada no bairro da Liberdade havia sido comprado por um desses colecionadores pelo valor de três mil reais. Em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, TFREAK afirmou: "Aquele trabalho foi feito para ficar exposto na rua, para toda a população."[12] Outra curiosidade relacionada à aceitação da linguagem do *graffiti* é a organização de passeios temáticos por agências de turismo cujo roteiro inclui a visita a importantes espaços grafitados da cidade, como o bairro da Vila Madalena e a rua Augusta. O *graffiti* se tornou uma atração turística de São Paulo.



TFREAK



12 Folha de S. Paulo, 28 de fevereiro de 2010, página C1

Os *fanzines*, muito utilizados para a divulgação da cultura do *graffiti* nos anos 1980 deram origem às primeiras revistas especializadas no assunto, como a *72 Diesel*, a *Documento Graffiti*, a *Dest* e a *Fiz*, esta última criada por OS GÊMEOS. Em 1998, a *12oz Prophet* publicou uma edição especial sobre o *graffiti* paulistano, o que se deu a partir do contato de Barry McGee com OS GÊMEOS em sua visita ao Brasil. A publicação foi essencial para a divulgação do cenário do *graffiti* brasileiro no exterior, e despertou o interesse de vários artistas em conhecê-la de perto. A ideologia *faça-você-mesmo* também se fez presente na organização da primeira galeria de arte urbana de São Paulo, a MOST, fundada pelos grafiteiros FLIP e SESPER em 2003 e que funcionou até 2005, não somente como espaço expositivo, mas também como loja.



revista FIZ

No final da década de 1990 foi criada a *Neurose Urbana Crew* (NUC), primeiro coletivo brasileiro a reunir grafiteiros tatuadores. O grupo era formado por CHIVITZ, MARKONE e MARONE. De acordo com Moriyama, "(...) a NUC influenciou decisivamente a construção de uma nova linguagem artística, carregada de cores vivas, traços fortes e símbolos próprios." (MORIYAMA: 2009, p.38) A relação do *graffiti* com a tatuagem nos interessa, e suas especificidades serão abordadas no Capítulo 7.

Também na década de 1990, mais especificamente em 1992, foi realizada a 1ª Mostra Paulista de Grafite, no Museu da Imagem e do Som. Depois desta exposição vieram muitas outras, realizadas em museus tais como o Museu Brasileiro de Escultura, MuBE, que em 2010 abrigou a *1ª Bienal Internacional Graffiti Fine Art*, com curadoria do grafiteiro Binho Ribeiro, e o Museu de Arte de São Paulo, MASP, onde aconteceu em 2009 a exposição *De dentro pra fora, de fora pra dentro*, com a participação de grafiteiros como TFREAK, ZEZÃO, CALMA, Carlos Dias, Ramon Martins e Daniel Melim.

*1ª Bienal Internacional Graffiti Fine Art*_MuBE



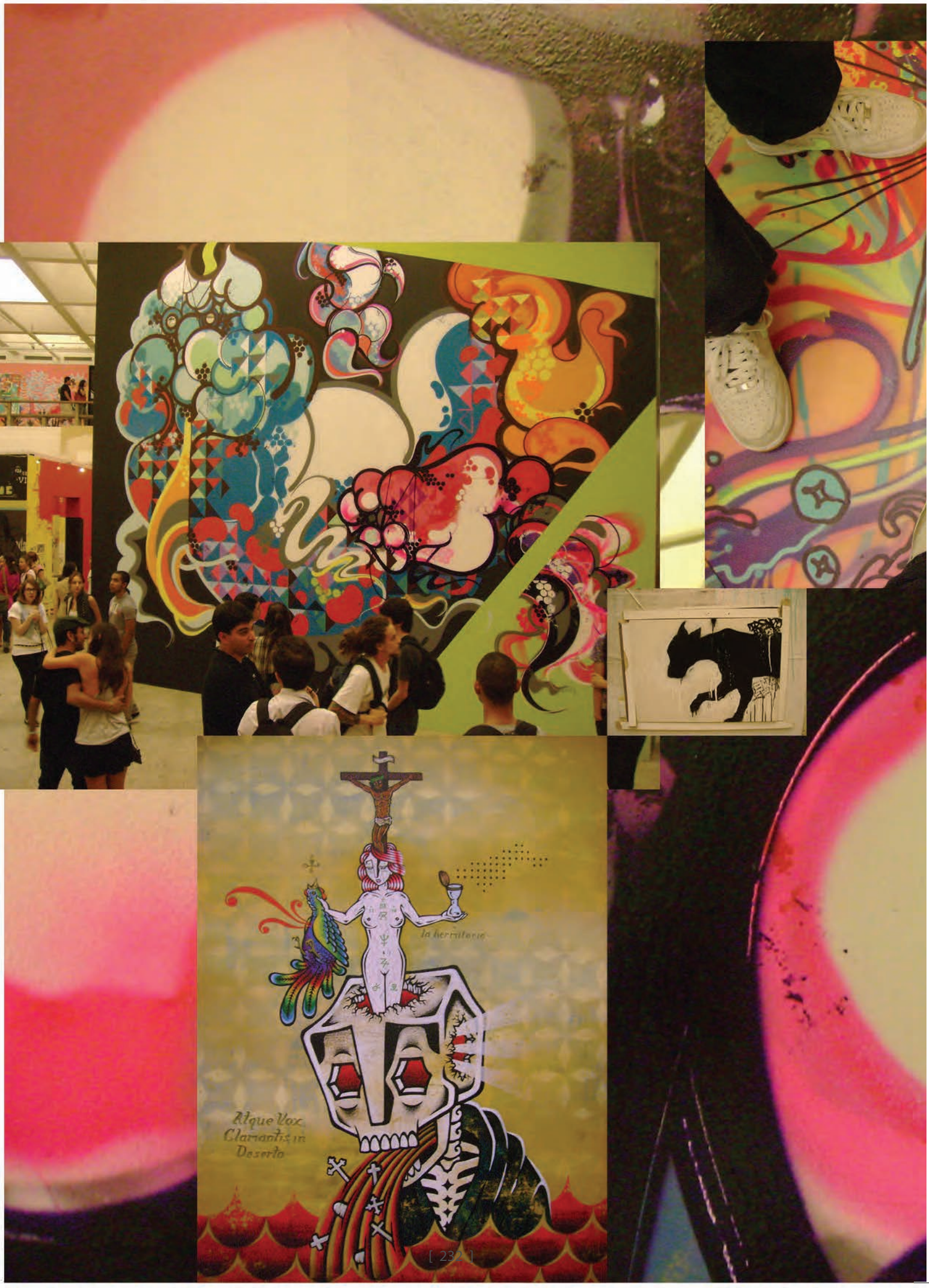

CAN2
ORDEM E PROGRESSO





*De dentro pra fora, de fora pra dentro*_MASP


10
KM

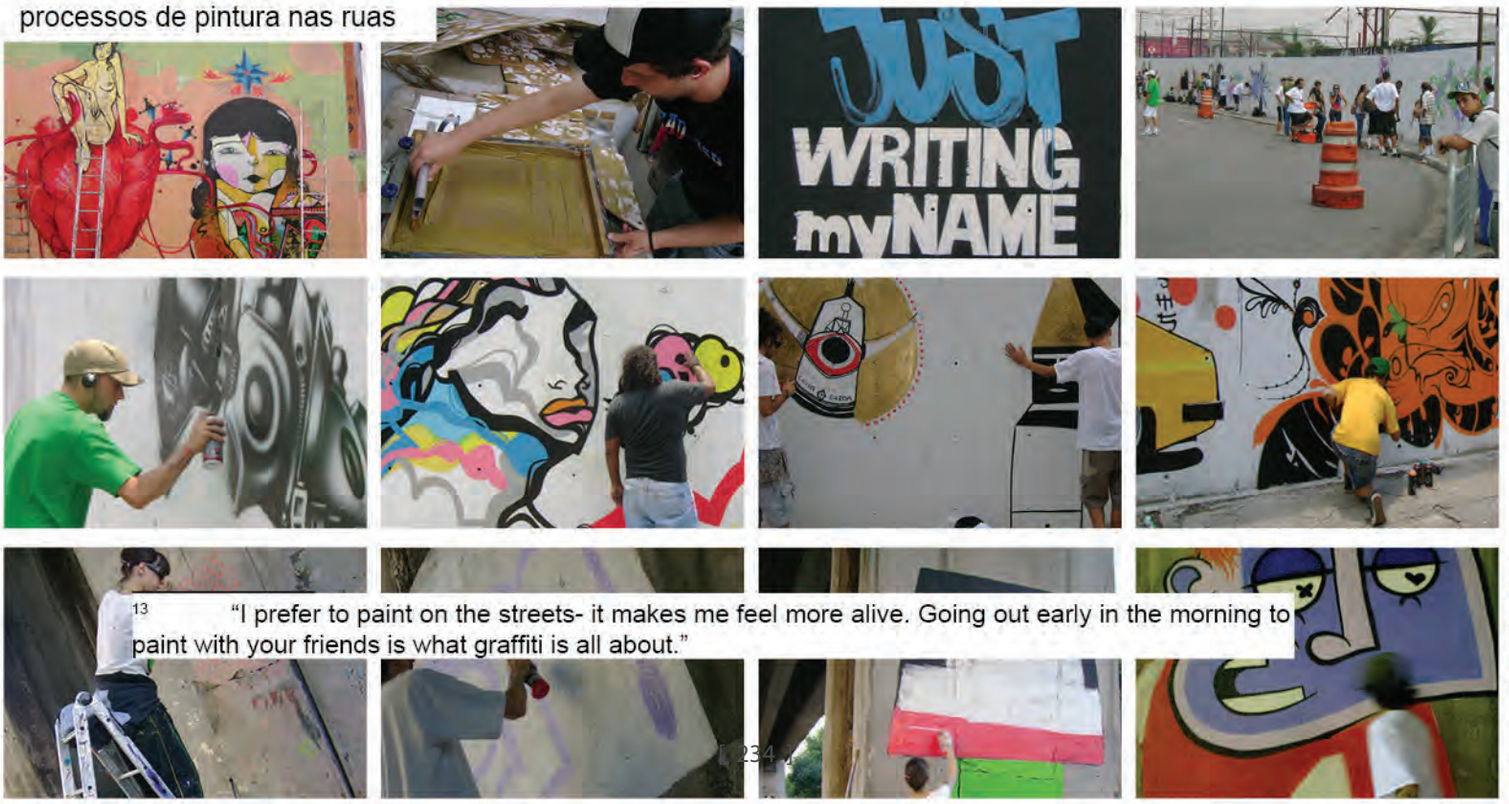

la hermitorio
Alque Vox
Clamantis in
Deserto



Na noite de abertura desta exposição o público presente foi o maior de toda a história do museu, o que evidencia o seu interesse pela linguagem do *graffiti*. Também foram realizadas exposições de artistas do *graffiti* em galerias de arte contemporânea como a Fortes Villaça, que recebeu em 2006 uma exposição da dupla OS GÊMEOS e também uma mostra coletiva em parceria com a galeria Choque Cultural, da qual participaram os grafiteiros ZEZÃO, NUNCA e HIGHRAFF. Em 1998, a Funarte recebeu a exposição "Um minuto de silêncio", da qual participaram os grafiteiros VITCHÉ, Tinho, Herbert Baglione, NINA e OS GÊMEOS.

Apresentamos aqui algumas das exposições mais importantes da história do *graffiti* na cidade de São Paulo, com a ressalva de que inúmeras outras aconteceram a partir da década de 1990. Foram mostras coletivas e individuais que fortaleceram a imagem do *graffiti* não apenas como uma manifestação artística legítima, mas como um dos elementos mais essenciais da iconografia urbana paulistana. Apesar do interesse do circuito oficial da arte pela linguagem do *graffiti*, o principal objetivo dos grafiteiros continua sendo a pintura nas ruas e a experimentação do espaço urbano, como constatamos na fala de TFREAK e PROZAC, dois grafiteiros proeminentes em São Paulo: "Eu prefiro pintar nas ruas- me faz sentir mais vivo. Sair de casa cedo para pintar com os amigos é o que faz sentido no *graffiti*." (TFREAK in GUYEN: 2010, p.293)[13] O *graffiti* é muitas vezes realizado em grupo, assim como a *pixação*. "A experiência mais rica do *graffiti* é a troca e o contato que você desenvolve com a cidade e com as pessoas enquanto pinta. Sem o *graffiti* essa interação jamais seria possível." (PROZAC in MORIYAMA: 2009, p.15)

processos de pintura nas ruas



[13] "I prefer to paint on the streets- it makes me feel more alive. Going out early in the morning to paint with your friends is what graffiti is all about."

Não é nosso interesse aqui elencar todos os artistas do *graffiti* atuantes em São Paulo, respectivamente acompanhados de sua biografia e das características de suas intervenções urbanas, tarefa já cumprida pelas poucas publicações existentes sobre o assunto. Incorreríamos inevitavelmente na exclusão de alguns destes artistas, dada a extensão da lista a ser feita, erro que procuramos evitar. Para conhecer o panorama do *graffiti* paulistano e constatar a sua riqueza e diversidade basta ao leitor observar as imagens presentes neste Capítulo, que apresentam trabalhos de autoria variada fotografados durante a nossa pesquisa de campo. Para um aprofundamento no estudo dos trabalhos desses grafiteiros sugerimos a leitura dos livros indicados em nossa bibliografia. Aqui apresentamos somente alguns destes artistas, importantes para a história do *graffiti* na cidade e cujo trabalho interessa ao foco de nossa pesquisa.

graffiti de autoria variada





pixações

4.5- A *pixação* na cidade de São Paulo

"Depois do anoitecer, a cidade morria: e somente um ou outro corredor de aventuras ousava atravessar a treva, armado até os dentes."

Lima Barreto

"Nas ruas de São Paulo, a destreza no desenho ilegal é realmente um caso de vida ou morte."

Paulo Tarso

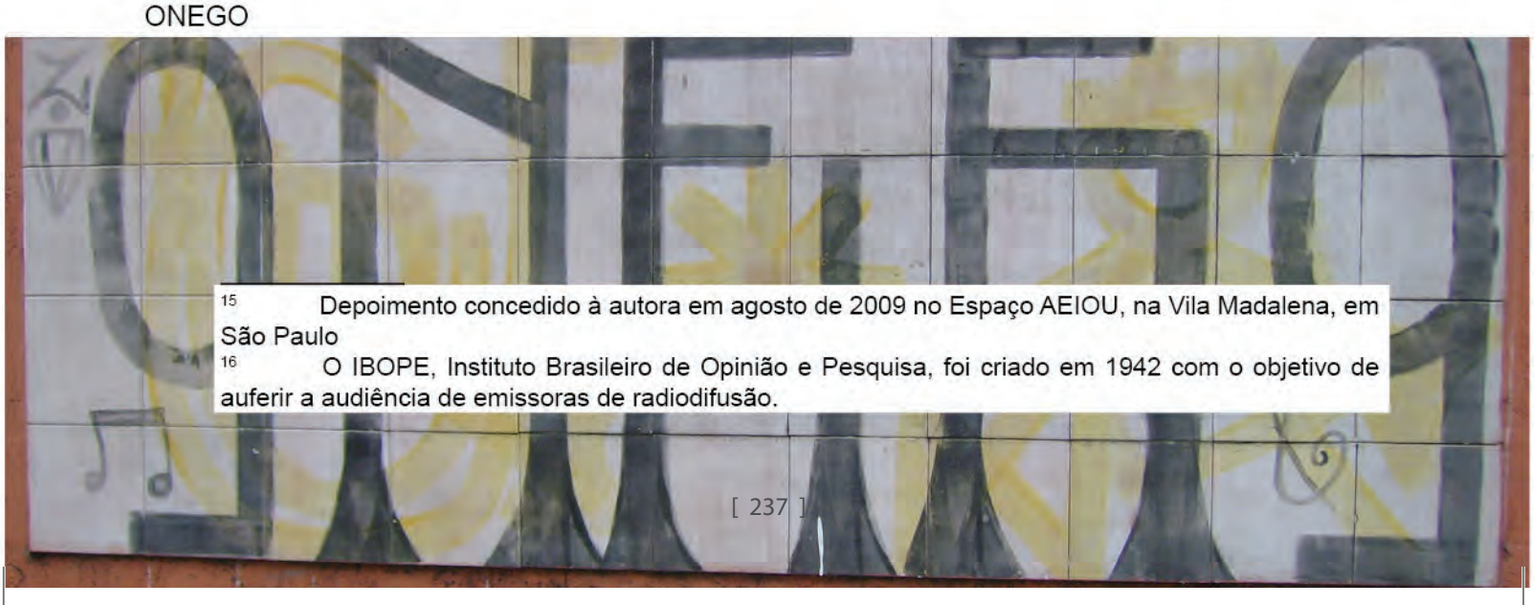
Como vimos, o *graffiti* em São Paulo se desenvolveu a partir de um contexto cultural específico, marcado pela proximidade com o movimento *hip hop* e pela formação de um grupo coeso de pessoas, como relata Tinho, um dos integrantes da primeira geração de grafiteiros da cidade: "Antigamente, como eram poucos os artistas, eram poucas as pessoas que faziam parte do movimento, havia muito mais união. O movimento era uma coisa única, integrada."[14] De forma semelhante, também a *pixação* possui uma história própria, desvinculada da cena do *graffiti* que surgiu na cidade em 1980.

[14] Depoimento concedido à autora em setembro de 2009 na Matilha Cultural, centro de São Paulo



A *pixação* paulistana surgiu no início da década de 1980, e teve como principais precursores Pessoinha, Bilão e Juneca, os primeiros a realizar inscrições cuja essência era o nome do *pixador*, e não frases poéticas ou de conteúdo político. Pode-se afirmar que a *pixação* surgiu como uma mescla da atitude questionadora dos estudantes que se arriscavam nas ruas durante o período da Ditadura Militar para protestar contra a opressão do governo e da estratégia de *marketing* criada pelo dono do canil que vendia cães da raça fila. Os *pixadores* perceberam que o espaço urbano poderia ser utilizado como uma forma de mídia, e começaram a fazer propaganda de si mesmos, processo este que resultou em uma competição cada vez mais acirrada na qual a busca por visibilidade fez surgir uma cultura específica, com códigos, valores e critérios de avaliação particulares. O *pixador* ONEGO explica: "A *pixação* é uma forma do cara estar na mídia do gueto, é um jeito do cara do gueto sair do anonimato, ter um ibope."[15] O termo *ibope*[16] é uma das expressões mais utilizadas pelos *pixadores*, e revela a importância por eles atribuída à *visibilidade* de suas inscrições.

ONEGO



[15] Depoimento concedido à autora em agosto de 2009 no Espaço AEIOU, na Vila Madalena, em São Paulo

[16] O IBOPE, Instituto Brasileiro de Opinião e Pesquisa, foi criado em 1942 com o objetivo de auferir a audiência de emissoras de radiodifusão.

Foi o apreço pela visibilidade que levou os *pixadores* a eleger como alvo de suas ações o topo dos prédios da cidade, no final da década de 1980. Nesta modalidade, destacaram-se XUIM, TCHENCHO e DI, considerado por seus pares o maior *pixador* de São Paulo devido à sua ousadia e à quantidade de inscrições por ele realizadas. Em uma de suas ações mais notáveis, DI *pixou* o topo do Conjunto Nacional, localizado em frente à estação Consolação do metrô, na avenida Paulista, e ligou para a redação do jornal Folha de S. Paulo fingindo ser um morador indignado relatando o acontecido. Sem desconfiar da tramóia, o jornalista contactado publicou, no dia seguinte, uma matéria que incluía fotografias do prédio *pixado*, exatamente o que DI esperava conseguir. Outro *pixador* que se notabilizou por este tipo de inscrição foi TCHENTCHO, que *pixou* o topo do Edifício Itália, segundo prédio mais alto da cidade, com quarenta e seis andares e cinto e sessenta e cinco metros de altura, localizado no centro da cidade, em frente à praça da República, além do MASP, na avenida Paulista, e do Theatro Municipal, na praça Ramos de Azevedo, também no centro da cidade.



DI

É importante ressaltar que a prática da *pixação* em edifícios tombados pelo patrimônio histórico ou que possuam algum tipo de valor cultural é, na realidade, uma exceção. A maioria das *pixações* são realizadas em superfícies nas quais já existia algum tipo de inscrição ou em edificações comuns, nas quais permanecerão por mais tempo, já que as inscrições realizadas em espaços de muito destaque são rapidamente apagadas pelo poder público. Os *pixadores* demonstram especial apreço pelo que chamam de *agendas*, superfícies que recebem *pixações* de autores diversos, que geralmente deixam um espaço para que outros *pixadores* realizem ali as suas inscrições. Eles sabem que, ao *pixar* um muro que esteja totalmente limpo, a probabilidade de terem seu trabalho apagado é maior, assim como ocorre com as edificações mais importantes da cidade.



agendas de *pixação*

Feita essa ressalva, é interessante notar que as ações de DI e TCHENTCHO supracitadas, as quais se tornaram marcos da história da *pixação* em São Paulo foram realizadas em edifícios que, de uma forma ou de outra, se relacionam à elite da cidade e à mentalidade racionalista e funcional da arquitetura modernista. O Conjunto Nacional, projetado por David Libeskind e inaugurado em 1954, foi um dos primeiros edifícios multifuncionais da cidade, tendo sido tombado pelo Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Histórico e Arquitetônico como um marco do modernismo, assim como o prédio do MASP na avenida Paulista, projetado por Lina Bo Bardi e inaugurado em 1968. O Edifício Itália, cujo nome oficial é *Circolo Italiano*, foi projetado por Franz Heep e inaugurado em 1965 como um símbolo do poder econômico e da ascensão da colônia de italianos na cidade de São Paulo. O edifício também é protegido pelo patrimônio histórico. Finalmente, o Theatro Municipal de São Paulo, projetado por Cláudio Rossi e inaugurado em 1911, representa o desejo da aristocracia paulista em se equiparar à elite européia por meio da construção de um espaço destinado a eventos culturais como óperas e espetáculos teatrais. O Theatro Municipal de São Paulo foi palco da semana de arte moderna de 1922.

Propositalmente ou não, ao *pixar* especificamente estes edifícios, DI e TCHENTCHO atentaram contra o impulso progressista e racionalista do modernismo e também contra as próprias elites econômicas e artísticas de São Paulo, o que revela um importante aspecto da *pixação*, semelhante aos trabalhos de artistas urbanos como D*FACE,

KAWS e REVS, apresentados no Capítulo 3, e que incluíam algum tipo de distorção ou subversão dos sentidos originais dos suportes por eles eleitos para realizar suas inscrições. Assim como no trabalho destes artistas, a *pixação* também tem o poder de descaracterizar e instaurar uma espécie de crise na percepção dos locais em que ocorre. Independentemente do conteúdo, a *pixação* representa, nestes casos, uma crítica e um atentado aos poderes instituídos e à forma de organização do espaço urbano, fundamentada na racionalidade e no funcionalismo.

Em determinadas ocasiões, os *pixadores* realizam intervenções explicitamente críticas, direcionadas a algum fato em específico. Sérgio Miguel Franco, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Iconografias da Metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*, relata: "Na ocasião do assassinato do coronel da Polícia Militar Ubiratan Guimarães (10 de setembro de 2006) os grupos TÚMULOS e OS BICHO VIVO (...) lançaram, na parede em frente ao edifício onde habitava e em que foi morto, a seguinte frase: "Aqui se faz, aqui se paga." (FRANCO: 2009, p.80) O coronel Ubiratan Guimarães foi o responsável pelo episódio que ficou conhecido como *massacre do Carandiru*, no qual cento e onze detentos da Casa de Detenção foram assassinados por integrantes do batalhão de choque da Polícia Militar. Voltaremos ao tema do Carandiru no Capítulo 5.

A realização desse tipo de inscrição é relativamente comum na *pixação* de São Paulo, e demonstra a postura crítica dos *pixadores* em relação às mazelas da sociedade brasileira. No entanto, a assinatura do próprio nome continua sendo a principal força motriz da *pixação*, como podemos constatar a partir da fala de ONEGO, integrante do grupo de *pixadores* LARÁPIOS: "Eu vou *pixar* NEGO-LARÁPIOS, eu não vou colocar "Fora Lula" porque o ibope vai ficar pro Lula, não pra mim. Eu vou *pixar* pra dar ibope pro Lula?"[17] Percebemos aqui que a divulgação do próprio nome continua sendo um dos objetivos principais dos *pixadores*, que fazem uso das superfícies urbanas como uma espécie de mídia alternativa. Mesmo assim, sua natureza é inerentemente contestatória, como afirma Manco:

> A pichação é um veículo para a juventude da cidade afirmar a sua existência e o seu valor próprio, e fazê-lo de forma gritante. Como um protesto social, a pichação é brutal, eficiente e não violenta. Não há país no mundo com uma distribuição de riquezas pior que o Brasil. Para os ricos, existem bons edifícios. Para os pobres, as favelas.

[17] Depoimento concedido à autora em agosto de 2009, no Espaço AEIOU, na Vila Madalena, em São Paulo

> A pichação acontece exatamente na superfície da riqueza contestada, e promete continuar punindo os afortunados até que eles produzam um mundo em si mesmo menos punitivo. (MANCO: 2005, p.29)[18]

O *pixador* CRIPTA corrobora a fala do autor ao dizer que: "A *pixação* é o grito mudo dos invisíveis e excluídos da periferia."[19] A opinião é compartilhada por João Wainer, fotógrafo e diretor do documentário *Pixo*:

> Acho que tem uma coisa muito forte na *pixação* que, do meu ponto de vista, é do moleque que mora na favela e é invisível pra sociedade. Não tem nada mais desagradável do que você ser ignorado, porque você é um zero se você é ignorado. Quando o moleque vem e faz uma *pixação* ele está dizendo de uma certa maneira: "eu prefiro ser odiado do que ser ignorado, porque se você me odeia, você sabe que eu existo." O moleque vê na *pixação* a possibilidade de se transformar em alguém de uma maneira rápida, e sem precisar entrar pro crime, porque o crime é outra possibilidade de você ser alguém.[20]

A invisibilidade social é um fator determinante para a existência da *pixação* em São Paulo, uma cidade cindida pela desigualdade na distribuição de renda e cercada por periferias pobres muitas vezes ignoradas por seus moradores mais abastados. O escritor Ferréz opina:

> Pode-se dizer que a cidade é subdividida em duas, e isso é claro, central e periférica, a parte difícil é dizer quem cerca quem. (...) a São Paulo que te cerca é de concreto e a nossa é de lama, a sua é: Moema, Morumbi, Jardim Paulista, Pinheiros, Itaim Bibi e Alto de Pinheiros; a nossa é: Jardim Ângela, Iguatemi, Lajeado, São Rafael, Parelheiros, Marsilac, Cidade Tiradentes, Capão Redondo. (FERRÉZ: 2000, p.30)

A grande maioria dos *pixadores* de São Paulo são moradores de bairros periféricos e de favelas espalhadas no entorno da cidade, muitas vezes na região metropolitana de São Paulo. Manco faz uma analogia entre a Nova Iorque da década de 1970 e o contexto de desigualdade social no Brasil:

---

18 "Pichação is a vehicle for the youth of the city to assert their existence and self-worth, and to do it loudly. As a social protest, pichação is brutal, effective and pulls no punches. There is no country on earth with a worse distribution of wealth than Brazil. For the rich, there are nice buildings. For the poor, there are shanty towns. Pichação exists on the very surface of the contested wealth, and promises to keep on punishing the fortunate until they produce a world less punishing to begin with."

19 Depoimento concedido à autora em julho de 2009, no bar do Japonês, centro de São Paulo

20 Depoimento concedido à autora em julho de 2009, no bairro de perdizes, em São Paulo

> A pobreza crônica do Brasil é muito pior que a de Nova York nos anos 1970, mas tais condições alimentaram uma vibrante cultura *graffiti* em ambos. O estilo de escrita mais notável de São Paulo (...) é a pichação, uma forma de assinatura que se origina nos bairros mais pobres. (MANCO: 2005, p.10)[21]

O pesquisador Sotirios Bahtsetzis confirma o caráter contestatório da *pixação* de São Paulo em *Urban Art*: "Um dos exemplos mais interessantes da disposição do poder das ruas para visualizar relações sociais é a pichação." (BAHTSETZIS in CLAUB: 2009, p.183)[22] A este respeito, Wainer opina:

> É uma forma de expressão pacífica. E a sociedade reage a essa forma de expressão pacífica, porque por mais que seja um crime, sim, é um crime, por mais que seja errado, e é errado, por mais que seja vandalismo, e é vandalismo, é uma forma de expressão pacífica. Ele não está agredindo ninguém, tanto que eles são enquadrados no crime de dano. Mas a sociedade responde de uma forma muito mais violenta. Então, a sociedade fala que se pegar um cara *pixando* vai matar, a polícia quando pega *pixando* bate, agride, pinta a cara dele, enche ele de porrada, faz roleta russa com ele. É curioso isso, porque se você for considerar o crime de agressão, o crime de agressão é muito mais grave, no código penal, do que o crime de pintar na parede com *spray*. O cara se acha no direito de bater no moleque, sendo que ele está cometendo um crime que é infinitamente mais grave que o crime que o moleque cometeu."

O depoimento de Wainer ilustra o ódio despertado pela *pixação* que, para a maioria das pessoas, não passa de mero vandalismo resultante do ímpeto destrutivo de jovens pobres sem perspectiva de vida. A coluna do empresário Antônio Ermírio de Morais publicada pelo jornal Folha de S. Paulo no dia 22 de outubro de 2006 é um exemplo da ojeriza que muitos sentem em relação à *pixação*:

> Uma coisa é a arte do grafite. Outra é essa nojenta prática da pichação, que ofende a alma dos que aqui vivem, do centro da cidade até as periferias, nos quatro pontos cardeais. Não há lugar por onde se passa sem ser agredido por mensagens desconexas que bem representam o caos mental dos seus autores. A capital de São Paulo está disputando o primeiro lugar nesse nefasto exercício de pichar as paredes e os muros.[23]



---

21 "Brazil´s chronic poverty is far worse than that of 1970s New York, but such conditions have fuelled a vibrant graffiti culture in both. The most noticeable style of writing in São Paulo (...) is pichação, a form of tagging that originates from its poorer neighborhoods."

22 "One of the most interesting examples of the deployment of the street´s power to visualize social relations is pichação."

23 Folha de S. Paulo, 22 de outubro de 2006, página A2

Lembramos que o *graffiti* e a *pixação* eram consideradas práticas indistintas até o momento em que, especificamente na cidade de São Paulo, se distanciaram devido a fatores históricos. Percebemos na fala do empresário a presença da contraposição entre o *graffiti*, "arte", e a *pixação*, "nojenta prática", um dos fatores que agravou a cisão entre as duas atividades e levou até mesmo à instauração do que se chamou de *guerra de tinta*, durante os anos de 2008 e 2009, período no qual os *pixadores atropelaram* painéis de *graffiti* em pontos consagrados da cidade de São Paulo, como o *Beco do Batman*, na Vila Madalena, há muitos anos um dos principais espaços da cidade tomados totalmente pelo *graffiti*, o *buraco da Paulista* e o SESC da rua 24 de maio, no centro da cidade, que havia sido pintado por grafiteiros a convite da prefeitura. A série de ataques incluiu também a galeria Choque Cultural, no bairro de Pinheiros, e a Escola de Belas Artes, uma instituição privada localizada na Vila Mariana, assunto a ser abordado ainda neste Capítulo. De acordo com CRIPTA, a resistência do público em aceitar a *pixação* como uma forma de arte urbana resulta, em parte, justamente de sua comparação com o *graffiti*: "Tem um preconceito muito grande com a *pixação*, e boa parte da culpa é do *graffiti* também, da *pixação* ser vista como o lado negro. Porque o *graffiti* é o bonitinho, o colorido, é a arte, e a *pixação* é a sujeira."[24]



[24] Depoimento concedido à autora no point de Osasco, em outubro de 2009


AI SEU PUNHETA
VC APAGOU
UM NIGGAZ
AGORA
VAI MORRE











Como afirmamos na apresentação desta tese, não é nossa intenção defender ou justificar a sua existência, e sim compreender a *pixação* de acordo com critérios estéticos. Evitamos, portanto, enxergá-la através das embaçadas lentes dos juízos valorativos que em nada contribuiriam para a sua melhor compreensão. O contexto no qual a *pixação* surge é aqui enfocado devido ao nosso interesse em apreender os seus significados, como fizemos em relação ao *graffiti* das gangues *chicanas* de Los Angeles e do *subway graffiti* de Nova Iorque. Partimos da perspectiva de que tais significados não se encontram nos signos em si, ou seja, na *pixação* ou no *graffiti* isoladamente, e sim na dinâmica de sentidos da qual fazem parte.

Voltando à história da *pixação* na cidade de São Paulo, é curioso notar a repetição de um costume dos primeiros escritores de *graffiti* de Nova Iorque que, durante a década de 1970, encontravam-se regularmente nos *writer´s benches* para trocar informações e combinar bombardeios. Em São Paulo, estes locais de encontro, chamados *points*, surgiram no final da década de 1980 e são até os dias de hoje um componente essencial do movimento da *pixação*.

points de *pixação* em São Paulo (centro e Osasco)



O primeiro *point* da *pixação* foi criado em 1989, no vale do Anhangabaú, centro de São Paulo. Depois dele vieram vários outros, como na praça Roosvelt, na Ladeira da Memória e das estações de metrô Vergueiro e Paraíso. Atualmente, o *point* mais movimentado é o do centro da cidade, localizado em frente à Galeria Olido e que concentra *pixadores* de todas as regiões da cidade nas noites de quinta-feira. Existem também os *points* mais afastados, como os de Osasco e Santo André. São encontros semanais nos quais os *pixadores* trocam *folhinhas*, como são conhecidas as assinaturas em cadernos e folhas de papel em tamanho A4 guardadas como lembrança de outros *pixadores* no arquivo pessoal de cada um.



folhinhas de *pixação*

Essas folhinhas adquirem com o tempo um valor inestimável para os *pixadores*, à medida em que alguns deles se tornam famosos e outros morrem, muitas vezes durante a prática da própria *pixação*, consideravelmente mais arriscada que o *graffiti*, como afirma Wainer:

> Poucos esportes de ação liberam tanta adrenalina quanto o *rolê* de um pixador. Se for pego pela polícia, volta pra casa com a cara toda pintada pelo próprio *spray* e ainda toma uns tapões na orelha, daqueles de mão fechada, que alguns policiais adoram dar em quem não está podendo se defender. Se for pego por um morador, pode levar tiro e morrer- isso sem falar no risco de cair quando escala prédios enormes pra escrever o nome no último andar sem nenhum equipamento de segurança. (WAINER in MEDEIROS: 2006, p.17)

No dia dois de abril de 2010, GUIGO, do grupo NÉTICOS, morreu ao cair do décimo andar de um prédio que estava *pixando*. Sua queda foi gravada em vídeo por um documentarista que registrava a ação e exibida na 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, na qual os *pixadores* participaram como convidados. A exibição do curta-metragem foi execrada pelos próprios *pixadores*, que perceberam na atitude do documentarista uma evidente exploração da morte de seu amigo.[25]



pixação de NÉTICOS-GUIGO

A relação da *pixação* com a Bienal de Arte de São Paulo tem sido conturbada desde 2004, quando, em sua 26ª edição, foi invadida por NÃO, que *pixou* instalações realizadas

[25] Conheci o pixador GUIGO em dezembro de 2009, na cidade de Itapevi, região metropolitana de São Paulo, por ocasião do lançamento de um DVD sobre pixação que resultou na detenção, pela Polícia Militar, de alguns pixadores, dentre eles o próprio GUIGO, e minha também, sob as acusações de apologia ao crime, formação de quadrilha e corrupção de menores. O relato completo do acontecimento encontra-se no Anexo II desta tese.

pelo artista cubano radicado nos Estados Unidos Jorge Prado, que na ocasião se manifestou de forma positiva em relação à intervenção: "Acho legal e acho estranho. (...) Acho que as pessoas são livres e todo mundo tem o direito de se expressar da forma que quiser. Eu não sou um moralista. (...) Se fizeram é porque alguma coisa tinham a dizer."[26] Em entrevista concedida ao jornal Folha de S. Paulo, NÃO expressa inconformismo em relação às obras escolhidas para participar da Bienal: "Encontrei uma ou duas coisas que poderiam ser chamadas de arte. O resto era enganação. (...) Uma exposição dessas não acrescenta nada" O *pixador* também expressa sua admiração pela obra de Jorge Prado e esclarece que sua intervenção não foi um ato de vandalismo: "Porque eu não posso participar da Bienal? Até curti o trabalho do cara que eu pichei. Visualmente, a arte dele é legal. (...) Mas não escolhi nada. Foi ali que pude pichar porque ninguém iria me ver. (...) Se eu tirasse a utilidade de alguma coisa quando picho, aí seria vandalismo. Mas eu só interfiro com uma estética, não atrapalha nada. Até estou acrescentando algo. Os pixos mostram que pessoas vivem ali, mostra que a vida é intensa. Tem a ver com o cotidiano, tipo "tô vivo".[27]



pixação de NÃO na 26ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo

A ação de NÃO, que também pratica o *graffiti*, abriu um precedente no que se refere à ação dos *pixadores* na Bienal Internacional de Arte, o mais importante evento de arte do país. Em sua 28ª edição, em 2008, o pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, que abrigava a mostra, foi invadido por um grupo de cerca de quarenta *pixadores* que aproveitaram o vazio deixado pelos curadores em um dos andares da exposição para realizar suas inscrições. A ação resultou na detenção de Caroline Pivetta da Mota, *pixadora* que passou cinqüenta e quatro dias presa sob a acusação de infração à Lei de crimes Ambientais de número 9605 e solta mediante pedido de *habeas corpus* expedido pelo então ministro da cultura, Juca Ferreira. No dia 15 de setembro de 2011, o Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo manteve a condenação de Caroline Pivetta da Mota a quatro anos em regime semi-aberto.

---

[26] Entrevista publicada pelo jornal Folha de S. Paulo na edição do dia 29 de setembro de 2004, página E3

[27] Folha de S. Paulo, edição do dia 3 de outubro de 2004, página C5

Na 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, os mesmos *pixadores* que invadiram a edição anterior do evento, que ficou conhecida como *Bienal do vazio*, foram convidados a participar da exposição por meio de elementos documentais do universo da *pixação*, que incluíram folhinhas, fotografias e o famigerado vídeo da morte de GUIGO. Apesar da participação dos *pixadores* como artistas convidados, a abertura do evento não ocorreu sem incidentes, e um dos *pixadores* tentou escrever a frase "Libertem os urubus" na obra do artista plástico Nuno Ramos, uma instalação que abrangia os três andares do pavilhão da Bienal e contava com a presença de dois urubus vivos que, depois da ação do *pixador*, interrompida pela segurança do evento, acabaram sendo retirados dali. O curador chefe da 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Moacir dos Anjos, ao discorrer sobre este fato, admite: "Nem tudo que é arte a Bienal é capaz de abrigar ou de entender plenamente."[28]

folhinhas de *pixação* expostas na 29ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo



[28] Disponível em http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/pichação+volta+a+bienal+pela+porta+da+frente, acesso em 21/06/2010



A invasão de *pixadores* na 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2008, foi acompanhada por uma série de ataques realizados contra instituições representativas do circuito oficial da arte e a painéis de *graffiti*, como mencionamos anteriormente. A primeira dessas ações aconteceu em julho de 2008, por ocasião da apresentação de projetos de conclusão de curso dos alunos do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes. Um dos formandos, Rafael Guedes Augustaitiz, conhecido na *pixação* como PIXOBOMB, convidou um grupo de *pixadores* para realizar, segundo ele, "uma intervenção para discutir os limites da arte e o próprio conceito de arte"[29]. A ação consistiu na invasão da Escola e na *pixação* de suas áreas interna e externa por um grupo de cerca de quarenta pixadores, e acarretou também na prisão e expulsão do aluno, como relata Arthur Dantas, redator da revista +SOMA:

> Em junho de 2008, em uma ação de Terrorismo Poético, Rafael Augustaitiz, 24, apresentou como trabalho de conclusão na Faculdade de Belas Artes em São Paulo uma intervenção nos arredores e interior da instituição baseado na ação de um grupo de pichadores. (...) A ação característica da ala mais radical da arte urbana alcançou repercussão nacional e um duplo prejuízo: para a instituição, que recompôs a fachada do prédio, e para Rafael, expulso da faculdade. (DANTAS in ZIMBRES: 2008, p.28)

É interessante perceber que Dantas está correto ao qualificar a intervenção como "uma ação de Terrorismo Poético", já que Hakim Bey foi uma das principais inspirações de PIXOBOMB para planejar este e outros ataques. Em muitas de suas *pixações*, a máxima do Terrorismo Poético ditada por Hakim Bey, "Arte como crime, crime como arte", é reproduzida com o uso de tinta em *spray*.

"Arte como crime, crime como arte"



[29] Entrevista publicada pelo jornal Folha de S. Paulo na edição do dia 13 de junho de 2008, na página C7

Em *A estratégia dos signos: linguagem/espaço/ambiente urbano*, a pesquisadora Lucrécia D'Aléssio Ferrara nos lembra o caráter subversivo da Arte Moderna: "Revoltar-se e interferir nos esquemas existenciais dominados pela moral burguesa e pela rigidez da sua linguagem foi a tarefa que se impôs a Arte Moderna." (FERRARA: 2009, p.8) essa revolta parece estar presente na série de ataques proposta pelos *pixadores*, e nos remete também à ação de DI e TCHENTCHO ao *pixarem* edifícios simbólicos do poder econômico e da lógica funcionalista presente na organização do espaço urbano.

A invasão da Escola de Belas Artes, da galeria Choque Cultural e da Bienal Internacional de Arte de São Paulo pelos *pixadores* nos remete também ao texto *Guerrilha Cultural*, redigido pelo artista Julio Le Parc em 1968:

> Trata-se de fazer com que as pessoas se conscientizem de que o trabalho que se faz em nome da cultura ou da arte é destinado somente a uma elite. De que o esquema por meio do qual essa produção entra em contato com as pessoas é o mesmo sobre o qual se apóia o sistema de dominação. (LE PARC in FERREIRA: 2006, p.200-201)

A série de ataques provocou uma vívida discussão entre artistas, curadores, críticos de arte, grafiteiros e *pixadores*, sem que um consenso em relação aos seus objetivos, à forma como foram executados e à sua legitimidade fosse alcançado. Idealizados por um grupo específico de *pixadores*, mais exatamente por PIXOBOMB e CRIPTA, ambos residentes na zona oeste da região metropolitana de São Paulo, as invasões e atropelamentos instigaram o interesse da mídia, promovendo um aumento da visibilidade das questões referentes ao universo da *pixação* e colocando em crise a definição dos limites do campo da arte, tema que retomaremos no Capítulo 7.

Apesar da percepção negativa que cerca a *pixação*, já foram organizadas em São Paulo duas exposições voltadas especificamente para ela. A primeira, intitulada *Evoluímos*, aconteceu em julho de 2008 no espaço expositivo da *Psicodelia Rústica*, atual Ã, uma loja e estúdio de tatuagem situada no bairro da Vila Madalena. No convite para a abertura constava um pequeno texto explicativo sobre a *pixação* no qual ela era definida como "parte da cultura urbana de São Paulo": "(...) Uma cena que não vai acabar, independente de qualquer medida ou postura que adotem, já faz parte da cultura urbana de São Paulo. (...) A Psicodelia Rústica apresenta uma exposição voltada para essa manifestação, vista por alguns como vandalismo, e por outros como



uma intervenção urbana extrema da cena *underground*, com participação de mais de cem integrantes do movimento."



Evoluímos

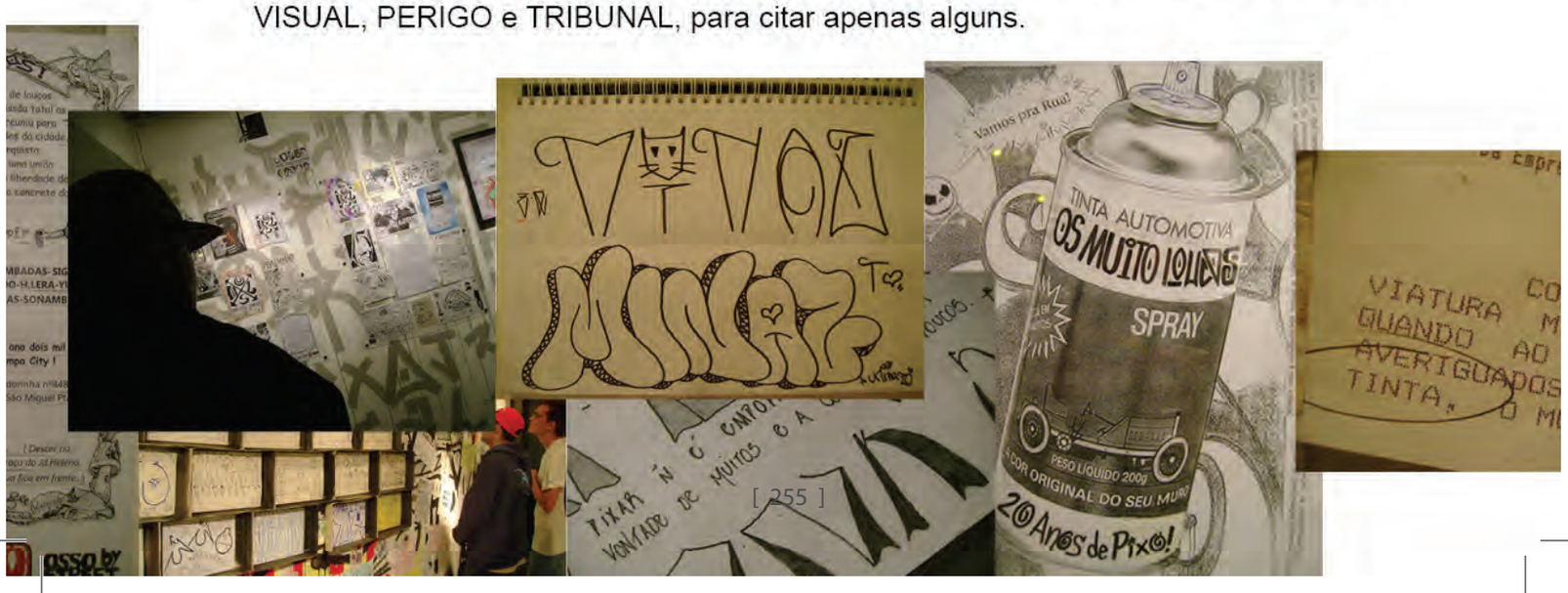
Em julho de 2010, no espaço independente Matilha Cultural, no centro da cidade, foi aberta ao público a exposição *Caligrafia Maudita*, contendo várias folhinhas de *pixação*, convites de festas, assinaturas, fotos, recortes de jornais e revistas e vídeos relacionados a ela.

Caligrafia Maudita



Além destas exposições voltadas especificamente para a *pixação* e de sua participação, legítima ou não, nas últimas edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, a *pixação* se destacou em uma grande exposição de arte urbana organizada pela *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, em 2009, na cidade de Paris, denominada *Born in the Streets: from New York to Paris* ("Nascido nas ruas: de Nova Iorque a Paris"), uma retrospectiva da história do *graffiti*. O *pixador* convidado para participar do evento foi autorizado pela curadoria a pintar a fachada do edifício da *Fondation Cartier*. É interessante reparar que também o *graffiti* brasileiro passou por um processo semelhante de assimilação pelo circuito oficial da arte, sendo reconhecido como uma manifestação artística legítima no exterior antes de conquistar adeptos em território nacional.

A *pixação* é um fenômeno coletivo, o que pode ser depreendido pela iniciativa dos *pixadores* em encontrarem-se semanalmente e organizarem festas de confraternização, o que não necessariamente acontece no *graffiti*. A maioria dos *pixadores* pertence a um grupo, também chamado de *família*, e suas inscrições seguem a mesma lógica grupal do *graffiti* das gangues *chicanas* de Los Angeles, manifesta no destaque dado ao nome do grupo em detrimento do indivíduo. Assim, encontramos pelas ruas da cidade de São Paulo *pixações* que se referem a um mesmo grupo e são executadas por autores diferentes, tais como OS CATALIXO, THE RELÂMPAGOS, LIBERTY CITY, VÍCIO, SUSTOS, HOT CITY, CALADAS, LARÁPIOS, SUSPEITOS, SUJUS, VIOLENTOS, POSSUÍDOS, BÊBADOS, ACUSADOS, INGRATOS, RATOS REBELDES, ALOPRADOS, CRETINOS, VAGAIS, MALUCOS, MORTOS, ANORMAIS, ABUSADOS, MALOCAS, TRAPOS, VADIOS, TÁTICOS, ILÁRIOS, FATAIS, BADERNEIROS, CEGOS, MUCAMOS, PRESEPADAS, CORVOS, LOUCURA, ARREPIO, OS CURURU, EBOLAS, PEGADAS, OS METRALHAS, OS HOMENS PIZZA, TÚMULOS, MUSEU, A FIRMA, ANTBOYS, FÚRIA, NEWBOYS, APOCALIPSE, PIADAS, OPERAÇÃO 12, VERSOS, PORÕES, ESCADÃO, MARCAS, VÔMITOS, 8º BATALHÃO, OS QUASE NADA, ABISMO, JAMAICA, PROFECIA, VISUAL, PERIGO e TRIBUNAL, para citar apenas alguns.



escrevendo torto por linhas certas










SANTO ANDRÉ



turmas de *pixação*

O grupo VÍCIO nos interessa particularmente por causa da participação do grafiteiro ZEZÃO, cujo trabalho compõe o nosso corpus empírico de pesquisa, e evidencia a conexão original entre a *pixação* e o *graffiti*. Formado em 1991 por BOLETA e PADRE, o grupo é um dos raros casos em que grafiteiros se interessam pela prática da *pixação*. NÃO é também um dos integrantes. A família SUSTOS também é um exemplo de integração entre *pixadores* e grafiteiros, sendo constituído, dentre outros integrantes, pelos grafiteiros TFREAK e SLIKS. A *pixadora* Carolina Pivetta da Mota, presa e condenada por causa do ataque à 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2008, foi expulsa desta família por ter *pixado* SUSTOS durante a invasão, atitude julgada improcedente pelos demais membros do grupo.

VÍCIO e SUSTOS



Existem exceções a essa regra de formação de grupos, como os casos de DI, XUIM e TCHENTCHO e de outros *pixadores* que se tornaram famosos em São Paulo devido à quantidade de inscrições por eles realizadas por todas as partes da cidade. O mais importante deles talvez seja LIXOMANIA, que trabalha há muitos anos como *motoboy* e aproveita seus constantes deslocamentos para *pixar* as ruas dos mais diferentes bairros da cidade, incluindo aqueles mais afastados do centro e a região metropolitana de São Paulo.



LIXOMANIA

O que predomina na *pixação*, é, entretanto, a coletividade. Isso se demonstra pela formação das chamadas *grifes*, ou *uniões*, que reúnem grupos de *pixadores* como os supracitados. Dessa forma, além de pertencerem a turmas específicas de *pixação*, os *pixadores* podem pertencer às grifes, grupos ainda maiores que geralmente são indicados pelo uso de monogramas, *pixados* isoladamente ou acompanhados do nome de um dos grupos que a integra. Como exemplos de *grifes* de *pixação*, citamos OS RGS (Os Registrados no Código Penal), OS MAIS IMUNDOS, CÍRCULO VICIOSO, OS MAIS SIMPLES, HUMILDADE FAZ A DIFERENÇA, NADA SOMOS, PIXAR É HUMANO, UNIÃO SÃO PAULO, SOCIEDADE ALTERNATIVA, OS CLASSE A, OS MUITO LOUCOS, OS PIORES, OS INFERNAIS, OS MELHORES, OS MAIS QUE TODOS, OS MAIS FORTES e OS MAIS ANTIGOS. Se levarmos em consideração a extensão da cidade de São Paulo, segundo maior conglomerado urbano da América Latina, a idéia de se unir a outras pessoas para espalhar um determinado nome por ruas, prédios e avenidas parece um tanto quanto sensata, já que uma pessoa sozinha demoraria muito mais tempo para dar visibilidade a ele.



grifes de *pixação*

Em *Pixação: São Paulo Signature,* o pesquisador francês François Chastanet explica em que consistem, graficamente, as grifes:

> A contração sígnica também é recorrente, como demonstrado pela profusão de monogramas, conhecidos como grifes. Esses emblemas, que reúnem vários grupos de *pixadores*, às vezes combinam letras e formas figurativas, representando silhuetas humanas ou animais simplificadas. (CHASTANET: 2007, p.241)[30]

Assim como o *graffiti* das gangues *chicanas* de Los Angeles apresentam uma tipografia específica, também a *pixação* de São Paulo é bastante peculiar no que se refere ao desenhos das letras, inspiradas inclusive na escrita *cholo*, como explica o autor: "Outra proximidade formal pode ser observada no *graffiti* das gangues de Los Angeles, notavelmente em relação ao tratamento do espaço. Como os *pixadores*, os escritores de Los Angeles usam intermitentemente letras maiúsculas separadas." (CHASTANET: 2007, p.245)[31] Gastman reafirma a influência do *graffiti cholo* na *pixação* paulista, e aborda também a sua ligação com o *rock'n'roll*:

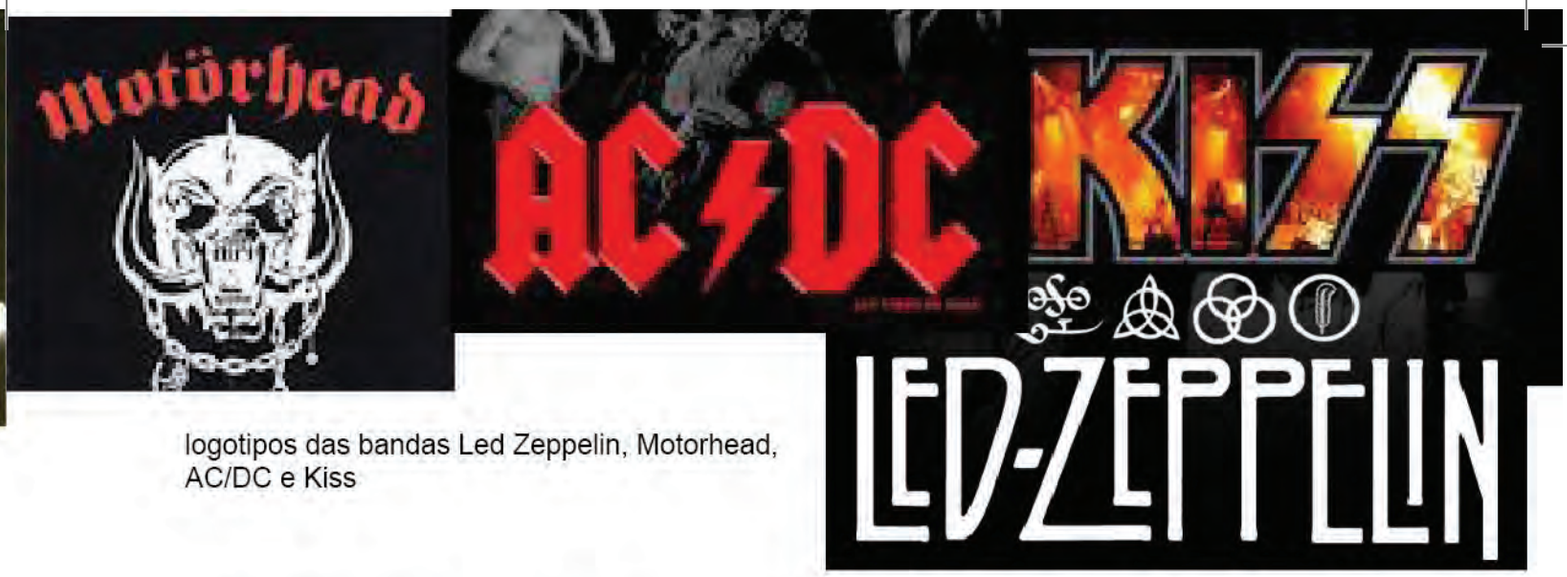
> As fontes usadas pelos pichadores têm suas raízes, em parte, nas fontes *Old English* e *Gothic*, que também inspiraram as placas das gangues de Los Angeles. Entretanto, outra fonte de inspiração essencial foram as capas de álbuns de bandas dos anos 1970, como *Motorhead*, *Pink Floyd* e *Led Zeppelin*. (GASTMAN: 2007, p.183)[32]

---

30 "Sign contraction is also recurrent as shown in the profusion of monograms, known as grifes. These emblems, which bring together several groups of pixadores, sometimes combine letters and figurative shapes, representing simplified human or animal silhouettes."

31 "Another formal proximity may be observed in the Los Angeles gang graffiti, notably with regard to the treatment of space. Like pixadores, the Los Angeles writers use intermittently separated uppercase letters."

32 "The fonts used by pichadores have their roots, in part, in the Old English and Gothic fonts that



logotipos das bandas Led Zeppelin, Motorhead, AC/DC e Kiss

Como vimos no Capítulo 3, a cultura urbana é formada, dentre outros elementos, pelo cenário de bandas alternativas do movimento *punk*, que foi muito expressivo em São Paulo a partir da década de 1970, principalmente na zona norte da cidade. Em plena Ditadura Militar, as primeiras bandas de *punk rock* da cidade, tais como *Restos de Nada*, *AI-5*, *Cólera*, *Inocentes*, *Olho Seco*, *Garotos Podres*, *Ratos de Porão* e *Condutores de Cadáver* representaram uma forma de protesto musical contra a opressão do sistema político. O movimento *punk* surgiu nas periferias de São Paulo, assim como a *pixação*, na década seguinte. A influência do *punk rock* paulista e das bandas de *rock'n'roll* da década de 1970, como *Led Zeppelin, Black Sabbath, Motorhead, AC/DC, Iron Maiden, Slayer, The Dead Kennedys, Kiss* e Sepultura, se manifestou portanto nas tipografias da *pixação* em São Paulo. O pesquisador Cedar Lewisohn, autor de *Street Art: the Graffiti Revolution*, confirma:

> Outro aspecto que fez o *graffiti* brasileiro tão diferenciado é a *pichação*: uma forma de assinatura especificamente brasileira, que se desenvolveu do estilo das assinaturas de Nova York, misturada com as letras dos álbuns das bandas de *heavy-metal*. (LEWISOHN: 2008, p.55)[33]

Tristan Manco é outro autor a evidenciar a conexão entre a *pixação* paulista, as gangues de Los Angeles e as bandas de *rock'n'roll:*

> Os pichadores modernos de São Paulo usam um estilo de letra enraizado na tipografia das capas de álbuns de *rock and roll*, com alguns elementos da fonte *Old English* utilizada pelas gangues latinoamericanas de Los Angeles desde a década de 1930. (...) No entanto, a pichação se desenvolveu e evoluiu a um ponto no qual essas influências são apenas elementos vestigiais do que é visto nos muros: letras ferozes, intimidadoras e muito bem desenvolvidas. (MANCO: 2005, p.27)[34]

---

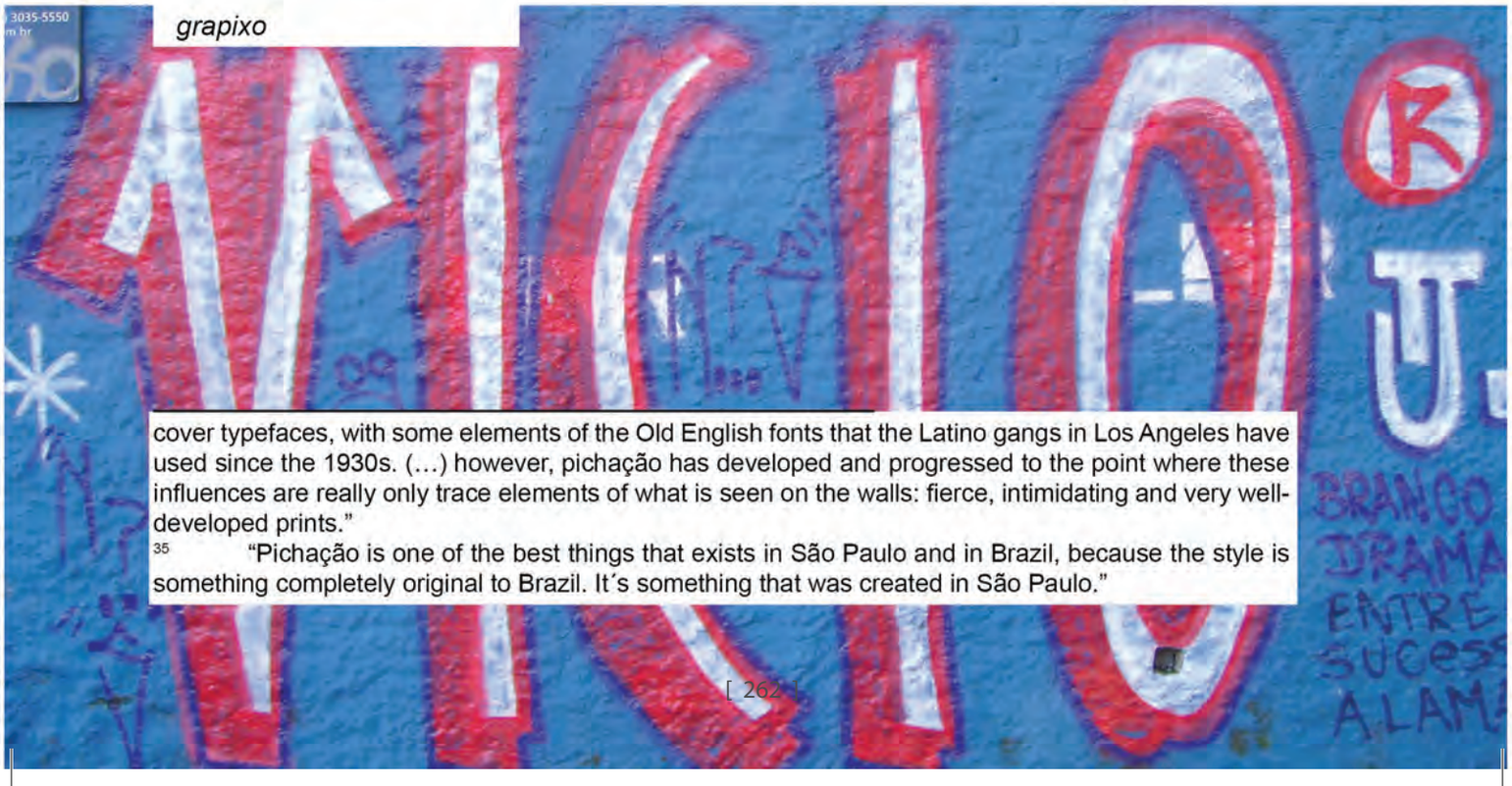
also inspired Los Angeles gangsters in their placas. However, another key inspiration early on was the album cover art of the 1970s bands like Motorhead, Pink Floyd, and Led Zeppelin."

33 "Another aspect that has made the graffiti in Brazil so distinctive is pichação: a uniquely Brazilian form of tagging that developed out of New York-style tagging, mixed with the letters from heavy-metal album covers."

34 "Modern pichadores in São Paulo use a print style that has its roots in rock and roll album

É interessante notar que, segundo o autor, a assimilação da visualidade da escrita *cholo* e dos logotipos das bandas de *punk rock* e de *rock'n'roll* dos anos 1970 aconteceu como um processo antropofágico, no qual o resultado final não era exatamente equivalente às tipografias nas quais os *pixadores* se inspiraram. Processo semelhante ocorreu com o *graffiti* brasileiro que, como vimos neste Capítulo, não reproduziu fielmente as inscrições dos primeiros escritores novaiorquinos do *subway graffiti*. Essa antropofagia foi o resultado, dentre outros fatores, da falta de informação e da escassez de materiais disponíveis para a prática tanto do *graffiti* quanto da *pixação*, o que criou entre os artistas uma cultura de improvisação baseada, mais uma vez, na ideologia *faça-você-mesmo*, típica do movimento *punk* e que se encontra na essência, também, do movimento *hip hop*.

Assim, os próprios grafiteiros admitem o valor da *pixação* paulista, como comprovamos a partir do depoimento da dupla OS GÊMEOS: "A pichação é uma das melhores coisas que existem em São Paulo e no Brasil, porque o estilo é algo completamente original e brasileiro. É uma coisa que foi criada em São Paulo." (OS GÊMEOS in LEWISOHN: 2008, p.46)[35] O uso de tinta látex aplicada com rolinhos de espuma e extensor é um dos exemplos da criatividade dos *pixadores* brasileiros. O material é mais barato e mais acessível que a tinta em *spray* e deu margem ao surgimento, no Brasil, do que se convencionou chamar de *grapixo*, uma mistura de *pixação* e *graffiti*, geralmente realizada com o uso de rolinho e tinta látex, e que se tornou uma das formas mais populares de escrita urbana em São Paulo, cidade a partir da qual se difundiu e pode ser encontrada atualmente em diversas outras capitais.



grapixo

cover typefaces, with some elements of the Old English fonts that the Latino gangs in Los Angeles have used since the 1930s. (…) however, pichação has developed and progressed to the point where these influences are really only trace elements of what is seen on the walls: fierce, intimidating and very well-developed prints."

35 "Pichação is one of the best things that exists in São Paulo and in Brazil, because the style is something completely original to Brazil. It´s something that was created in São Paulo."



pixações com látex e rolinho

Chastanet, assim como OS GÊMEOS, reconhece a originalidade da *pixação* paulista ao afirmar: "O extraordinário caso das assinaturas de São Paulo estabelece um precedente na história recente da escrita, ou mais especificamente no campo da criação de signos." (CHASTANET: 2007, p.234)[36] O autor ressalta, também, a importância da *pixação* dentro do espectro da arte urbana internacional: "São Paulo parece ser uma das raras cidades a ter inventado sua própria tradição formal de escrita, distante da muito percorrida trilha da imagética "original" e sem fim de Nova Iorque, atualmente imitada sem criatividade pelo mundo afora." (CHASTANET: 2007, p.251)[37] A respeito da *pixação*, Tristan Manco, um dos principais pesquisadores de *graffiti* da atualidade, opina:

> A beleza visceral e tipográfica da pichação às vezes não é aceita nem mesmo por aficcionados do *graffiti*, mas qualquer um que esteja pintando nas ruas do Brasil precisa reconhecer o seu valor, pois ela certamente faz outros trabalhos de arte urbana, sejam eles rudemente ilegais ou não, parecerem um generoso serviço comunitário quando comparados a ela. (MANCO: 2005, p.21)[38]

---

36 "The extraordinary case of the São Paulo tags would seem to set a precedent in the recent history of writing, or more specifically in the field of the creation of signs."

37 "São Paulo would appear to be one of the rare cities to have invented its own formal writing tradition, far from the much beaten track of the 'original' never-ending New York imagery, currently imitated without inventiveness throughout the world."

38 "The visceral and typographic beauty of pichação is at times a tough sell even to graffiti aficionados, but anyone painting in the streets of Brazil must give it a tip of the hat, for it certainly makes other street artwork, rudely illegal or otherwise, appear a generous community service in comparison."

O autor acredita ser a *pixação* o elemento que impulsionou o *graffiti* brasileiro a se tornar uma referência mundial para os artistas urbanos: "A força por trás da explosão do *graffiti* no Brasil é a sua encarnação mais prolífica e criticada- a descaradamente vândala e territorial pichação." (MANCO: 2005, p.21)[39] Muitas vezes qualificada como um simples ato de vandalismo, a *pixação* é, na realidade, uma das formas mais interessantes de apropriação do espaço urbano por meio da escrita. O curador Lucas Ribeiro esclarece seu interesse por ela:

> Em um contexto onde o *pixador* é o vilão, inimigo da ordem e da beleza, muitas vezes assumindo com orgulho esse papel, vale a pena explicar porque eu e tantos outros cidadãos, incluindo artistas e *designers*, admiramos a *pixação*, ou pelo menos alguns aspectos dela. (...) Quem gosta de tipografia vai encontrar na *pixação* todo um universo de possibilidades, incrivelmente criativas. (RIBEIRO *in* Vista n.21, nov/dez 2008, p.35)

A difícil legibilidade das assinaturas dos *pixadores* é, provavelmente, um dos principais motivos para a sua rejeição por parte do público. A este respeito, Chastanet afirma:

> O signo caligráfico à vezes se recusa deliberadamente a transmitir sentido, já que é, em si mesmo,o sentido. O interesse primordial dessas assinaturas urbanas não é, neste caso, sua legibilidade ou sua mensagem, mas nossa avaliação de sua liberdade formal e inventividade; ser capaz de compartilhar o componente de prazer visual envolvido na construção vernacular do signo inscrito por uma aristocracia de escribas vândalos. (CHASTANET: 2007, p.232)[40]



39 "The force behind the boom of graffiti in Brazil is its most reviled and prolific incarnation- the unabashedly vandalistic and territorial pichação."

40 "The calligraphic sign sometimes deliberately refuses to transmit meaning, since it is itself the meaning. The primary interest of these urban signatures is not, in this case, their readability or their message, but our appraisal of their formal freedom and inventiveness; to be capable of sharing the visual pleasure component involved in the vernacular construction of the sign inscribed by an aristocracy of vandal scribes."

Aprofundaremos esta discussão sobre a opacidade do "signo caligráfico" inscrito por "escribas vândalos" no Capítulo 7.

João Wainer relata como, em sua experiência pessoal, a capacidade de decifrar as *pixações* interferiu em sua percepção a respeito delas: "Quando comecei a identificar o que significava aquilo, vi São Paulo com outros olhos e achei bonita a feiúra da cidade." (WAINER in MEDEIROS: 2006, p.16) O fotógrafo afirma, ainda, acreditar serem as *pixações* o melhor retrato da cidade de São Paulo, com todo o caos que a metrópole comporta:

> São Paulo tem uma energia muito forte, uma energia muito pesada. Quando eu vejo uma *pixação* na parede, eu vejo um reflexo de toda a podridão que tem em São Paulo. Eu acho que ninguém nunca fez um retrato de São Paulo tá bom quanto uma *pixação* no alto de um prédio, em um muro, ou em um lugar desse. Eu acho que é o retrato perfeito da cidade.[41]

A dialética existente entre a *pixação* e São Paulo expressa-se inclusive graficamente nas letras dos *pixadores*, retas, verticalizadas, agressivas e independentes umas das outras. As características do cotidiano da maior metrópole do país refletem-se, portanto, nas tipografias da *pixação* e na própria forma em que ela se dá.

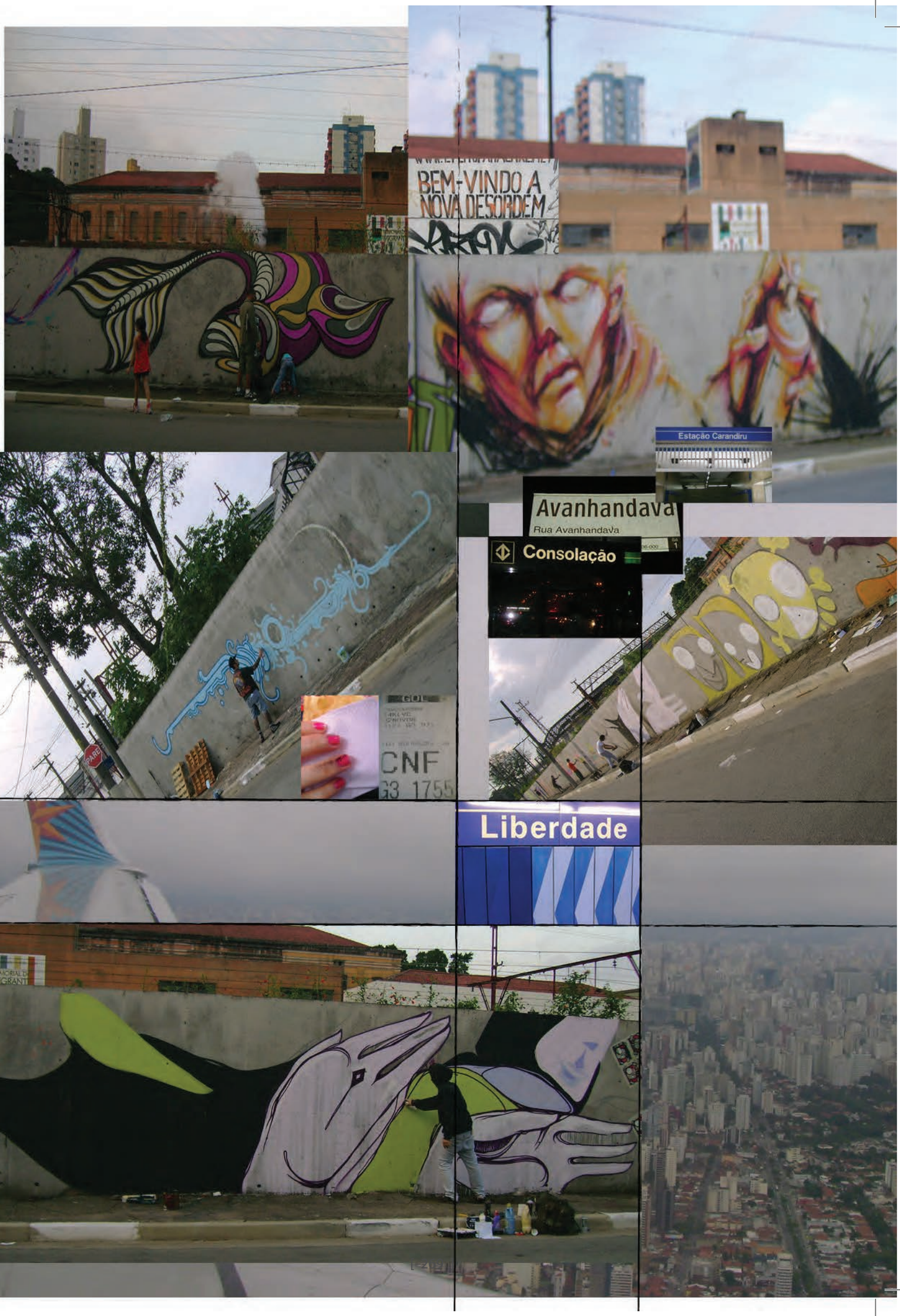


41 Depoimento concedido à autora em julho de 2009, no bairro de Perdizes, em São Paulo

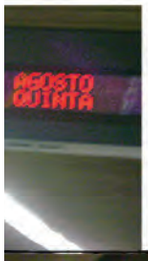

SAPATAR


VILA-POMB




BEM-VINDO A
NOVA DESORDEM
Estação Carandiru
Avanhandava
Rua Avanhandava
Consolação
CNF
Liberdade


SALA 02
BOMB IT
Data
25-10-07
Ingresso
MEIA
Hora
5:00
Valor
R$6,50
FIADO
SÓ
AMANHÃ
SÃO PAULO - BRASIL
GALERIA@CHOQUECULTURAL.COM.BR.
EXPO
CATALIXO
25 JANEIRO 2005
CHOQUE
CULTURAL
R. João Moura 997
SÃO PAULO - BRASIL
GALERIA@CHOQUECULTURAL.COM.BR.
Plataforma
Destino
Itapevi
EMPRESA GONTIJO DE TRANSPORTES
SÉRIE D-7
PASSAGEM RODOVIÁRIO
SÃO PAULO
09324
00656241
27:59



Capítulo 5: Junto e misturado: um rolê pelos interstícios do *graffiti* e da *pixação*







"(...) despencar sobre a cidade, aprontar um bafafá dos diabos, o fogo do inferno nessa baderna pútrida à qual já não se podia realmente acrescentar nada de mais sórdido, e que eu, eu não tinha porém de verdade nada a perder, nada, e tudo a ganhar."

Ferdinand Céline

"(...) a rua tem alma."

João do Rio

"Em vez de perguntarmo-nos a nós mesmos, não seria melhor criar, trabalhar sobre uma realidade que não se entrega àquele que a contempla, mas sim àquele que é capaz de nela mergulhar?"

Octavio Paz

"(...) *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*." Georges Didi-Huberman

"A verdade é o acaso."

Paul Valéry

"E isso é tudo a que aspira o meu poetar: juntar e compor em unidade o que é fragmento e enigma e horrendo acaso."

Friedrich Nietzsche

"Os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos ou detritos de mundo."

Michel de Certeau


BLACK
NO FORMULA

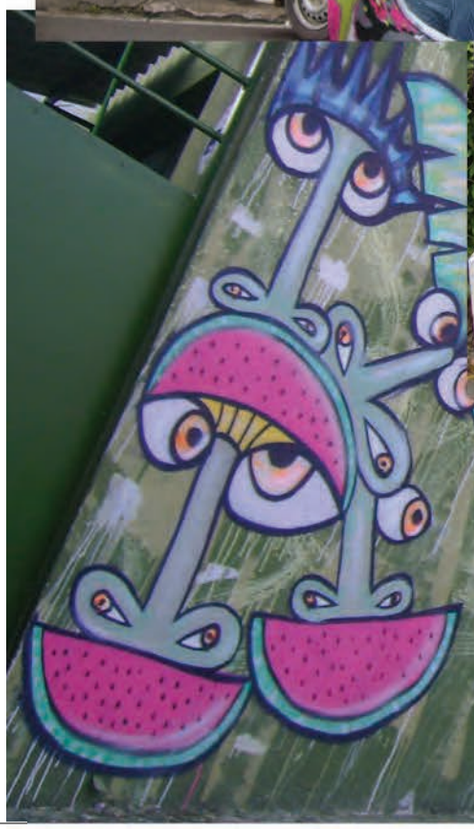

NOSSOS PREÇO


Chácara










tigem


2008

5.1- Sobre algumas especificidades da arte urbana e do *graffiti*

"O *graffiti* é tudo, menos previsível."

"(...) culturas urbanas são estilos de vida."

Roger Gastman

A pesquisadora Vera Pallamin, autora de *Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998)- Obras de caráter temporário e permanente*, descreve a arte urbana como uma prática social: "A arte urbana é (...) um modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais." (PALLAMIN: 2000, p.13) A autora afirma, ainda, que: "Os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem." (PALLAMIN: 2000, p.32). Percebemos, aqui, a importância da experimentação do espaço da cidade e da centralidade dos *processos* de pintura para a compreensão dos significados da arte urbana. Para *pixadores* e grafiteiros, a experiência de vivenciar as ruas por intermédio da pintura é essencial, e provavelmente mais importante que o resultado final de suas intervenções.

O filósofo francês Michel de Certeau define o termo *espaço* da seguinte forma: "Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres." (CERTEAU: 1990, p.202) Para muitos dos habitantes das grandes cidades brasileiras, a rua não passa de um *entre-lugar*, um intervalo necessário para o deslocamento de um ponto a outro, e não exatamente de um *espaço*, na concepção de Certeau. Este é um dos maiores diferenciais da arte urbana: ela acontece em lugares que se tornam *espaços* pela apropriação dos artistas, que experimentam as ruas de uma maneira diferente das demais pessoas.

Ao discorrer sobre o Situacionismo, movimento artístico a ser abordado no Capítulo 6, Maria do Carmo de Freitas Veneroso fala sobre algumas das qualidades do espaço urbano:

> A teoria da deriva, desenvolvida por Guy Debord, parte do princípio de que é possível se deixar guiar pela cidade, e considera a cidade como um lugar dinâmico, em constante mutação, e que se abre a diferentes possibilidades de interferência pelos seus habitantes (...) (VENEROSO: 2006, p.120)

A pintura de um *graffiti* demanda um certo tempo para ser concluída, e durante a sua confecção são múltiplas e imprevisíveis as interlocuções dos grafiteiros com outras pessoas, desde os comentários elogiosos de pais passeando com seus filhos até a interrupção do trabalho pela polícia militar. A rua é um espaço dominado, dentre outras forças, pelo acaso, e os artistas urbanos não só aprendem a lidar com esta e com outras variáveis, como também as transferem para suas pinturas. Existe, portanto, uma relação dialética entre o *graffiti* e a rua, o que também acontece em relação à *pixação*, que proporciona uma experimentação ainda mais radical do espaço urbano. Os *pixadores* geralmente fazem suas incursões pela cidade durante a noite e relacionam-se com suas superfícies e com sua arquitetura de um modo bastante peculiar. Um *pixador* está sempre atento às texturas de muros e avenidas, à caça de alvos para suas *pixações*. As construções de pedra, por exemplo, são muito visadas devido à dificuldade de remoção da tinta em *spray*, o que representa uma garantia de durabilidade que torna o suporte digno dos riscos a que se submeterá o *pixador* para nele realizar uma inscrição. Os *pixadores* também reparam muito na arquitetura de prédios e demais edificações, e tramam estratégias de invasão ou escaladas, no intuito de atingir o máximo possível de destaque e visibilidade. Neste sentido, podemos dizer que a *pixação* é o lado mais extremo da arte urbana. Em sua prática o risco de morte é uma ameaça real.

Além da intimidade com as ruas e da vivência do espaço urbano, há outras características do *graffiti* e da *pixação* que merecem ser apontadas. Uma delas é o *esoterismo*: Nancy Macdonald, autora de *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*, afirma: "O *graffiti* não costuma compartilhar suas histórias." (MACDONALD: 2001, p.1)[1] A opinião é compartilhada por James Walmesley: "Como a subcultura não permite que ninguém realmente penetre nela a não ser que tenham uma particular vocação para isso, ela permanece um mistério." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.200)[2] Dessa forma, conhecer o universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação* não é uma tarefa simples, e exige do pesquisador a coragem e a humildade necessárias para sua aceitação por parte de indivíduos que não tem por

[1] "Graffiti is not one to share its stories."

[2] "As the subculture does not allow anyone to truly penetrate it unless they have a particular vocation for it, it remains a mystery."

hábito revelar seus segredos e geralmente enxergam qualquer tipo de aproximação externa com uma certa dose de desconfiança. Outra dificuldade em se pesquisar o *graffiti* e a *pixação* reside no fato de que a sua cultura é basicamente oral, construída a partir de uma sociabilidade interna da qual participam, essencialmente, os próprios grafiteiros e *pixadores*. É o que nos conta Stephen Powers em *The Art of Getting Over: Graffiti at the Millennium*: "A história real do *graffiti* é necessariamente uma história oral." (POWERS, 1999, p. 6)[3]

Outro componente importante do *graffiti* é a *paixão* demonstrada por seus praticantes: "É comovente escutar os escritores falarem sobre *graffiti* e sobre o papel extremamente poderoso que ele desempenhou em suas vidas. Às vezes parece que eles estão falando sobre um velho amigo." (MACDONALD: 2001, p.179)[4] Essa intensidade na relação com o *graffiti* e a *pixação* costuma ser contagiante. Joseph Rivera, um policial que integrou o esquadrão responsável pelo combate ao *graffiti* na cidade de Nova Iorque e autor de *Vandal Squad: inside the New York City Transit Police Department*, 1984-2004, incluiu o nome de dois escritores de *graffiti* nos agradecimentos de seu livro: "Agradecimentos especiais a SEEN e COPE2 por seu trabalho artístico, vocês são verdadeiros ícones do *graffiti*." (RIVERA, 2008, p.165)[5] Além do reconhecimento do valor artístico do trabalho de SEEN e COPE2, a paixão de um dos oficiais responsáveis pelo combate ao *graffiti* se expressa no seguinte relato:

> Alguns anos depois de entrar na unidade eu me tornei o administrador do time de *softball* do *Vandal Squad* do Bronx. Eu queria providenciar um novo visual para os membros e então decidi contratar um vândalo de verdade para desenhar o nosso uniforme. Naquela época o SEEN havia aberto uma loja de camisetas no Bronx. Eu fui até lá e o contratei para fazer nossos uniformes. O desenho dele mostrava um trem com as palavras "*Vandal Squad*" pintadas em *spray*. (RIVERA, 2008, p.29)[6]

Assim, vemos que a paixão pela escrita urbana acaba por ser despertada até mesmo naqueles que deveriam combatê-la, o que demonstra sua força e riqueza. Rivera narra também outro episódio relacionado ao aspecto viciante da prática do *graffiti*: "*Graffiti* é

---

3 "The real history of graffiti is necessarily an oral history."

4 "It is touching to hear writers talk about graffiti and the immensely powerful role it has played in their lives. At times, it almost sounds as if they are talking about an old friend."

5 "Special thanks to SEEN and COPE2 for their artwork, you guys are true graffiti icons."

6 "A couple of years after joining the unit, I became the manager of the Bronx Vandal Squad softball team. I wanted to provide the members with a new look so I decided to have an actual vandal design our softball jerseys. At that time SEEN had opened a T-shirt business in the Bronx. I drove over to his shop and hired him to do our jerseys. His design showed a train with the words "Vandal Squad" spray painted on it."

um vício. Nós havíamos prendido um garoto e o pai dele nos ligou e perguntou: "Vocês não podem colocá-lo no *graffiti program*?" Ele realmente pensou que nós tínhamos um programa de reabilitação de *graffiti*." (RIVERA, 2008, p.61)[7] O próprio policial admite: "Como qualquer um no mundo do *graffiti*, os membros ativos do *Vandal Squad* se tornaram tão viciados em *graffiti* quanto os próprios vândalos." (RIVERA, 2008, p.74)[8]

Há muitas declarações de artistas do *graffiti* e de *pixadores* dizendo-se viciados em pintar seus nomes pelas ruas da cidade. REBEL é um deles: "É pior que *crack*." (LABONTÉ, 2003, p.146)[9] STAY HIGH 149, um dos mais famosos escritores de *graffiti* de Nova Iorque, confirma: "Eu venci as drogas mas não consigo vencer o *graffiti*." (RIVERA, 2008, p.98)[10] Os depoimentos de REBEL e STAY HIGH 149 são apenas alguns exemplos de uma frase repetida por grafiteiros e *pixadores* ao redor do mundo: o *graffiti* é um vício.

Paul Labonté, autor de *All City: the book about taking space*, esclarece:

> É um vício para algumas pessoas: um vício devastador, que arruína vidas. É nunca sair de casa sem tinta ou um marcador e sentir a necessidade de rabiscar tudo o que você vê. É testar tinta nas paredes do seu quarto e destruir as suas roupas. É sair em missões às quatro da madrugada, roubar tinta, atingir topos de prédios, estações de metrô, e ser perseguido pela polícia. É se tornar famoso, recolher destroços, bombardear a cidade inteira, e quase sempre termina em audiências judiciais. (LABONTÉ, 2003, p.7)[11]

Percebemos, então, ser o *graffiti* um estilo de vida cativante até mesmo para aqueles que não se envolvem diretamente com ele. Por causa disso, como afirma Walmesley, "Ninguém se desvencilha do *graffiti*, pelo menos não facilmente." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.207)[12] Durante a pesquisa de campo desta tese, que durou cerca de

---

7 "Graffiti is an addiction. We had a kid we locked up; his father called us and asked, "Can´t you put this kid in the graffiti program?" He actually thought there was a graffiti rehab program."

8 "Like anyone in the graffiti world, active members of the Vandal Squad became just as addicted to graffiti as the vandals themselves."

9 "It´s worse than crack."

10 "I beat the drugs but I can´t beat graffiti."

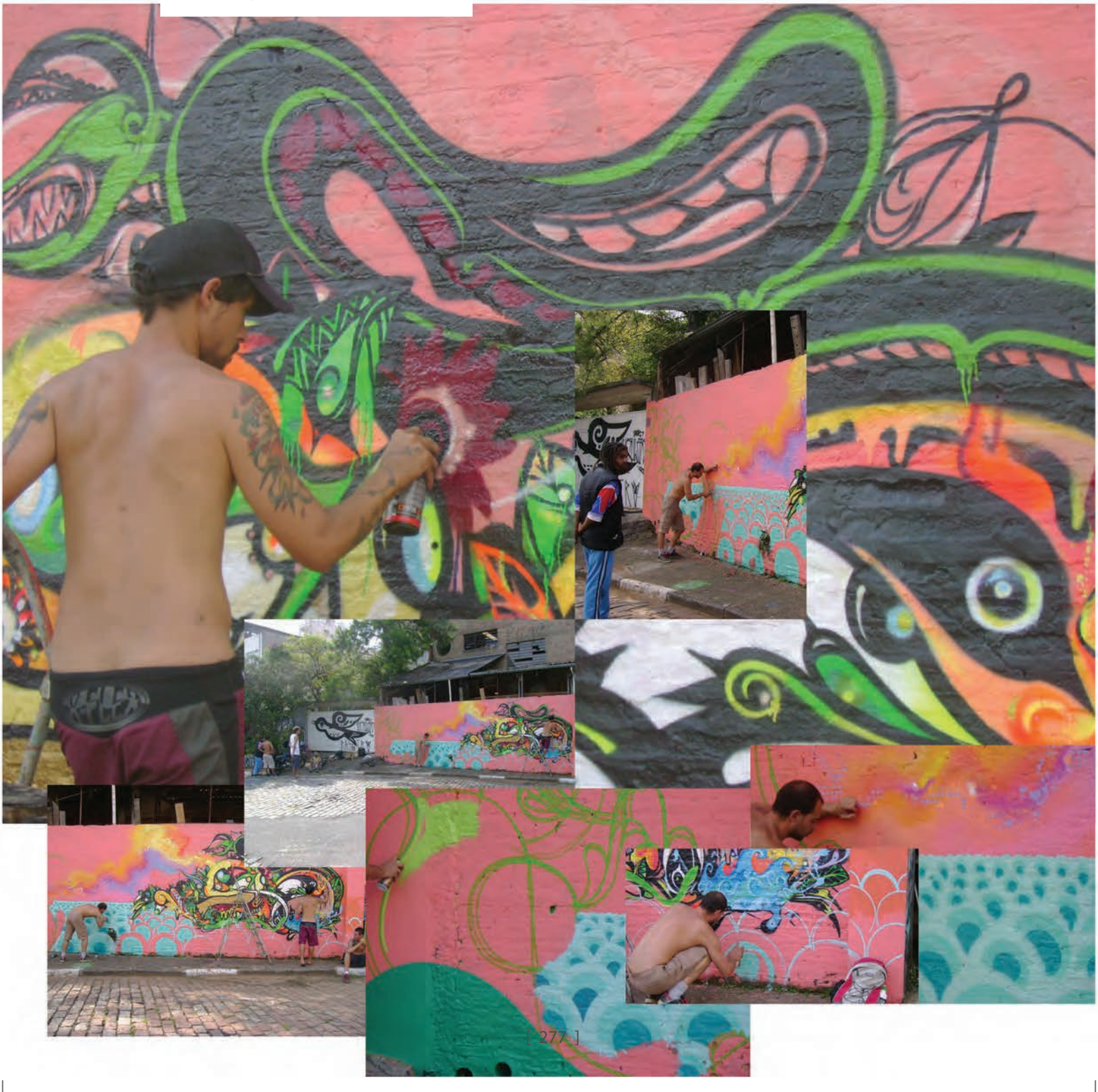
11 "It´s an addiction for some: an all-consuming addiction, one that ruins lives. It´s about never leaving your home without paint or a marker and feeling the need to scribble on everything you see. It´s about testing paint on your bedroom walls and ruining your clothes. It´s about missions at four in the morning, stealing paint, hitting rooftops, subway stations, and getting chased by the police. It´s about getting famous, catching wreck, and going all-city, and it almost always ends with court dates."

12 "No one walks away from graffiti, at least not easily."

três anos, pudemos constatar tanto o poder de atração exercido pelo *graffiti* quanto a dificuldade em se afastar dele e criar a distância necessária para uma sua análise imparcial.

5.2- Por uma imersão no universo de sentidos do objeto de estudos

BOLETA, ZEZÃO E HIGHRAFF



"Emoção, termo que se enfraqueceu durante um século que se disse racional, científico- mas que significa por em movimento, impulsionar, afetar, comover. Comoção- ação de se por em movimento com o corpo enquanto emoção. Um corpo que toque o outro."

Vera Casa Nova

A experimentação do espaço urbano, o esoterismo e a paixão são características que levam o pesquisador a desenvolver estratégias de observação pouco ortodoxas. Nancy Macdonald aborda essa questão no início de seu livro ao justificar a metodologia de pesquisa por ela empregada para compreender o *graffiti*:

> O grupo dos Centros de Estudos Culturais nos apresentou alguns argumentos altamente sofisticados em relação às subculturas e suas funções, mas deixou de fora um detalhe muito importante: a paixão. Vez após outra eu encontro escritores e sou impactada pela intensidade dos sentimentos que eles tem pelo *graffiti* e pelo lugar de extrema importância que ele ocupa em suas vidas. O *graffiti* literalmente os cativa. (MACDONALD: 2001, p.5)[13]

A autora relembra, ainda, que poucos pesquisadores se arriscaram a ir para as ruas na busca de uma compreensão mais acurada de seu objeto de estudos: "Apesar de todo o interesse no que estava acontecendo lá fora naquelas ruas subculturais, pouquíssimos desses teóricos efetivamente se aventuraram nelas para conversar ou consultar os jovens envolvidos." (MACDONALD: 2001, p.3)[14] Assim, a autora optou por uma pesquisa de campo de natureza etnográfica, baseada na observação participante, metodologia que lhe possibilitou adentrar o intrincado universo do *graffiti*: "Ter acesso aos sentidos que as pessoas atribuem às suas experiências e ver seus modos de vida de acordo com suas próprias perspectivas são prioridades etnográficas." (MACDONALD: 2001, p.4)[15] Macdonald admite:

> Eu sujei as minhas roupas usando entrevistas em profundidade e pulando algumas cercas, andando por trilhos, me desviando de trens e me escondendo da polícia em encontros participativos carregados de adrenalina como minhas ferramentas de

[13] "The CCCS group presented us with some highly sophisticated arguments concerning subcultures and their functions, but they left one very important detail out of the picture- the passion. Over and over I meet writers and every time I am struck by the intensity of feeling they have for graffiti and the massively important place it has in their lives. It quite literally captivates them."

[14] "For all their interest in what was going on out there on the subcultural streets, very few of these theorists actually ventured out there to talk to or consult the young people involved."

[15] "Accessing the meanings people apply to their experiences and viewing their life-worlds from their perspective are ethnographic priorities."

investigação. (MACDONALD: 2001, p.4)[16]

Outro autor adepto da pesquisa de campo etnográfica é Jeff Ferrell, autor de *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality:*

> Ao fazer essa pesquisa eu inevitavelmente quebrei a lei. (…) a minha pesquisa frequentemente me levou a participar de invasões, vandalismo, a cheirar tinta em *spray* e a fumar maconha, ao uso de bebidas alcoólicas por menores de idade e a outras atividades ilegais. (...) Além disso, eu participei diretamente em *pixações* e *graffiti* ilegais. Na pesquisa de campo, como na vida, o conhecimento e a compreensão de um assunto é enriquecido pelo envolvimento com ele. (FERRELL: 1996, p.28)[17]

O autor afirma ter sido esse envolvimento direto com o objeto de estudos a razão pela qual conseguiu ter acesso a suas dinâmicas de sentido internas: "Ao adentrar a rede de relações sociais e atividades que formam a subcultura do *graffiti*, tive o privilégio de enxergar dimensões dessa subcultura que certamente permaneceriam invisíveis ao observador de fora." (FERRELL: 1996, p.30)[18] É importante ressaltar que a "(...) dedicação em compreender tudo o que se passa em tais processos não se pode confundir com a sua apologia." (MARQUES, 2005, p. 39) e também que:

> (...) recusar o consenso moral não significa fazer apologia [ao crime], mas alimentar a controvérsia em busca de alternativas conseqüentes que levem em conta a afirmação eticamente sustentada da pluralidade imanente dos modos de existência. (VARGAS: 2006, p.619)

Em *Olhar Periférico*, Lucrécia D'Allessio Ferrara tece algumas considerações sobre o trabalho de investigação semiótica, subjacente a esta tese:

---

16 "I got the seat of my pants a little more dirty using in-depth interviews and some fence climbing, track walking, train dodging, police fobbing, adrenalin-fuelled participant encounters as my tools of investigation."

17 "In doing this research I have, inevitably, broken the law (…) my research has regularly made me party to trespass, vandalism, paint sniffing, marijuana smoking, underage drinking and other illegal activities. (…) Beyond this, I have directly participated in illegal graffiti tagging and piecing. In field research, as in life, one´s knowledge and understanding of a subject is enriched by involvement in it."

18 "By going inside the network of social relations and activities that make up the graffiti subculture, I have been privileged to see dimensions of that subculture which would surely remain invisible to the outside observer."

> A semiótica propõe que a relação sujeito-objeto científicos não se dicotomize, mas seja um só conjunto; essa postura oferece novos ângulos de visão e análise do próprio objeto, quando não da posição ideológica do sujeito. (FERRARA: 1999, p.231)

Ferrara destaca a importância da *práxis* para o entendimento das especificidades dos objetos de estudo pelo semioticista: "A *ciência enquanto semiótica* não é abstrata ou teórica, mas se produz aderente à realidade da linguagem pesquisada." (FERRARA: 1999, p.263) O pesquisador e semioticista Júlio Pinto corrobora essa perspectiva:

> (...) a chamada análise das mensagens e dos códigos também constitui tarefa legítima dentro dos fazeres semióticos, mas está longe de ser a única. De igual valor para o semioticista são as instâncias de produção e recepção dos signos porque, nessa perspectiva, os signos são os estabelecedores/fundadores das redes sociais, e essas redes são precipuamente semiósicas. (PINTO: 2002, p.8)

Dessa forma, partimos do princípio de que nosso objeto de estudos é intrinsicamente dinâmico, e sua compreensão depende da atenção ao seu contexto social e aos processos envolvidos em sua realização. Para atingir este objetivo fizemos uso de uma metodologia de pesquisa imersiva, baseada no princípio etnográfico da observação participante. Buscamos, como afirma Vera Casa Nova em *Fricções: traço, olho e letra*, "Entrar no poema, deixar-se afetar pelo poema, tentar perceber a operação do poema, mas sem interpretá-lo, barrando a tendência escolar dos achismos, ou aquela que se quer academicamente objetiva." (CASA NOVA: 2008, p.180) No Capítulo 6 explicaremos como o *graffiti* e a *pixação* podem ser entendidos como *poemas visuais*.

5.3- Recorte empírico da pesquisa

Dentro do amplo espectro de inscrições urbanas apresentado nos Capítulos anteriores, enfocamos o trabalho do grafiteiro paulistano Zezão, as pinturas realizadas no Complexo Carcerário do Carandiru em 2002 e a *pixação*. Os elementos constituintes de nosso *corpus* empírico apresentam, como traços comuns, a invisibilidade, o esgoto e o subterrâneo, como veremos neste item. Interessa-nos explorar a São Paulo que ninguém vê ou, pior, não deseja admitir que exista. Segundo Veneroso, o apreço pelos espaços mais deteriorados e desprezados da cidade foi um dos interesses

demonstrados pelo Situacionismo: "(...) uma ênfase na escolha de espaços degradados ou esquecidos das cidades, que remete diretamente à prática dos Situacionistas." (VENEROSO: 2006, p.120) Procuramos compreender, por meio deste recorte empírico, o que ainda resta de *underground* na escrita urbana, cuja linguagem já foi assimilada pela mídia, pelo mercado e pelo circuito oficial da arte, ou seja, pelas *superfícies* da nossa sociedade.

5.3.1- Complexo Carcerário do Carandiru

Imagens do Complexo Carcerário do Carandiru



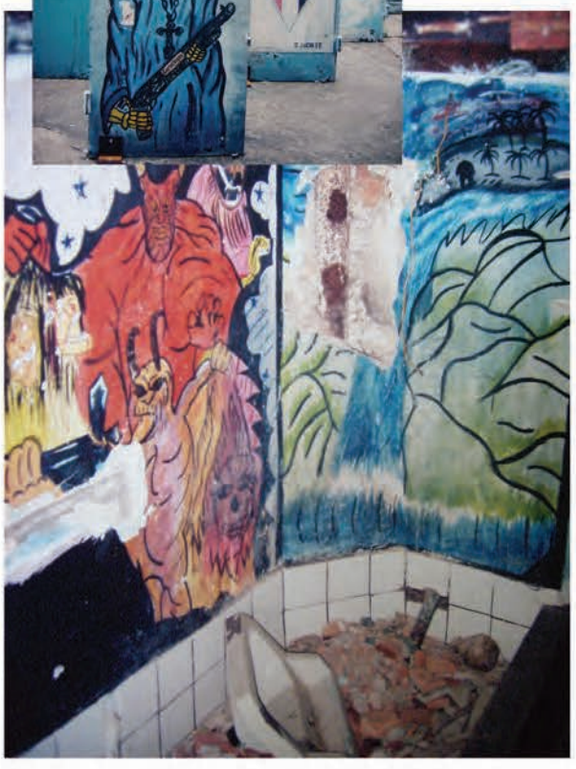
"Atrás desses muros
De tétrico amarelo
Atrás dessas grades
De amarga ferrugem
Vivem os vivos
Que já estão mortos
Vivem os homens que já não são gente.











Por essas janelas
De grade e tristeza
A esperança não entra
Não entra a crença
O sol não entra
Por essas janelas
Atrás desses muros
A morte é tão longa
O frio é tão frio.
E são tantos fantasmas
Que apavoram os sonâmbulos
Que até pesadelo
Seria descanso
Na noite tão longa atrás desses muros.
Atrás desses muros não há lenitivo.
O sol não entra por essas janelas.
E muitos dos que estão
Atrás desses muros
Pela honra mataram
E pela fome roubaram.
E agora, atrás desses muros,
São espectros famintos
Moralmente mutilados.
Atrás desses muros não há lenitivo.
O sol não entra por essas janelas."
Plínio Marcos

"Necessidade a prisão
Para que haja civilização?
Meu coração sente-se muito triste...

Enquanto o cinzento das ruas arrepiadas
Dialoga um lamento com o vento..."
Mário de Andrade

"A inteligência acorrentada perde em lucidez o
que ganha em fúria."
Albert Camus

De acordo com dados de junho de 2009 do Departamento Penitenciário Nacional, existe um déficit de 170 mil vagas nas instituições prisionais brasileiras. São 469 mil presos e 299 mil vagas. O Estado de São Paulo concentra um terço da população carcerária do país, com 158 mil detentos distribuídos em apenas 99 mil vagas. Das setenta e duas penitenciárias de regime fechado no Estado, somente quatro não estão superlotadas.

Estima-se que trinta por cento da população carcerária no Brasil seja constituída por presos provisórios, que ainda não foram julgados e condenados pela Justiça. O nível de escolaridade é baixo, os detentos são cada vez mais jovens e a taxa de reincidência gira em torno de sessenta por cento. A maioria das infrações cometidas, por volta de oitenta por cento, referem-se a crimes contra o patrimônio: roubos, furtos e latrocínios. "O sistema criminal brasileiro produz um número exorbitante de presos. Fica evidente, então, que existe um *público preferencial*, alcançado pelas garras repressivas do Estado, que é nitidamente diferenciado e escolhido dentre a população em geral." (ARAÚJO, 2009, p. 22) Este *público preferencial* de que fala o autor são, notadamente, pertencentes às classes mais pobres da população, sobre os quais paira o dúbio estigma de serem marginais/marginalizados.

São muitos os relatos sobre o horror nas instituições prisionais brasileiras. "As mortes por omissão de socorro, negligência médica e espancamento de presidiários eram rotina nas penitenciárias, cadeias públicas e delegacias de São Paulo." (JOZINO, 2005, p. 113) A Lei de Execução Penal diz que "As sanções não poderão colocar em perigo a integridade física e moral do condenado" e que "É vedado o emprego da cela

escura"[19], o que não se verifica na realidade. "A tortura sempre foi uma prática comum na Casa de Detenção. Se, durante a ditadura militar, funcionários espancavam os detentos, nos anos 80 uma sala da manutenção elétrica, no Pavilhão 6, foi batizada por funcionários de "DOI-Codi" (JOZINO, 2005, p. 111)

O *rapper* André Du Rap, sobrevivente do massacre do Carandiru, relata sua experiência em uma cela de castigo do presídio:

> Fiquei na masmorra, debaixo do chão, numa cela que você não vê o dia nem a noite. Você sabe que é dia quando você olha naquele buraquinho ali, uma chapa de ferro com os buraquinhos do tamanho de um prego. Você olha ali e você pensa, "Agora é, agora é durante o dia." Na cela-forte. Hoje em dia eles falam que não existe cela-forte, mas o que mais existe é castigo dentro dos presídios." (DU RAP, 2002, p.52)

5.3.1.1- Casa de Detenção

> "A história dos que morreram no Carandiru, e a daqueles que sobreviveram à passagem pelo sistema penitenciário brasileiro, portanto, faz parte da história brasileira, da história de São Paulo, da história da arte e da literatura da década. É, portanto, a história de todos nós."
>
> Bruno Zeni

Em 1920 foi construída, no bairro do Carandiru, zona norte de São Paulo, a Penitenciária do Estado, projeto do engenheiro Samuel das Neves. Já em 1945, depois da extinção, em 1938, da Cadeia Pública e do Presídio Político da Capital, localizadas no bairro da Luz, deu-se início à construção da nova Casa de Detenção de São Paulo, no mesmo terreno pertencente à Penitenciária do Estado, oficialmente inaugurada em 1956 pelo então governador do estado Jânio Quadros com a abertura do prédio da administração e do pavilhão 2. Os pavilhões 8, 9 e 5 foram construídos nos três anos seguintes. Em 1974, foi inaugurado o pavilhão 6 e, em 1978, os pavilhões 4 e 7. Em outubro de 1982, a Casa de Detenção recebeu o nome do ex-diretor da Penitenciária do Estado, Professor Flamínio Fávero.

---

19 Art. 45

A superlotação sempre foi um dos principais problemas da Casa de Detenção de São Paulo, e a primeira rebelião de presos ocorrida no local data de 1964. Em 1976, em carta ao Corregedor-Geral da Justiça, o então Juiz Corregedor dos Presídios, Dr. Renato Laércio Talli, alertava para a "incontrolável e assustadora" superlotação dos presídios e cadeias paulistas, principalmente da Casa de Detenção: "A Casa de Detenção, como se sabe, com capacidade populacional prevista para 2200 homens, ostenta hoje a cifra espantosa e absurda de 6244 homens, isto é, um excedente de nada menos do que 4044 presos (...) com todo um cortejo dos mais ultrajantes atentados, violências e mortes." (*in* BISILLIAT, 2003, p. 253)

Em 1983 surgiu o primeiro plano para a sua desativação, motivado pelas constantes desordens e rebeliões ocorridas em seus diversos pavilhões. José Carlos Dias, na época secretário de Justiça do então governador Franco Montoro, havia trabalhado como advogado de presos políticos durante o regime militar e sua proposta visava à utilização de recursos captados com a construção de edifícios no terreno da Casa de Detenção para a construção de novos presídios, menores e mais fáceis de administrar. Como a legislação não permitia a construção de edifícios no local, o projeto de desativação foi frustrado.

A idéia foi retomada por Mário Covas, governador do Estado de São Paulo entre 1995 e 2001, que não a viu concretizada antes de sua morte, em 2001. A decisão final sobre a desativação da Casa de Detenção coube a Geraldo Alckmin, seu sucessor, não somente pelas violações dos direitos humanos e pela repercussão negativa do massacre de 02 de outubro de 1992, mas também por causa da megarrebelião organizada pelo PCC em 18 de fevereiro de 2001, da qual participaram 29 presídios no Estado de São Paulo, episódio bastante divulgado pela mídia e que expôs a fragilidade dos governantes em administrar as instituições prisionais do Estado, nas quais a ordem dependia mais da vontade dos próprios presos, organizados sob o comando do PCC, do que dos diretores e agentes penitenciários.

No dia 15 de setembro de 2002 ocorreu a desativação do presídio, concluídas as transferências dos presos para outras unidades prisionais. O período de visitação foi de 20 de setembro a 15 de novembro de 2002, e calcula-se em torno de 90 mil o número de visitantes.

O *massacre* ocorrido em 02 de outubro de 1992 repercutiu de modo negativo no mundo inteiro, e contra ele se manifestaram diversas entidades nacionais e internacionais de defesa dos direitos humanos, como a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), a Anistia Internacional e a *Human Rights Watch*. O Brasil chegou a ser processado por violação aos direitos humanos pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA), processo este retirado de pauta depois de comunicado do Governo brasileiro informando sobre a desativação do presídio dentro de dois anos e a transferência do julgamento dos policiais militares envolvidos da Justiça Militar para a comum.

Há que se considerar que Geraldo Alckmin era candidato à reeleição quando decidiu pela implosão da Casa de Detenção, ocorrida às onze horas da manhã do dia 15 de setembro de 2002, quando vieram abaixo os pavilhões 6, 8 e 9, este último local onde aconteceu o massacre dos 111. Foram utilizados 250 quilos de explosivos que em sete segundos provocaram a implosão transmitida ao vivo pela mídia e presenciada por uma multidão de curiosos. Na ocasião, Geraldo Alckmin proferiu as seguintes palavras: "O fim da Detenção é um marco histórico. Representa uma virada no sistema penitenciário brasileiro. A Casa de Detenção era um modelo ultrapassado no sistema prisional paulista, não oferecia segurança e tampouco recuperava os presos. O Carandiru morreu do mesmo jeito que viveu, sem deixar saudades." (*in* JOZINO, 2004, p. 212)

No dia 17 de julho de 2004, também às onze da manhã, foram implodidos os remanescentes pavilhões 2 e 5 e no local onde existiu o maior presídio da América Latina, tendo abrigado, nos piores tempos de superlotação, mais de 8000 detentos em condições precárias, foi construído o Parque da Juventude, área de lazer com objetivos culturais e recreativos aberta à população.

5.3.1.2- Cento e onze a menos

> "O talento é a polidez em relação à matéria, consiste em dar um canto ao que estava mudo. O meu talento será o amor que sinto pelo que compõe o mundo das prisões e dos campos de trabalhos forçados."
>
> Jean Jenet

O pavilhão 9, onde ocorreu o *massacre* do Carandiru, era o pavilhão dos presos primários, em sua grande maioria jovens iniciantes na carreira do crime. Dos 104 mortos a tiro pela tropa de choque do 1º e do 3º batalhões, pelo Grupo de Ações Táticas Especiais (GATE) e pelo Comando de Operações Especiais (COE) da Polícia Militar, 74 tinham idade entre vinte e dois e trinta anos e 12 tinham até vinte e um anos. Ainda não haviam sido julgados e condenados 84. Dentre os 111 mortos, havia 11 *Josés*, 10 *Joãos*, 17 *Santos* e 24 *Silvas* (BORELLI, 2007, p. 115)

No dia 02 de outubro de 1992 aconteceu, no segundo andar do pavilhão 9, uma briga entre dois detentos[20] que acabou por provocar uma confusão generalizada entre os detentos daquele pavilhão. Os poucos funcionários responsáveis pela ordem e pela segurança dos detentos foram impedidos de intervir na situação e optaram por evacuar o local, trancando os presos e declarando tratar-se de uma rebelião.

O tumulto era intenso e só arrefeceu com a chegada da Polícia Militar ao local. Sob a ameaça da invasão da tropa de choque, conhecida por sua frieza e truculência, os presos jogaram pelas janelas das celas as armas artesanais que possuíam, em sua maioria estiletes e *naifas*, e penduraram lençóis e panos brancos com mensagens de paz, demonstrando sua rendição.

A Casa de Detenção foi invadida assim mesmo, e em menos de meia hora os policiais militares, sob o comando do coronel Ubiratan Guimarães, exterminaram 111 detentos. O perito Osvaldo Negrini, que examinou o local depois do *massacre*, afirmou que

> Nas celas examinadas, constatamos que as trajetórias dos projéteis disparados indicavam o atirador posicionado na soleira da porta, apontando sua arma para o fundo ou para as laterais. Não se observou quaisquer vestígios que pudessem denotar disparos de arma de fogo realizados no sentido oposto, caracterizando confronto. (...) podemos afirmar que isso estava escrito nas paredes. (in BORELLI, 2007, p. 32)

São conhecidos alguns relatos de sobreviventes do *massacre*, todos impressionantes no que se refere à crueldade e ao terror a que foram submetidos os presos naquele dia. De acordo com tais depoimentos, cujas informações são coerentes com os exames de

[20] O depoimento de André Du Rap, sobrevivente do massacre do Carandiru, encontra-se reproduzido na íntegra em anexo

balística e com a análise de peritos, a maioria dos presos foi assassinada com vários tiros dentro das celas, onde buscavam refúgio. Outros morreram pelos corredores do pavilhão, obrigados a correr nus sob pauladas, tiros e mordidas de cachorros.

Alguns presos que conseguiram se salvar e estavam somente feridos foram forçados pelos policiais militares a carregar e empilhar os corpos dos companheiros mortos e assassinados após o cumprimento desta tarefa. O pavilhão 9 havia sido transformado em um mar de sangue, cadáveres e restos humanos devido a uma insensata e abusiva ação do Estado contra indivíduos que estavam sob sua custódia.

O promotor Luiz Roque Lombardo Barbosa afirmou, ao acusar oficialmente o coronel Ubiratan Guimarães em março de 1993 pelas mortes de 104 detentos: "Em verdadeira ação bélica, os policiais desencadearam a maior matança já consignada mundialmente em um presídio. As penas privativas de liberdade dos detentos transformaram-se em penas capitais, com o saldo de 111 mortos." (*in* BORELLI, 2007, p. 82)

O *massacre* ocorreu na véspera das eleições municipais daquele ano e, por ordem do então governador do estado Luís Antônio Fleury Filho, que apresentava na ocasião um candidato ao cargo, o saldo total de mortos só foi divulgado à imprensa quinze minutos antes do término do horário da votação. Enquanto isso, uma multidão de parentes e amigos buscava sem sucesso obter informações em frente à casa de Detenção e no Instituto Médico Legal, onde o diretor deu ordens para não deixar que ninguém entrasse para reconhecer os corpos.

O comandante do Policiamento Metropolitano coronel Ubiratan Guimarães foi inicialmente condenado a 632 anos de prisão, aguardou em liberdade o recurso da sentença e foi absolvido, tendo sido reeleito deputado estadual pelo Estado de São Paulo e assassinado no dia 09 de setembro de 2006 em sua residência, supostamente um crime passional. Os policiais diretamente envolvidos na invasão da Casa de Detenção estão sendo processados, mas até o momento nenhum foi condenado. Pode-se afirmar que todos os responsáveis diretos ou indiretos pelo *massacre do Carandiru* permanecem impunes.

5.3.1.3- Imagens da Dinda



Casa de Detenção

"Se aquelas celas pensassem, já teriam enlouquecido há muito tempo. Se o Carandiru fosse alguém, seria ambicioso como o diabo."

João Wainer

Em outubro de 2002 conheci o Complexo Carcerário do Carandiru e fotografei inscrições realizadas no interior de celas e em suas portas, nos corredores e também no pátio e na área externa dos pavilhões. Algumas destas inscrições foram efetuadas por ex-detentos enquanto o presídio ainda funcionava e outras foram feitas por grafiteiros paulistanos depois de sua desativação. As imagens foram registradas nos dois pavilhões da Casa de Detenção que ficaram abertos à visitação pública, o 2 e o 5, assim caracterizados:

Pavilhão 2

Era a entrada da cadeia, onde ocorre o registro e distribuição do preso para outros pavilhões. Ao chegar ao pavilhão 2, o detento passa pelo ritual de chegada: despe-se na frente de todos e recebe a calça cáqui do uniforme, conhecida como *calça jega*, e tem o cabelo cortado no *corte triagem*, assim chamado porque permite identificar todos os recém-chegados. Assim *despersonalizado*[21], o preso passa por duas celas de triagem enquanto aguarda a transferência para seu pavilhão de destino. Na distribuição, que ocorre no pátio do pavilhão 2, o diretor reúne grupos pequenos que, de cabeça baixa e braços para trás, escutam a política da casa:

> "Vocês estão chegando na Casa de Detenção de São Paulo para pagar uma dívida com a sociedade. Aqui não é a casa da vovó e nem da titia, é o maior presídio da América Latina. Aqueles que forem humildes e respeitarem a disciplina, podem contar com os funcionários para ir embora do jeito que a gente gosta: pela porta da frente, com a família esperando. Agora, o que chega dizendo que é do crime, sangue nos olhos, que é com ele mesmo, esse, se não sir no rabecão do Instituto Médico Legal, pode ter certeza que vamos fazer de tudo para atrasar a vida dele. Gente assim, nós temos mania de esquecer aqui dentro." (VARELLA, 1999, p. 22)

Como era no pavilhão 2 que se localizavam os setores de apoio e as oficinas de trabalho, como a alfaiataria, a barbearia, a rouparia e a laborterapia, muitos presos pediam para ficar neste mesmo pavilhão que, por ser próximo da administração e também da parte da frente do presídio, possuía fama de ser mais tranquilo.

---

21 O processo de despersonalização dos indivíduos que adentram instituições de controle total será estudado no capítulo de fundamentação teórica

Pavilhão 5

Era o pavilhão *da ralé*, no dizer dos detentos. Reservado aos travestis, estupradores, justiceiros, aos presos jurados de morte e aos evangélicos, além daqueles que não tinham dinheiro para morar em pavilhões melhores. O mais superlotado e o que apresentava piores condições de vida, era no pavilhão 5 que ficava a *Isolada*, um conjunto de vinte celas de castigo abafadas e escuras, em péssimo estado de conservação. Para a Isolada iam cumprir um período de castigo de trinta dias os detentos que fossem pegos em contravenções como tráfico de drogas, plano de fuga, atraso na contagem ou desrespeito aos funcionários. Por abrigar justiceiros e estupradores, ambos mal vistos pelos outros presos, e detentos jurados de morte, era o pavilhão mais bem armado. Considerado "a fábrica de faca da cadeia" (VARELLA: 1999, p. 29), aqueles que ali residiam, sabendo do risco que corriam de morrer, fabricavam as *naifas*, facas artesanais feitas com pedaços de ferro arrancados muitas vezes das portas das celas e pacientemente limadas a ponto de te tornarem instrumentos letais.

As fotografias realizadas apresentam inscrições variadas, que foram organizadas da seguinte forma:

***a. Graffiti* e tatuagens de cadeia:**

máquina de tatuagem improvisada pelos detentos



"A tatuagem é a inviolabilidade do corpo e a história das paixões. Esses riscos nas peles dos homens e das mulheres dizem as suas aspirações, as suas horas de ócio e a fantasia da sua arte e a crença na eternidade dos sentimentos- são a exteriorização da alma de quem os traz."

João do Rio

Incluem-se nessa categoria as tatuagens dos ex-detentos e seus significados, bem como as inscrições realizadas com instrumentos pontiagudos em paredes e portas de celas. Parte-se do princípio de que o *graffiti*, em sua acepção mais original[22], assemelha-se à prática da tatuagem. Nas prisões, tatuar-se é uma tradição. Provavelmente pelo fato da experiência de estar preso ser marcante em si. Célia Maria Antonacci Ramos, autora de *As nazi-tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?* afirma que: "Muitos presos se tatuam voluntariamente, fazem do corpo seu único espaço de liberdade." (RAMOS, 2006, p.16) Na cultura das cadeias existem tatuagens com significados específicos, demonstrando que as codificações criadas no meio criminal incluem inclusive os corpos dos indivíduos. A expressão *tatuagem de cadeia* apresenta, então, um duplo sentido: primeiro, o de um desenho rústico, artesanal, feita em condições precárias e até mesmo com tinta de caneta esferográfica, bem diferente do trabalho dos tatuadores profissionais. Em segundo lugar, existe o sentido evocado pelo símbolo tatuado, código a ser decifrado somente pelos indivíduos que conhecem uma codificação específica, muitas vezes relacionada ao tipo de delito cometido. No livro *Always Running- La Vida Loca: Gang Days in L.A.*, Joseph Rodriguez discorre sobre o significado de algumas *tatuagens de cadeia* comuns nas gangues *chicanas* de Los Angeles:

> Ele tinha duas lágrimas tatuadas embaixo do seu olho esquerdo, significando dois anos perdidos na prisão. Às vezes as lágrimas se referiam ao número de membros da família mortos nas guerras de rua, ou ao número de pessoas que o indivíduo matou. (RODRIGUEZ: 2005, p.73)[23]

Na figura 4, que registra uma exposição de uma série de fotografias da artista

---

22 Graffito: "desenho ou escritura feita com uma ponta dura sobre pedra ou similar" (HOUAISS 2001, p. 1473)

23 "He had two teardrops tattooed below his left eye, signifying two years lost in the hall. Sometimes the teardrops stood for the members of one´s family fallen in street warfare or the number of people one had killed."

Rosângela Rennó intitulada *Cicatriz (1996-2003)*[24] no pátio do pavilhão 2, apresentam-se tatuagens em mãos de presos com símbolos que significam: roubo (cinco pontos), batedor de carteira (um ponto), estupro (dois pontos), furto (quatro pontos), esperança e segurança (âncora), além de uma provável declaração de amor a *Maria* e o número *1880*, talvez uma alusão à Abolição da Escravatura.

tatuagens realizadas na cadeia



[24] As fotografias de Rosângela Rennó foram realizadas a partir de reproduções de negativos fotográficos do Museu Penitenciário Paulista

Também existem outros símbolos comuns nas *tatuagens de cadeia*, como a *borboleta* (fugitivo), a *faca cravada em um crânio* (matador de PM), a *cruz de Caravaca* (bandido de alta periculosidade) e a *espada de São Jorge* (proteção, *corpo fechado*). Também há símbolos específicos para indicar homossexuais (duas linhas cruzadas de pontos), chefes de quadrilha (cinco pontos dentro de um círculo e quatro fora) e homicídio (uma estrela com um ponto em cada extremidade). (RODRIGUES, 2002, p. 291-292)

Não somente os corpos são marcados nas prisões, o mesmo acontece com paredes e portas de celas, como atestam as fotografias. A figura 5 apresenta um tipo clássico de *graffiti*, a inscrição "Zuziano" no teto de um dos corredores do pavilhão 2, realizada com algum tipo de instrumento contundente sobre uma superfície que ficou marcada segundo a mesma lógica da tatuagem: a perfuração, o atrito mais profundo na superfície, deixando uma marca de difícil remoção por não se tratar somente da aplicação de tinta, mas de uma espécie de *cicatriz*. No caso da inscrição "Zuziano" o efeito de *visibilidade* foi garantido pela fumaça impregnada no teto, e pelo contraste obtido entre sua superfície negra e o branco do interior da parede exposto por sua escavação.

graffiti realizado com instrumento cortante



b. Primeiro Comando da Capital

> "A esfera de vida na qual se movem os desajustados é um mundo à parte, com suas próprias normas e convenções, suas idiossincrasias, concepções e aspirações peculiares."
>
> Hiroíto de Moraes Joanides

Algumas das inscrições registradas fazem alusão à facção dominante no presídio, velada ou diretamente. A história do PCC encontra-se no Anexo C desta tese.

Durante a revisão da bibliografia sobre o tema foram encontradas referências sobre inscrições alusivas ao PCC em presídios e cadeias paulistas, não somente no Carandiru, demonstrando o crescimento e expansão do seu campo de atuação. De acordo com Fátima Souza, "O PCC tinha dominado, definitivamente, os distritos... Nas paredes das celas e dos pátios, sua sigla era encontrada com frequência." (SOUZA, 2007, p.42) Além da referência direta ao PCC, foram encontrados alguns dos símbolos utilizados por seus membros para codificar a informação de pertencimento ao *Partido*, como o denominam, a partir do momento em que suas correspondências começaram a ser interceptadas. O número 15.3.3 referia-se, assim, ao PCC por meio do alfabeto *congo*, no qual as letras são substituídas por número equivalentes à sua localização no alfabeto. O símbolo *Ying Yang*, do Taoísmo, também aludia ao *Partido*, representando a complementaridade entre o bem e o mal. A mensagem *Paz, Justiça e Liberdade*, palavras de ordem do PCC também pode ser encontrada pelas instituições prisionais brasileiras como referência direta ou disfarçada pela troca de alguma de suas palavras ou pela utilização de tipografias inextrincáveis ou de difícil leitura, por exemplo.

> A sigla PCC e o número 15.3.3 se espalharam rapidamente nas penitenciárias, nas cadeias publicas e também nas carceragens dos distritos policiais de São Paulo. Nos muros, nas paredes das celas, nos pátios, nos corredores, nas portas de aço: escritos com *spray*, giz, caneta esferográfica, tinta, pincel ou vassoura, o que estivesse mais à mão. (JOZINO, 2005, p. 34)

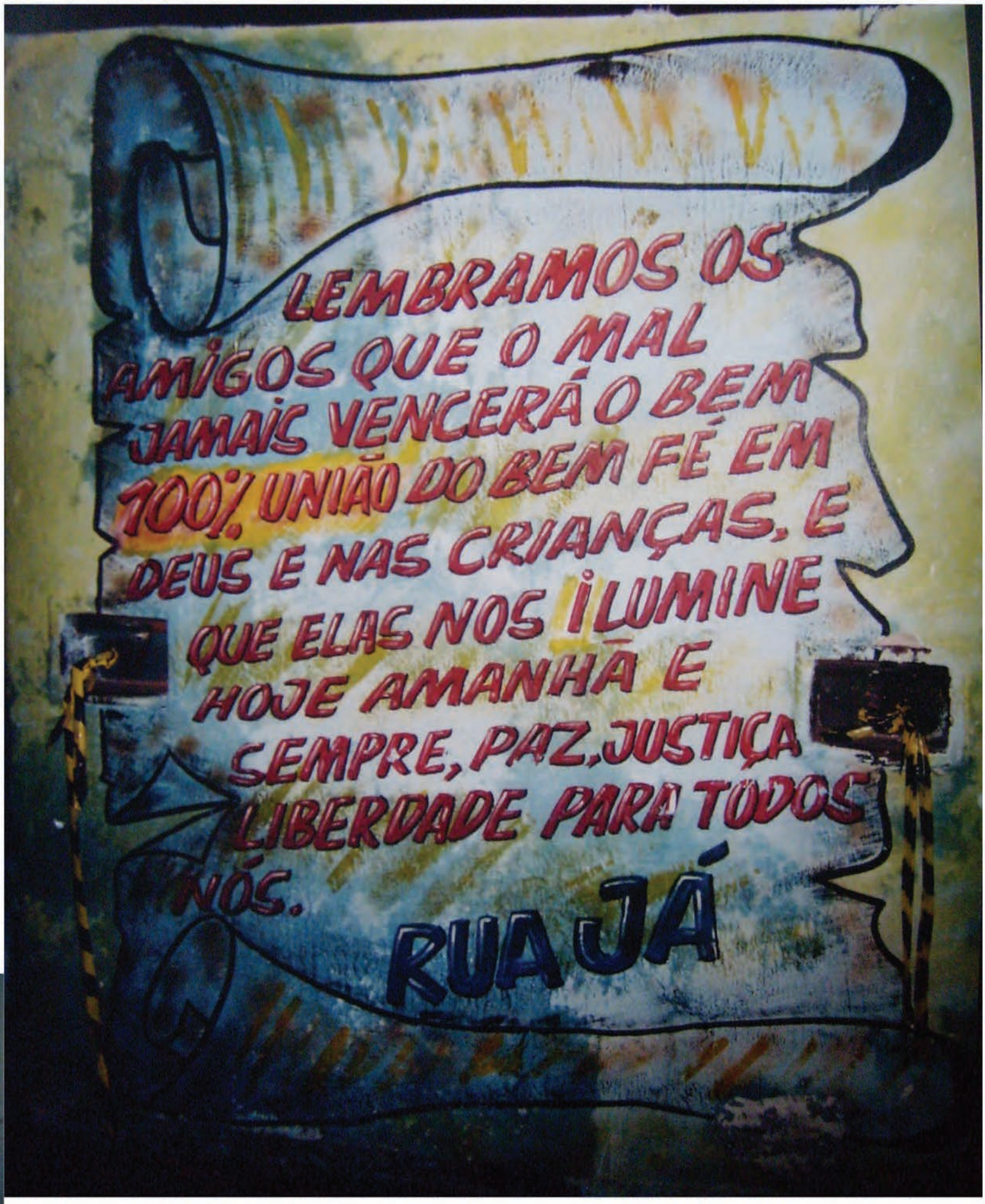
No pavilhão 9 da Casa de Detenção, no qual ocorreu o *massacre do Carandiru*, uma mensagem escrita com tinta preta demonstrava a ligação entre este episódio e as reivindicações do PCC:

> Só pelo sofrimento que somos obrigados a passar nesse lugar constituído de ódio, raiva e saudades é onde temos mais forças pra nos tornar mais terroristas do que já somos e através do nosso instinto e força de vontade e onde lutaremos e sobreviveremos em qualquer lugar, pois de lealdade vivemos para conseguirmos a nossa meta, que é a paz, justiça e liberdade. E com a união de nossos irmãos espalhados pelo sistema e apoiados pelos que estão do lado de fora faremos o n. 1 da mídia terrorista brasileira. Não somos os melhores nem os piores, pois somos isso que a própria sociedade criou. Primeiro Comando da Capital. CV-PCC-15.3.3 (JOZINO, 2005, p. 108)

Na Penitenciária de Presidente Venceslau, no interior do Estado de São Paulo, onde um dos líderes do PCC, *Marcola*, cumpriu pena, foi encontrada, nas paredes das celas, a mensagem "Queremos vingança por causa da fita de 2/10/92 da Casa de Detenção." (JOZINO, 2005, p.27), mais uma referência ao *massacre* no pavilhão 9. O jornalista Josmar Jozino relata ainda, que "Nos pavilhões 2, 6 e 8, havia muitas pinturas e desenhos cobrindo as paredes. Boa parte, do rosto de Jesus Cristo. Já nos corredores havia pichações com o *slogan* "Paz, Justiça e Liberdade", a sigla PCC e os números 15.3.3" (JOZINO, 2005, p. 208)

Na figura 6 há uma mensagem escrita em uma parede de um corredor na qual se lê "Lembramos os amigos que o mal jamais vencerá o bem. 100 % união do bem e fé em Deus e nas crianças, e que elas nos ilumine (sic) hoje amanhã e sempre, paz, justiça e liberdade para todos nós. Rua já". O lema *Liberdade, Paz e Justiça* se repete na figura 7, em caligrafia azul escrita na parede de uma cela, sobre papel de impressão, abaixo de uma reprodução de uma nota de cem reais ali colada e uma *pixação* com os dizeres *Aqui, dor, sofrimento*, realizada pelo grafiteiro Zezão após a desativação do Carandiru.





graffiti com alusões ao PCC

Em outros casos a referência ao *Partido* é feita de forma um pouco menos direta, como nas figuras 8 e 9, nas quais há a substituição do termo *justiça* por *amor* nas mensagens registradas, aparentemente declarações de amor: "Quando estou triste, imagino você e eu sempre nos campos dos sonhos, para ver a realidade sem saudades, com paz amor e liberdade."

graffiti com alusões ao PCC



c. O guerreiro

"O herói romântico sente-se portanto obrigado
a fazer o mal, por nostalgia de um bem
impossível."

Albert Camus

A figura do *anti-herói* com atributos sobre-humanos parece ser recorrente no imaginário da prisão, e se manifesta sob a forma de imagens de guerreiros e lutadores, como podemos constatar nas figuras 11 e 12. Este arquétipo encontra-se presente, com igual intensidade, na cultura das gangues chicanas de Los Angeles e também no contexto social da *pixação*, no qual a expressão *vida loca*, criada pelos *cholos*, foi assimilada e designa, assim como em Los Angeles, os indivíduos envolvidos com a criminalidade.

o guerreiro





d. A fé e a religiosidade

"Os homens podem viver sem justiça- e geralmente têm de aceitar a situação-, mas não sem esperança."

Eric Hobsbawm

Um dos pavilhões abertos à visitação, o pavilhão 5 abrigava os presos evangélicos, e algumas das inscrições ali registradas demonstram a ligação com princípios do Cristianismo, muitas vezes sob a forma de citações bíblicas, como demonstram as figuras 13 e 14. Em *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*, Michel Foucault afirma: "Nessa cela fechada, sepulcro provisório, facilmente crescem os mitos da ressurreição. Depois da noite e do silêncio, a vida regenerada." (FOUCAULT, 2004, p.201)

a fé que fortalece





e. O horror

"Somos virgens de horror como o somos de volúpia."

Louis- Ferdinand Céline

A violência e a crueldade concernentes à vida na prisão são explicitadas por meio de pinturas que retratam a morte, o perigo e o inferno. Na figura 15, uma fotografia realizada no corredor de celas de castigo do pavilhão 5, observamos compridos sulcos transversais e verticais, principalmente no lado superior direito e em toda a parte inferior do lado interno de uma das celas de castigo. São *graffiti* realizados pelo movimento de afiação das *naifas*, facas artesanais elaboradas dentro da cadeia, muitas vezes a partir de pedaços do metal das próprias portas das celas, onde eram continuamente afiadas. O uso de *naifas* e demais objetos pontiagudos dentro do Carandiru foi relatado por diversos ex-detentos em terríveis histórias de acertos de contas e desavenças resolvidas em embates mortais. Estas são as marcas indeléveis do medo e da violência inerentes à vida na prisão.

o horror



Na figura 16 percebe-se em primeiro plano diversas *naifas* e armas artesanais encontradas em revistas ou entregues após rebeliões ou brigas. Ironicamente, foram expostas ao público defronte à cela que servia de templo à Assembléia de Deus, no primeiro andar do pavilhão 2. A Assembléia de Deus era a denominação evangélica predominante no Carandiru. Ao fundo, uma pintura na parede cita um versículo bíblico: "Entrega o teu caminho ao Senhor" que, justaposta à coleção de *naifas* expostas, revela os contrastes presentes no cotidiano da Casa de Detenção.



naifas

f. A busca pela beleza

"Reparei que, num recinto apertado, até
os pensamentos sentem-se apertados."

Fiódor Dostoiévski

As figuras 17 e 18 mostram pinturas de paisagens, retratando mares e cachoeiras, dentre outros cenários idílicos, demonstrando mais uma vez os contrastes existentes no presídio, em cujas paredes o terror e a violência dividem espaço com as demonstrações de fé e a admiração da natureza.



a busca pela beleza

g. ***Graffiti*** **realizados depois da desativação do presídio**





graffiti realizados depois da desativação do Complexo Carcerário do Carandiru

Binho Ribeiro, um dos grafiteiros que pintou no Carandiru depois de sua desativação, explica como surgiu o projeto:

> A oportunidade de pintar no Carandiru surgiu porque o espaço estava sendo desocupado, alguns pavilhões ainda estavam com os detentos, inclusive tinha todo aquele esquema de segurança pra gente entrar e fazer as pinturas, e esse convite veio de um deputado com quem eu tinha um bom relacionamento, o Carlos Alberto Turco Louco, muito ligado ao Alckmin, o governador, e conversando comigo ele teve a idéia de fazer algumas intervenções no Carandiru, pensando em mudar um pouco da energia do Carandiru, tão ruim, tão depressiva, colocando um pouquinho de arte dentro do espaço. Na época eu convidei o Zezão e o Ciro e nós fizemos algumas intervenções.[25]

25 Depoimento concedido à autora em julho de 2009, na Matilha Cultural, no centro de São Paulo

O artista afirma ter tido dificuldades para pintar naquele local:

> A gente poderia fazer uma intervenção pequena, em um espaço que eles haviam pedido, mas a gente se empolgou e começou a ocupar outros espaços, eu me lembro que o Zezão foi nas celas lá em cima, no Carandiru, e fez uma foto terrível de uma pomba enforcada com um cadarço de sapato, e outras situações de energia muito ruim que existia no lugar. Eu me lembro que a gente voltou pro meu estúdio, no dia em que a gente estava pintando, e as prateleira do meu estúdio desabaram a vinte centímetros das minhas costas. Eu estava no computador e o meu estúdio desabou, a gente levou essa energia ruim pra dentro de casa, e isso foi bem pesado, uma lembrança bem forte, mesmo. Foi extremamente difícil fazer a pintura ali, decidir o que pintar em um lugar tão ruim.

A dificuldade relatada pelo artista revela um dos aspectos mais importantes do *graffiti*: são trabalhos realizados em suportes e superfícies que já contêm vários tipos de informação, um processo bem diferente da pintura de uma tela em branco:

> Existiam algumas pinturas, dos próprios detentos, que chamavam muito a atenção. Na verdade, eu acho que eram mais legais, mais autênticas ali naquele lugar do que as intervenções que nós fizemos. Apesar de eu ter gostado bastante da experiência.

Binho traça uma analogia com a tatuagem para explicar o que sentiu ao grafitar o Carandiru:

> Na verdade, é meio louco, assim. É como você tatuar um cadáver. Você pintar em uma casa abandonada, uma casa destruída, que você não sabe exatamente o que existia ali, você percebe aquela energia mórbida. É como um tatuador pegar um defunto, escolher um braço e tatuar.

O mal-estar foi experimentado também por CIROSCHU, outro grafiteiro que participou da intervenção: "Era uma coisa assim, a gente não conseguia pintar dentro das celas. A gente só ficava olhando, cada cela era uma coisa muito foda, muito foda. Então, não sei, eu não conseguia. Não dava pra pintar, não dava."[26]

Depois de sua desativação e implosão no ano de 2002, foi construído no local

[26] Depoimento concedido à autora em julho de 2009, no bar Estadão, no centro de São Paulo

anteriormente ocupado pelo Complexo Carcerário do Carandiru o Parque da Juventude, um espaço dedicado ao lazer, à cultura e a eventos de natureza diversa. Karina Biondi, autora de *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*, aborda a questão da *invisibilidade* associada à substituição do presídio por um espaço recreativo:

> A partir daí, os passageiros do metrô de São Paulo não mais avistaram detentos nas janelas de suas celas, as unidades prisionais deixaram de ser cenário do cotidiano da maioria dos paulistanos, delegacias não mais abrigavam presos que ofereciam perigo aos seus vizinhos. Por mais que o número de presos aumentasse, eles não estavam mais sob os olhos da população paulistana. (BIONDI: 2010, p.68)

5.3.2- Zezão: lixo, esgotos e subterrâneos da metrópole

graffiti de Zezão



"Eu vejo arte no sujo, no feio."

ZEZÃO

"Varrer a sujeira pra debaixo do tapete é fácil. Assim o povo não vê... mas eu vejo sempre e estou de olho nessa questão do nosso subterrâneo, que são as veias da nossa cidade."

ZEZÃO

"Toda a poética de Baudelaire está marcada por essa idéia. O poeta é um vidente (...) e o pintor deve gerar a luz (...)"

Vera Casa Nova

Constatamos que o *graffiti* pode apresentar um lado bastante destrutivo e ser percebido muitas vezes de forma negativa. Paradoxalmente, o *graffiti* pode também proporcionar a revitalização de espaços deteriorados da cidade. Alguns grafiteiros desenvolvem uma preferência por pintar em tais locais, como CHIVITZ, MINHAU e ZEZÃO. Apresentaremos aqui o trabalho de ZEZÃO, que começou a realizar *graffiti* nas galerias subterrâneas do rio Tietê, um dos principais de São Paulo, em 2000:

> Meu contato com o mundo subterrâneo aconteceu em 2000, já vindo com toda a bagagem de pintar em fábricas e lugares abandonados. Após a depressão que me motivava na época, continuei buscando esses lugares, pois comecei a me identificar com aquele cenário de ruínas, destruição, muito lixo e sujeira. (ZEZÃO in GRAFFITI: 2006, p.6)



De acordo com Moriyama, "Zezão encontrou sua arte onde se esconde o mundo: nos labirintos subterrâneos em que desemboca o esgoto, dorme o lixo e rastejam os bichos- em fábricas abandonadas, bueiros selados e galerias de excrementos." (MORIYAMA: 2009, p.151) A execução de pinturas nesses espaços esquecidos faz com que estes adquiram visibilidade, destacando-se na paisagem urbana por meio do *graffiti*: "A opção de pintar espaços deteriorados, ao mesmo tempo em que é uma prática comum aos artistas da cidade, ganha um valor heróico ao direcionar o olhar do transeunte para lugares que antes eram apenas esquecimento (...)"(MORIYAMA: 2009, p.157) No trabalho de Zezão, a preocupação com problemas de natureza social é uma constante, como afirma o pesquisador Sérgio Poato: "Toda a produção de Zezão está intimamente comprometida com uma crítica ao descaso que enfrentam os

grandes centros urbanos ao termo que aposta na possibilidade de o *graffiti* enunciar o pedido por uma outra cidade." (POATO: 2006, p.108) Percebemos, aqui, um lado positivo do *graffiti*, relacionado à sua capacidade de iluminar espaços e temáticas abandonadas.

pixações e graffiti de Zezão







O próprio artista relata: "É como se a minha arte fosse um curativo cobrindo ali, aquela ferida perdida e esquecida da cidade." (ZEZÃO in GRAFFITI: 2006, p.7) Zezão afirma também ter o intuito de: "(…) enviar boas vibrações para todos os tipos de gente nas ruas, principalmente os pobres e desabrigados, enviar para eles um pouco de carinho na vida dura que levam."(ZEZÃO in MANCO: 2005, p.7)[27]

O texto de apresentação do artista na exposição coletiva De dentro pra fora, de fora pra dentro, no MASP, dizia a seu respeito:

> A paisagem urbana, de onde Zezão extrai sua estética, é a de uma São Paulo grande, desleixada com seu espaço público, com seus rios e com o seu lixo. O artista vai fundo na exploração dessas mazelas e extrai preciosidades simbólicas. Entra na cena, escolhe a locação, se relaciona com o morador de rua, pinta para ele e sob seu olhar. Fotografa o momento e o ambiente, nos mostrando pessoas e lugares que a cidade esconde e também a atmosfera da metrópole que está sempre mudando e deixando sua população à própria sorte.[28]

Zezão, que começou a intervir nas ruas de São Paulo através da *pixação*, quando entrou para o grupo VÍCIO, desenvolveu um estilo próprio de pintura, e hoje o tipo mais comum de *graffiti* que realiza são os chamados *flops*, arabescos em dois tons de azul que contém, apesar de sua quase ilegibilidade, sua assinatura da época em que *pixava*: VÍCIO PIF DTS ("*pixadores* infratores ferroviários- destrói"). O azul é a

27 "(…) send good vibrations to all kinds of people in the street, especially the poor and the homeless, to send them some affection in their hard life"

28 Arquivo fotográfico pessoal da autora





Zezão
(São Paulo, SP)

sem título, 2007
acrílica sobre metal oxidado,
90 x 58 cm



cor de sua predileção, e seus flops são monocromáticos, sempre realizados com um contorno um tom mais escuro que a cor de seu preenchimento. Para o artista, o azul significa paz e harmonia, sentimentos que procura instaurar nos locais que elege como suporte de sua arte. Régis Debray afirma que: "A cor também pode ser uma devoção." (DEBRAY, 1993, p.62), um pensamento bastante apropriado para analisar o trabalho de Zezão em sua busca por uma São Paulo melhor.

Um dos aspectos mais originais do trabalho de Zezão é a escolha das galerias subterrâneas de águas pluviais do rio Tietê e de alguns de seus afluentes como suporte para seus *flops*. Sua arte é, literalmente, subterrânea. Uma das causas defendidas pelo artista é o tratamento adequado do esgoto da cidade, e em suas fotografias ele revela o deplorável estado das galerias de escoamento de água do rio Tietê, uma das principais causa das constantes inundações ocorridas na cidade. Antônio Araújo, diretor do espetáculo BR-3, do grupo Teatro da Vertigem, parcialmente encenado em embarcações que flutuavam pelo leito do rio, opina a seu respeito:

> Esse rio que é um rio-esgoto. É olhar para a merda, é ver a merda, e uma merda que é também a nossa identidade. Por mais que a gente queira o projeto modernista como identidade- eu não estou dizendo que não seja, tem uma megalomania ali que é nossa identidade- mas a merda também é nossa identidade. Acho que o rio traz isso. (ARAÚJO in FERNANDES [ORG.]: 2006, p.25)

Criado no bairro do Brás, na região central de São Paulo, o rio Tietê fez parte da paisagem observada pelo artista desde a sua infância. Na proximidade com a avenida do Estado, que margeia o seu leito, fica a favela do Canindé, onde morou Carolina Maria de Jesus, autora de Quarto de despejo: diário de uma favelada, que assim descreve a vida às margens do rio Tietê:

> O arco-íris foge de mim. Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. [sic] (JESUS: 2006, p.48)

A autora prossegue em seu relato: "E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as trajedias que os políticos representam em

relação ao povo.” [sic] (JESUS: 2006, p.46) Zezão pode ser considerado um destes “poetas do lixo”, um artista sensível aos inúmeros equívocos da maior metrópole do país, em especial à desigualdade social e à invisibilidade de parcelas da população, como moradores de rua, miseráveis e viciados em drogas.

exposições de Zezão em São Paulo



5.3.3- *Pixação*, a caligrafia das ruas





pixações em São Paulo

"(…) nós estamos lidando com uma forma de escrita selvagem, desenfreada."

François Chastanet

"(...) a pichação é um estilo de vida destrutivo."

Tristan Manco

Como vimos no Capítulo 4, muitos autores e estudiosos do *graffiti* percebem a *pixação* de São Paulo como uma das manifestações mais originais do cenário contemporâneo da arte urbana internacional, contribuindo para fazer de São Paulo uma cidade muito valorizada por artistas, curadores, fotógrafos e todos os que se interessam pelo tema, como o documentarista João Wainer: "O estilo de letra, a maneira em que os

moleques escrevem, é de uma sofisticação muito grande."[29] François Chastanet, um dos principais estudiosos da *pixação* de São Paulo, explica o seu interesse por ela: "A estilística da *pixação* permanece à parte de outras práticas do *graffiti*, amplamente internacionalizadas e homogeneizadas." (CHASTANET: 2007, p.251)[30] Segundo o autor, a *pixação* pode ser compreendida como uma *performance* urbana:

> Esse movimento vândalo, a *pixação*, desenvolve um raro grau de inteligência espacial, semelhante à lógica epigráfica convencional, mas evocando também princípios tipográficos. Ocupando seu lugar na *performance* da escrita dentro da moldura urbana em que opera, elas produzem uma inesperada evolução do alfabeto latino. (CHASTANET: 2007, p.241-242)[31]

De acordo com Michael Archer, autor de Arte Contemporânea: Uma História Concisa, existe na performance um componente de desafio às normas instituídas pela sociedade:"(...) *performance*: uma arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de venda dos objetos carregava uma certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado." (ARCHER: 2001, p.117) Essa "força política e ideológica" evidencia-se, também, na prática da *pixação*.

Além de suas qualidades tipográficas e de seu aspecto performático, Chastanet destaca, ainda, o fato da *pixação* estar integrada à arquitetura da cidade de forma positiva, como uma intervenção que faz sobressair os próprios suportes das inscrições e suas características arquitetônicas: "A arquitetura e essas assinaturas ornamentais ilegais podem ser "lidas" como monumentos. (...) essa verdadeira mutação, essa autêntica "monumentalização" da arquitetura pelo signo escrito." (CHASTANET: 2007, p.242)[32]

Outra característica da *pixação* de São Paulo que a torna diferente da prática do *subway graffiti* novaiorquino ao mesmo tempo em que a aproxima da escrita *cholo* das gangues de *chicanos* de Los Angeles é o seu compromisso com a coletividade,

---

29 Depoimento concedido à autora em julho de 2009, no bairro de Perdizes, em São Paulo.

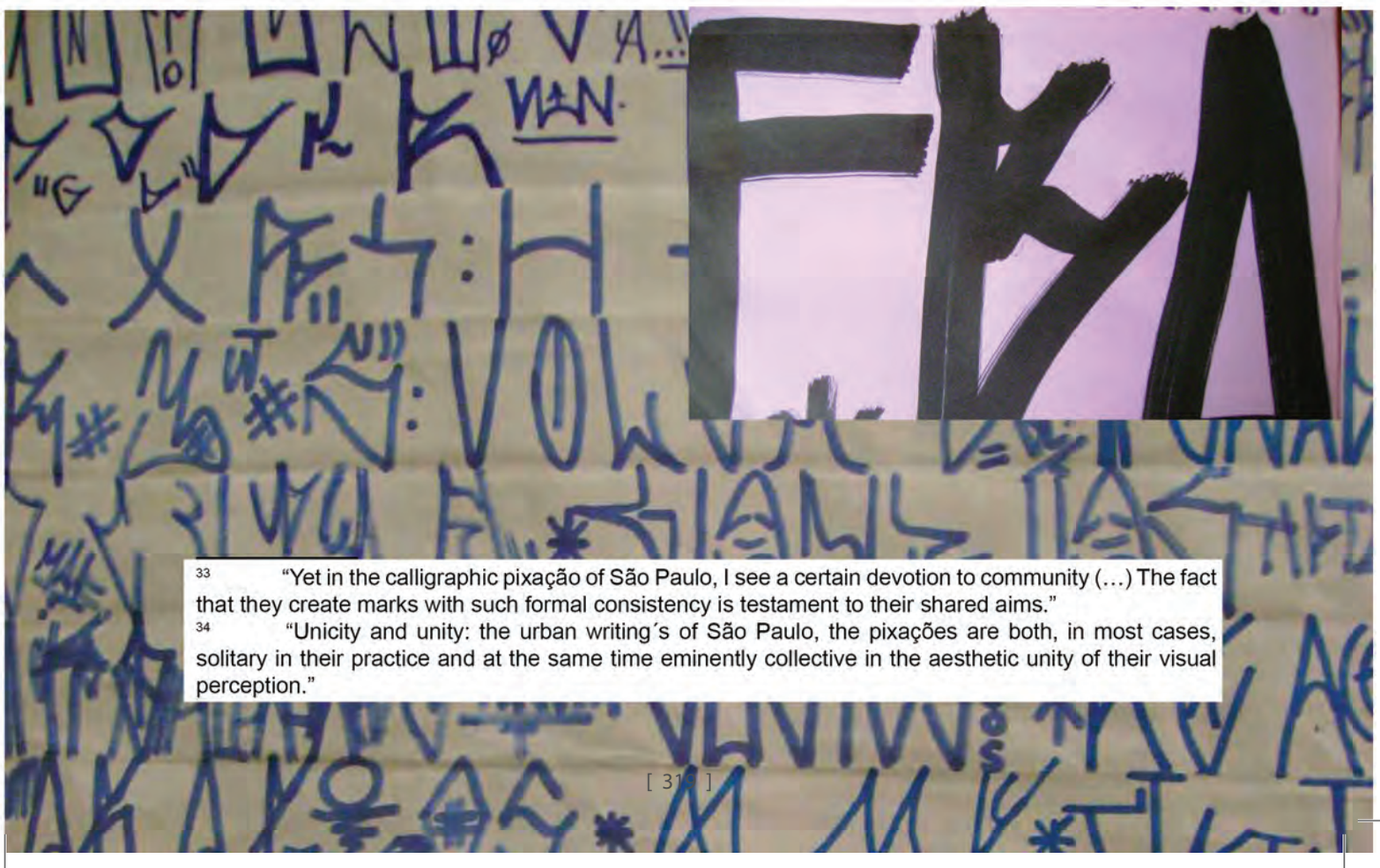
30 "The pixação stylistic remains apart from other graffiti practices, widely internationalized and homogenized."

31 "This vandalistic movement, the pixações, develops a rare degree of spatial intelligence, similar to conventional epigraphic logic but also evoking typographic principles. Taking its stand on the performance of writing in the urban framework where it operates, it produces an unexpected evolution of the Latin alphabet."

32 "The architecture and these illegal ornamental signatures can be 'read' as monuments. (...) this true mutation, this veritable 'monumentalization' of architecture by the written sign."

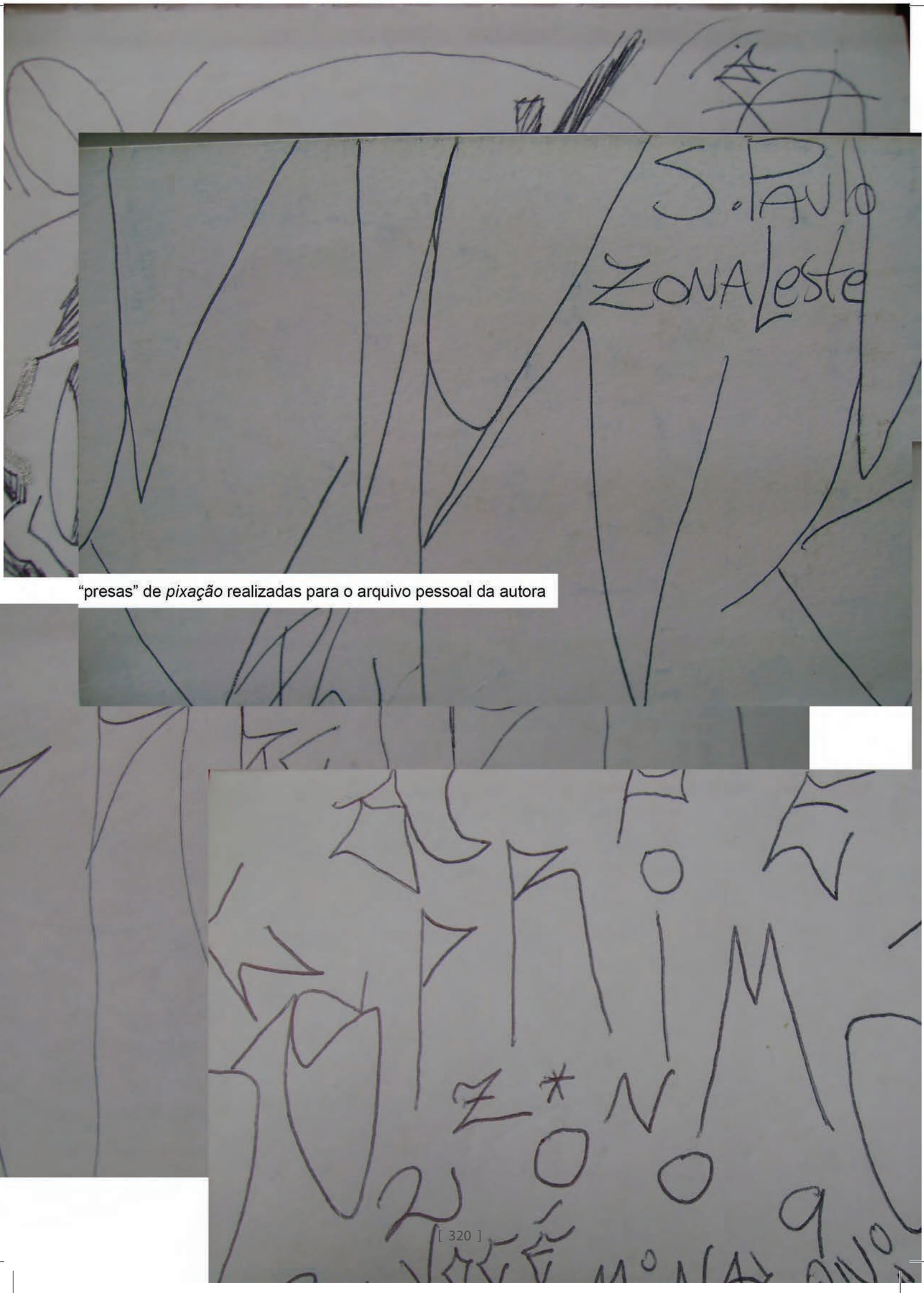
manifesta na formação de grupos, chamados informalmente de *famílias* tanto pelos *pixadores* paulistas quanto pelos *chicanos gangueiros*. Ambos os grupos realizam inscrições nas quais o nome do grupo é mais importante que o do indivíduo. Chastanet atesta: "Mas na caligráfica *pixação* de São Paulo eu vejo uma certa devoção à comunidade. (...) O fato de criarem marcas com tanta consistência formal atesta seus objetivos em comum" (CHASTANET: 2007, p.230)[33] Assim, percebemos que a unidade visual e a semelhança caligráfica entre turmas de *pixadores* de diversas partes da cidade é também uma evidência do apego dos *pixadores* ao *movimento da pixação* como um todo, que acontece de forma eminentemente *underground* na cidade de São Paulo, apesar de seus flertes com o circuito oficial da arte: "Unidade e união: escritas urbanas de São Paulo, as *pixações* são, na maioria das vezes, solitárias em sua prática e ao mesmo tempo eminentemente coletivas na unidade estética de sua percepção visual." (CHASTANET: 2007, p.238)[34]

A *pixação* pode ser definida como uma subcultura urbana periférica, que faz da cidade de São Paulo um território a ser lido e conquistado. Os *pixadores* atuam como calígrafos marginais, anti-heróis que se fazem lembrar por meio da intrepidez de quem não tem nada a perder, em traços arriscados que desafiam os limites do corpo, do espaço e da lei. A *pixação* é a noite do *graffiti*.

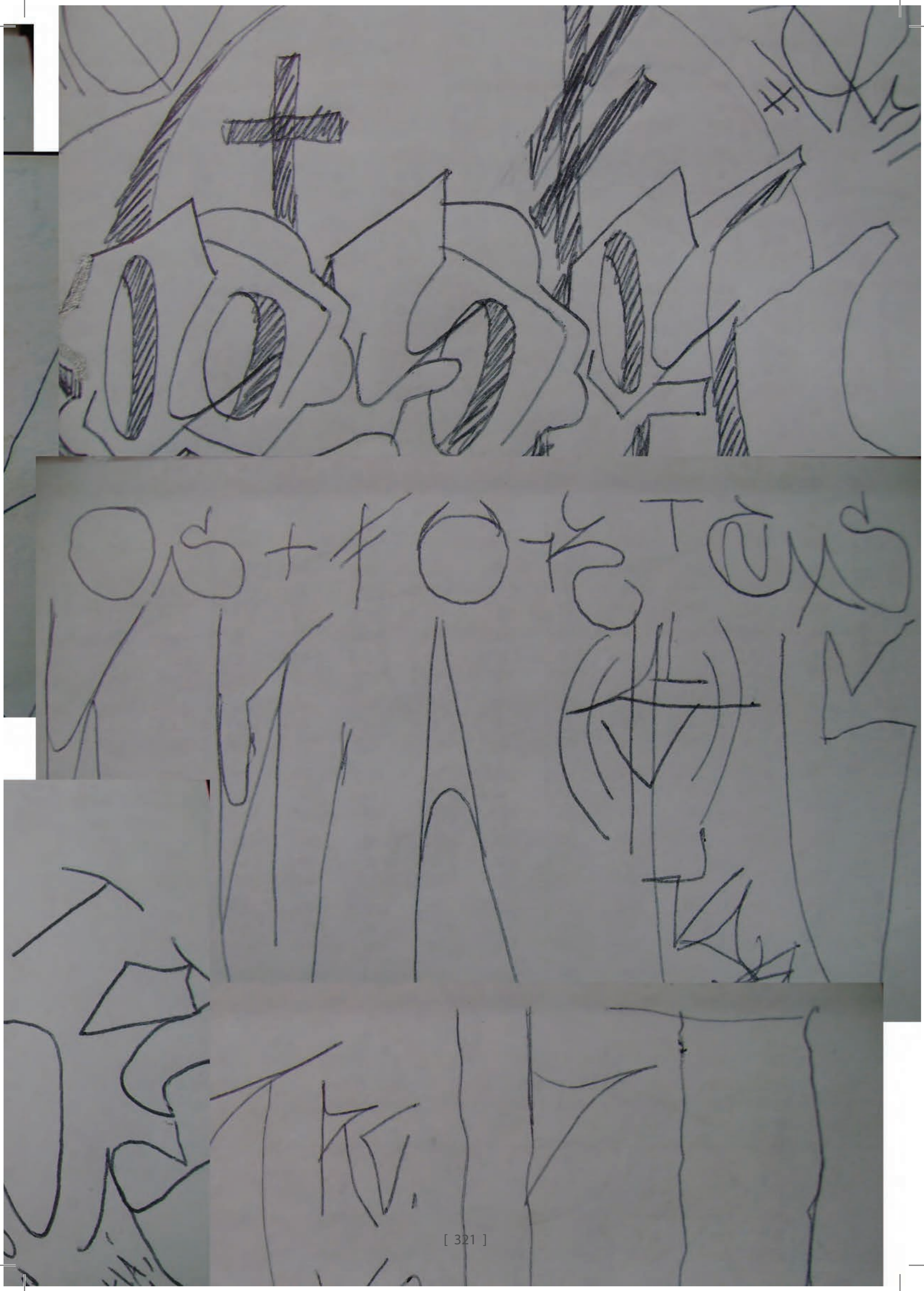


[33] "Yet in the calligraphic pixação of São Paulo, I see a certain devotion to community (…) The fact that they create marks with such formal consistency is testament to their shared aims."

[34] "Unicity and unity: the urban writing´s of São Paulo, the pixações are both, in most cases, solitary in their practice and at the same time eminently collective in the aesthetic unity of their visual perception."

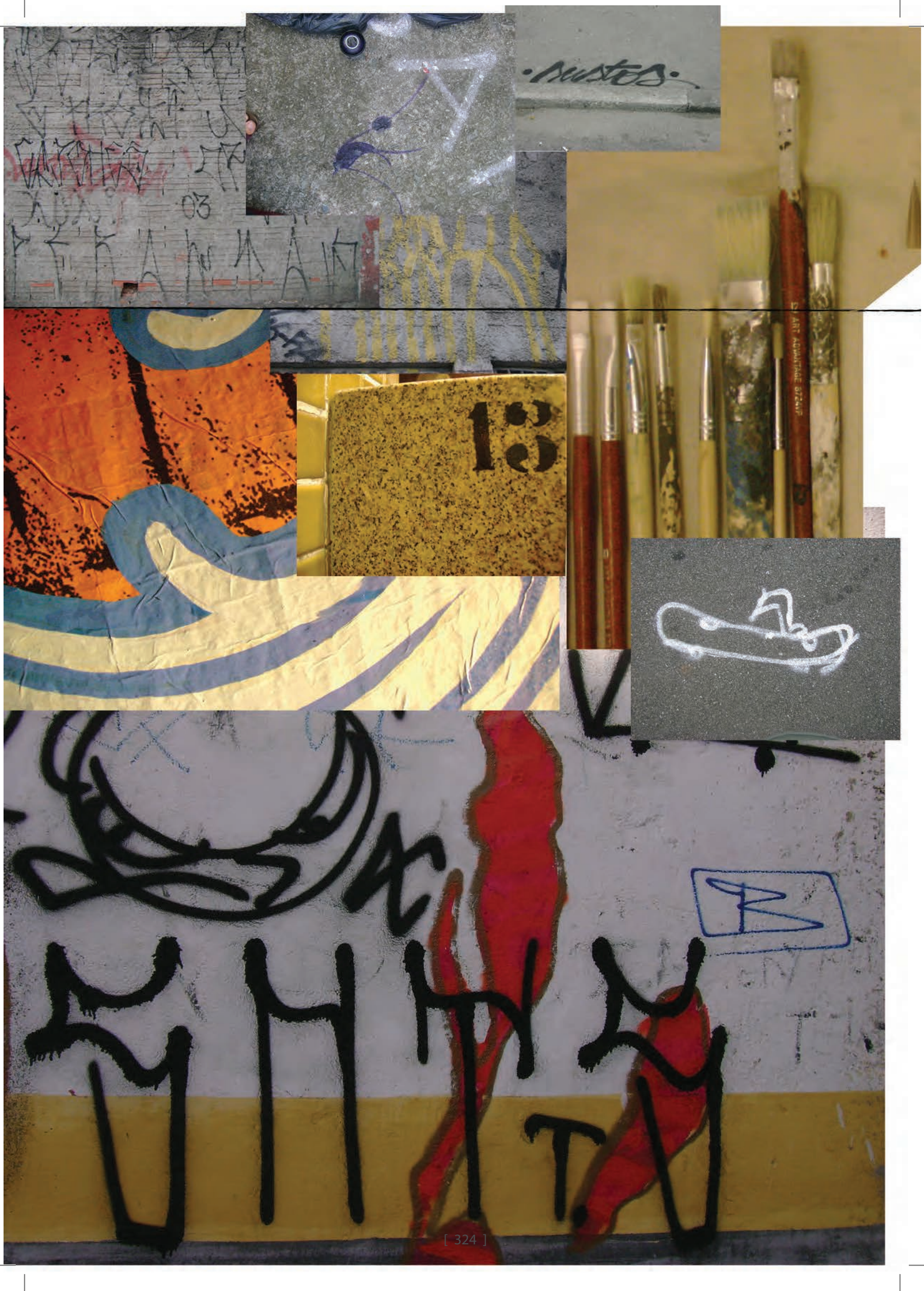


"presas" de *pixação* realizadas para o arquivo pessoal da autora






-Balas Sortidas-
BATMAN


13



Capítulo 6: "Arte como crime, crime como arte"

"Sou a favor de uma arte que seja místico-erótico-política, que vá além de sentar o seu traseiro num museu.

Sou a favor de uma arte que evolua sem saber que é arte, uma arte que tenha a chance de começar do zero.

Sou a favor de uma arte que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima. (...)

Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida."

Claes Oldenburg

O universo de sentidos no qual o *graffiti* e a *pixação* acontecem é rico e pleno de idiossincrasias, o que pede uma abordagem teórica pouco convencional. Discutiremos neste Capítulo a relação entre o *graffiti* e determinados movimentos artísticos, e também alguns conceitos que nos ajudam a decifrar um objeto de estudos tão dinâmico. A pesquisadora Maria Luíza Dias Viana, na dissertação de Mestrado intitulada *Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/ cultural e seus desdobramentos*, reafirma a complexidade do *graffiti* e a necessidade de uma abordagem transdisciplinar para que ele seja melhor compreendido: "A análise do grafite a partir de um único ponto de vista é empobrecedora e, portanto, se justifica uma abordagem tão ampla." (VIANA: 2007, p.19)

6.1- O *graffiti* no escopo dos movimentos da Arte Moderna e Contemporânea

O filósofo Arthur C. Danto, em *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*, define a arte como a "corporificação da liberdade e da criatividade humanas": "A arte é um paradigma tipicamente imprevisível, sendo antes a própria corporificação da liberdade e da criatividade humanas." (DANTO: 2006, p.45) Sobre os sentidos da arte, o autor afirma que: "Não há arte se não há um desafio à explicação racional e se o seu significado de certo modo nos escapa." (DANTO: 2005, p.64) No Capítulo 7 apresentaremos uma discussão a respeito do *graffiti* e da *pixação* serem considerados ou não manifestações de cunho artístico. Por enquanto, vemos que eles se encaixam das definições apresentadas por Danto, e também estão de acordo com seus argumentos sobre o que caracteriza uma obra de arte atualmente, principalmente a partir do trabalho de Marcel Duchamp, objeto de sua análise no livro *A transfiguração do lugar-comum*:

> É perfeitamente possível interpretar os atos de Duchamp como tentativas de impor um certo distanciamento estético a esses objetos nada edificantes, apresentando-os como improváveis candidatos à fruição estética: demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera. (DANTO: 2005, p.24)

O autor também considera Andy Warhol um artista fundamental na mudança paradigmática ocorrida no mundo das artes no século XXI:

> Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte poderiam sempre ser identificadas como tais. Agora, o problema filosófico é explicar por que são obras de arte. Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter (...) (DANTO: 2006, p.40)

O filósofo Gilles Lipovetsky, autor de A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo, fala sobre as características subversivas da Arte Moderna: "Desde então, os artistas não param de destruir as formas e sintaxes instituídas, insurgem-se violentamente contra a ordem social e o academicismo: ódio da tradição e obsessão pela renovação total." (LIPOVETSKY: 2005, p.61) O autor conclui que "O modernismo não é apenas rebelião contra si mesmo. É, ao mesmo tempo, revolta contra todas as regras e valores da sociedade burguesa (...)"(LIPOVETSKY: 2005, p.63) Revolta esta

presente no *graffiti* desde o início de sua história, como vimos no Capítulo 1.

Aqui nos interessa explorar o modo como os cubistas integraram as palavras às pinturas por eles realizadas. Como explica Veneroso, "Há, no século XX, uma reintegração das palavras no discurso plástico, quando elas irrompem no espaço do quadro, ao mesmo tempo em que a visualidade dos signos lingüísticos e do espaço da página é resgatada pelos poetas." (VENEROSO: 2000, p.11) A autora ressalta a importância do Cubismo neste processo:

> (...) a palavra apareceu pela primeira vez no espaço do quadro, de uma maneira mais sistemática e integrada ao discurso plástico, na produção dos pintores cubistas, na década de 1910. Picasso e Braque passaram a utilizar letras tipográficas e materiais não-convencionais tais como jornal, papel de parede, partituras musicais, na superfície de seus quadros (...) (VENEROSO: 2000, p.11)

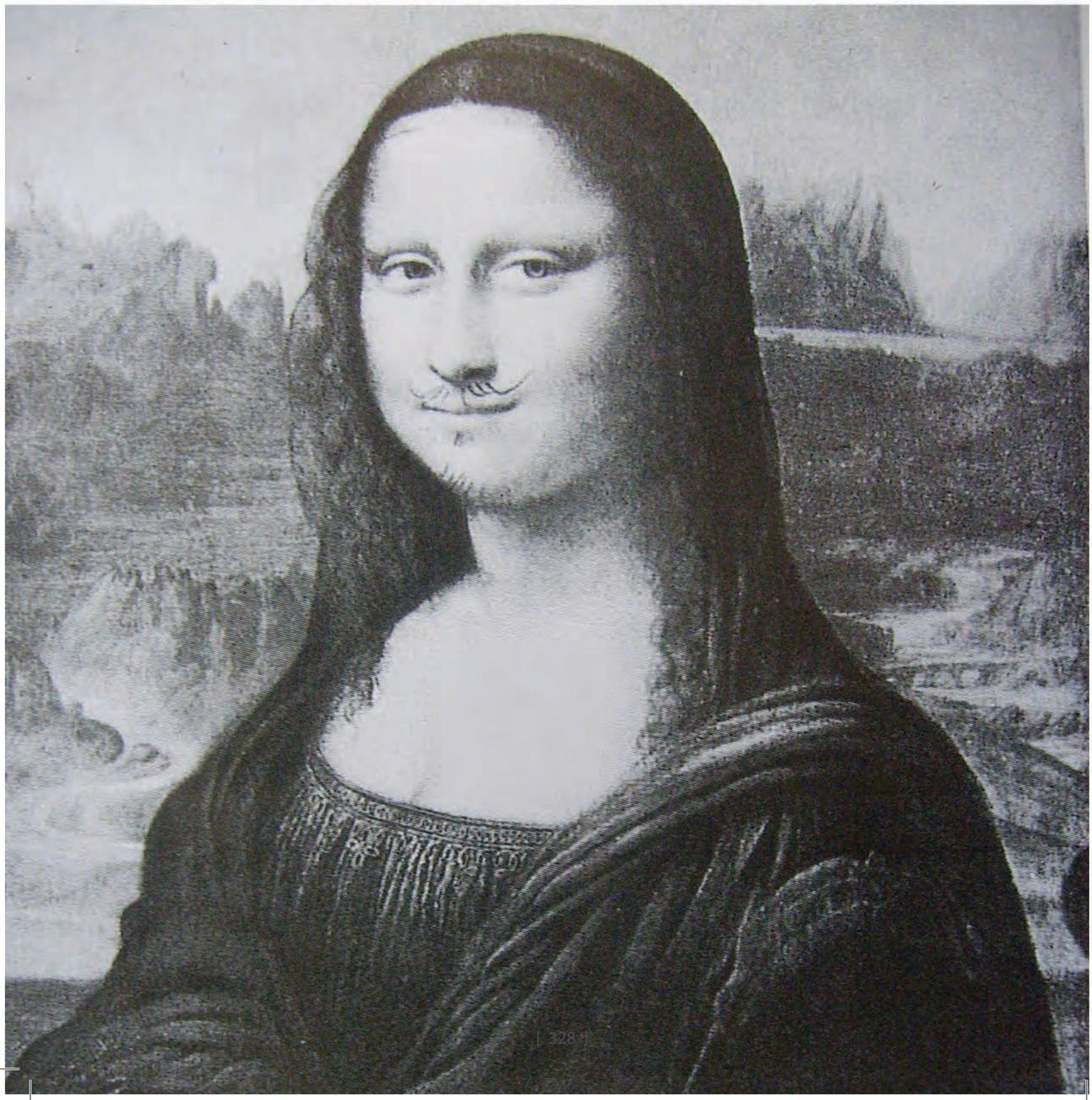
Com seus trabalhos, os pintores cubistas dissolveram a fronteira entre a escrita e o desenho: "Os pintores cubistas trabalham a visualidade da letra, restituindo a ela sua característica de "coisa desenhada" (...)" (VENEROSO: 2000, p.117) Já sabemos da importância das letras no universo do *graffiti* e da *pixação*, que têm como essência o nome e o desenho de suas letras constituintes. Para Veneroso, "As palavras escrever, pintar, gravar apontam para uma origem comum (...)" (VENEROSO in CASA NOVA [org.], 2010, p.38)

Além da inserção das palavras no universo pictórico, os cubistas deram início a um tipo especial de relação com o espaço urbano, por meio da bricolagem e da apropriação de materiais presentes no cotidiano da cidade, o que também diz respeito ao *modus operandi* do *graffiti* e da *pixação*: "Através da apropriação de fragmentos da realidade urbana, como textos tipográficos, jornais, partituras musicais, embalagens, bilhetes de metrô, os pintores cubistas introduzem a palavra em suas colagens." (VENEROSO: 2000, p.117) As demais culturas urbanas também têm um apreço especial pelas colagens e pela improvisação, como no movimento *hip hop*, no *skateboarding* e na música *punk*.

De acordo com Viana, "(...) os grafites, assim como as obras dadaístas, disparam contra o espectador como um projétil lançado contra todas as suas seguranças,

expectativas de sentido e hábitos de percepção." (VIANA: 2007, p.56) Adeptos da utilização de detritos urbanos em suas obras, o Dadaísmo é um movimento artístico importante para o *graffiti* em especial por causa dos trabalhos de Marcel Duchamp. Seu *ready made* de 1919 intitulado *L.H.O.O.Q.*, no qual a Mona Lisa de Leonardo da Vinci recebe um jocoso conjunto de bigodinho e cavanhaque incorporou uma das estratégias mais comuns do *graffiti*, a desfiguração de imagens, geralmente com um tom crítico ou humorístico.

Marcel Duchamp*: L.H.O.O.Q.* (1919); *ready-made* retificado, 0.20 x 0,13 m.



No livro *Paris 1968: as barricadas do desejo*, Olgaria Matos relata como os estudantes franceses se inspiraram no Surrealismo para realizar suas manifestações: "O surrealismo é revivido em particular no que se refere à figura do poeta como o não-conformista absoluto, como aquele que encontra na linguagem os elementos semânticos da revolução." (MATOS: 1989, p.66) O espírito inconformista dos surrealistas expressa-se, por exemplo, na valorização de trabalhos que normalmente não seriam entendidos como arte:

> Os doentes mentais e aqueles que por um motivo ou outro se encontram fora da lei, eram considerados pelos surrealistas como modelos do artista verdadeiramente criativo, porque essas pessoas não podiam, ou não queriam, conformar-se às normas reguladoras da sociedade. (MORLEY: 1998, p.84)[1]

Um trabalho muito importante para o *graffiti* foram os caligramas de Guillaume Appolinaire. Sobre a obra *Un Coup de dês jamais n'abolira le hasard*, Simon Morley, autor de *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, afirma: "(...) ressalta o *status* visual do signo verbal, fazendo o leitor ciente da natureza concreta, material, de letras e palavras, e dirigindo a atenção para as características do tipo gráfico." (MORLEY: 1998, p.30)[2] Os caligramas de Appolinaire são um exemplo de como pode ser verdadeira a afirmação de Roland Barthes quando ele diz que: "(...) a letra torna-se imagem na tela do mundo." (BARTHES: 1990, p.54) Mais uma vez trazendo as palavras para um campo originalmente dominado pelas imagens, "Guillaume Appolinaire pode ter tido em mente as peculiares combinações de palavras e imagens do *graffiti* quando criou seus poemas-imagens experimentais entre 1913 e 1919, os *Caligramas*, publicados em 1918." (VARNEDOE in LEGGIO: 1991, p.77)[3]

Veneroso afirma que "(...) o Situacionismo, vincula-se também ao *graffiti*, como estratégia de atuação em espaços públicos urbanos (...)" (VENEROSO: 2006, p.119) A arquiteta Paola Berenstein Jacques, autora de *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, confirma a importância da experimentação do espaço urbano pelos situacionistas e também pelos surrealistas:

---

1 "The mentally ill, and those who had for one reason or another fallen foul of the law, were regarded by the Surrealists as models of the truly creative artist because such people could not, or would not, conform to the regulatory norms of society."

2 "(...) highlights the visual status of the verbal sign, making the reader aware of the concrete, material nature of letters and words, and drawing attention to the character of the typeface."

3 "Guillaume Apollinaire may have had graffiti´s peculiar combinations of words and images in mind when he made his experimental poem-pictures of 1913-16, the Calligrammes, published in 1918."

> As perambulações dos surrealistas, seguindo o que eles chamavam de "acaso objetivo", ou uma deriva urbana dos situacionistas- já nos anos 1960- com a idéia de uma "psicogeografia" foram práticas da errância urbana, práticas labiríntica da cidade. (JACQUES: 2007, p.86)

A deriva e a psicogeografia são bastante semelhantes ao tipo de vivência que os artistas urbanos têm nas ruas da cidade.

Vimos que o corpo do artista ocupa um espaço importante na prática do *graffiti* e da *pixação*, de forma similar ao que ocorre com os pintores expressionistas, como explica Veneroso: "Para os pintores de ação, o corpo, o gesto, assim como o inconsciente, têm um papel fundamental." (VENEROSO: 2000, p.198) A pesquisadora relaciona, ainda, o trabalho destes artistas ao conceito barthesiano de *escritura*, a ser elucidado ainda neste Capítulo: "A importância do corpo, do gesto, na feitura da imagem, na pintura de ação, coincide com a importância atribuída ao gesto e ao inconsciente no conceito barthesiano de escritura." (VENEROSO: 2000, p.204)

Ao estudar as obras de Jackson Pollock, Morley afirma: "Um elemento de vandalismo parecido com o *graffiti* também se evidencia nos rabiscos de Pollock." (MORLEY: 1998, p.109)[4] A liberdade dos gestos e da movimentação do corpo é um dos elementos mais importantes do Expressionismo Abstrato e revela um aspecto fundamental da escrita caligráfica, abordado pelo autor ao discorrer sobre o Futurismo: "(…) enquanto a escrita à mão ainda tem alguma conexão com o corpo, a imprensa segregou totalmente essa conexão." (MORLEY: 1998, p.47-48)[5] Aprofundaremos esta discussão no item 6.2 deste Capítulo.

A pesquisadora Maria Célia Antonacci Ramos fala do *graffiti* como uma forma de *action painting*, e também uma espécie de *performance* urbana: "O grafite é uma *performance* do experimental no *environment*, testar as ruas, as pessoas, as imagens e os suportes. Uma *action painting* que permite a ação do artista em público." (RAMOS: 1994, p.143) Ferrel concorda com a perspectiva segundo a qual o *graffiti* pode ser considerado uma *performance*: "(…) a execução de painéis faz do *graffiti* não somente uma arte de

---

4 "An element of graffiti-like vandalism is also evident in Pollock´s scrawlings."

5 "(…) while handwriting still has some connection to the body, print severed this connection altogether."

pintura com *spray*, mas uma arte performática." (FERRELL: 1996, p.82)[6] Já Goldstein afirma tratar-se de uma forma de *instalação* urbana: "Certamente a reivindicação do espaço vinculada ao *graffiti* faz dele uma forma de instalação artística." (GOLDSTEIN, 2009, p.8)[7]

Vimos no Capítulo 5 que um dos motivos pelos quais François Chastanet admira a *pixação* de São Paulo é a sua capacidade de integrar-se à arquitetura da cidade. Archer, ao avaliar a obra de Sol LeWitt, faz um comentário parecido:

> LeWitt começou a executar desenhos de parede em 1968. Colar na parede um desenho de papel era bom, mas desenhar diretamente sobre o tijolo ou gesso da superfície disponível tornava o desenho, de forma mais completa, uma parte da arquitetura do espaço. (ARCHER: 2001, p.57)

A Arte Conceitual significou a ampliação do campo da arte e a valorização das idéias em detrimento do resultado formal das obras, além de promover uma instigante inversão de valores entre imagens e palavras: "A Arte Conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem." (ARCHER: 2001, p.87) Além do entrecruzamento de imagens e palavras, Goldstein apresenta outros argumentos que justificam a qualificação do *graffiti* como uma forma de arte conceitual:

> Claramente, a ênfase na documentação (por meio da coleta de assinaturas em "*blackbooks*" e da exibição de trabalhos na *internet*) revela a base essencialmente conceitual do *graffiti*. (...) E também o faz o impulso de subversão da ordem estética, comum a escritores do *graffiti* e artistas conceituais. (GOLDSTEIN, 2009, p.8)[8]

Talvez o movimento artístico mais importante para o *graffiti* tenha sido a Arte Pop. Além do interesse de Andy Warhol pelas técnicas de reprodutibilidade, pelo anonimato e pelo trabalho de Jean-Michel Basquiat, a quebra da fronteira entre a arte e a vida foi

---

6 "(…) piecing produces not only graffiti as spray painted art, but graffit as performance art."

7 "Certainly the claiming of space that graffiti entails makes it a form of installation art."

8 "Clearly the emphasis on documentation (via the collecting of tags in "blackbooks" and the display of work online) reveals the essentially conceptual basis of graffiti. (…) And so does the impulse to subvert the aesthetic order, which was common to graffiti writers and conceptual artists alike"



Andy Warhol: Brilho - caixa de cartão (1964), serigrafia sobre madeira, 33x41x30cm

essencial para o entendimento do *graffiti* como uma manifestação artística legítima. A tentativa de aproximação da arte com o cotidiano e o mundo da vida, expresso pela Arte Pop, está presente no *graffiti*, como nos lembra Viana: "Os grafites estão imbuídos de um ideal sócio cultural utópico, de fusão entre arte e vida, e de legitimação fora das hierarquias dominantes." (VIANA: 2007, p.17) Além disso, seu diálogo com o mundo da moda e da publicidade também o aproxima do trabalho dos artistas deste movimento: "Desde a arte *pop* não se via uma geração de artistas desenvolvendo uma relação tão simbiótica com a moda, a publicidade e os meios de comunicação de massa, mesmo que exista uma crítica a tudo isso evidente." (DANTAS in ZIMBRES: 2008, p.28) Segundo Goldstein, "Certamente um trem do metrô coberto por *graffiti* poderia ser considerado um *ready-made*." (GOLDSTEIN, 2009, p.8)[9]

9 "Surely a subway train covered with graffiti could be considered as a ready-made."

Criador da expressão *Art Brut* ("Arte Bruta"), o artista Jean Dubuffet foi um entusiasta do *graffiti*: "Dubuffet valorizou expressões criminosas como o *graffiti* justamente por elas serem criminosas." (VARNEDOE in LEGGIO: 1991, p.85)[10] Além de Dubuffet, Antoni Tàpies e Cy Twombly foram artistas que exploraram a linguagem rudimentar e agressiva do *graffiti*: "Nenhum pintor moderno inspira, tão consistentemente como Twombly, uma associação com a linguagem tradicional do *graffiti*." (VARNEDOE in LEGGIO: 1991, p.95)[11] Morley associa diretamente o trabalho de Dubuffet ao de Tàpies: "Como a pintura de Dubuffet dos rabiscos de um muro parisiense, ou o trabalho dinâmico de Tàpies com o pincel, tais pinturas sugerem ligações com a ilegalidade e o arcaísmo do *graffiti* urbano." (MORLEY: 1998, p.110)[12] O autor apresenta uma justificativa para o interesse destes artistas pelo *graffiti*, ilegal e marginalizado: "Ao se identificarem com o *graffiti*, os artistas do pós-guerra levam o romance da arte "elevada" com os bandidos para o território do signo escrito transgressor e confrontacional." (MORLEY: 1998, p.110)[13]

6.2- O corpo e a escrita

"A letra como traço, o traço como letra (...)"

Vera Casa Nova

"(...) a escritura é também tátil (...)"

Vera Casa Nova

Ao se referir ao *graffiti* e também à tatuagem, a pesquisadora Vera Casa Nova traça alguns questionamentos:

> O muro grafitado evoca a escritura. O apelo dos espaços da cidade, suportes que

10 "Dubuffet valued criminal expressions such as graffiti, precisely for being criminal."

11 "No modern painter invites, as consistently as Twombly does, association with the traditional language of graffiti."

12 "Like Dubuffet's painting of the scrawling on a Parisian wall, or Tàpies's own dynamic brushwork, such paintings suggest links to the illicitness and archaism of the urban graffito."

13 "By identifying with the graffito, port-war artists took 'high' art's romance with the outlawed into the territory of the transgressive and confrontational written sign."

> detêm uma energia da escritura. Rabiscos? Letras ideogramáticas? Grafismos que estão na origem das artes visuais podem ser nomeados como poéticas visuais? O corpo também não escapa. Tatuagens inscrevem-se como poemas visuais pelo viés fotográfico (Rosângela Rennó/ série Cicatriz) (CASA NOVA: 2008, p.87)

A autora ressalta o aspecto vestigial dos textos, que podem ser entendidos como marcas efetuadas por um corpo: "Estendendo o conceito de voz ao que está grafado, todo texto (sentido semiológico) gera relações com uma vocalidade fundamental, ou seja, impressão, traço, vestígio, marca de um corpo no espaço social, histórico e cultural." (CASA NOVA: 2008, p.59-60) Sua perspectiva encontra-se em concordância com o semiólogo francês Roland Barthes, que relaciona a *escrita* diretamente ao *corpo*: "A escrita é a mão, portanto é o corpo, as suas pulsões, os seus controles, os seus ritmos, os seus pesos, os seus deslizes, assim suas complicações, as suas fugas, em resumo, são a alma." (BARTHES: 1982, p.191) Esta definição aplica-se perfeitamente ao *graffiti* e à *pixação*, inerentemente dependentes dos movimentos do artista e, no caso da *pixação*, de sua agilidade e perícia ao evitar acidentes que podem ser fatais.

Veneroso lembra que "Caligrafia significa originalmente "bela escrita"." (VENEROSO: 2000, p.193) Dessa forma, podemos afirmar serem o *graffiti* e a *pixação* caligrafias urbanas contemporâneas, pois seus autores têm sempre em mente a perfeição dos traços e a harmonia de seus *pieces*.

6.3- Terrorismo Poético

> "Deixe um nome falso. Torne-se uma lenda. O melhor Terrorismo Poético é contra a lei, mas não seja pego. Arte como crime; crime como arte."
>
> Hakim Bey

No Capítulo 4 vimos como os princípios anarquistas de Hakim Bey inspiraram a série de ataques perpetrados por um grupo de *pixadores* ao *graffiti* e a instituições simbólicas do circuito oficial da arte. O autor, que cunhou o termo Terrorismo Poético,

fala sobre o *subway graffiti* de Nova Iorque em *Caos: Terrorismo Poético e outros crimes exemplares*:

> A arte do grafite emprestou alguma graça aos horríveis vagões de metrô & sóbrios monumentos públicos- a arte-Terrorismo Poético também pode ser criada para lugares públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques & restaurantes, arte-xerox sob o limpador de pára-brisas de carros estacionados, *slogans* escritos com letras gigantes nas paredes dos *playgrounds*. (BEY: 2003, p.13)

Realmente, a reação provocada pela *pixação* de São Paulo na maioria das pessoas se aproxima muito do relato de BEY a respeito da relação do público com ações de Terrorismo Poético: "A reação do público ou o choque-estético produzido pelo Terrorismo Poético tem de ser uma emoção pelo menos tão forte quanto o terror- profunda repugnância, tesão sexual, temor supersticioso, súbitas revelações intuitivas, angústia dadaísta (...)"(BEY: 2003, p.14) A *pixação* representa uma espécie de "choque-estético" na maioria das pessoas, sendo associada à criminalidade, ao descontrole e ao "terror" citado por Bey, que incentiva seus leitores à rebeldia: "(...) vandalize. (...). Quando feiúra, design pobre & desperdícios estúpidos estiverem sendo impostos a você, transforme-se num *luddita*, jogue o sapato no mecanismo, retalie. Esmague os símbolos do Império (...)" (BEY: 2003, p.22) É isto o que faz a *pixação* de São Paulo: esmagar símbolos de poder, retaliar um sistema social injusto e jogar o sapato nas autoridades instituídas, por mais caro que isso possa custar ao *pixador*.

6.4- "Seja marginal, seja herói"

No Brasil, gostaríamos de destacar o trabalho do artista Hélio Oiticica (1937-1980), um dos mais revolucionários da história da arte brasileira, como inspiração para o tipo de pesquisa por nós realizada:

> Fascinado pela marginalidade, passista da Mangueira, companheiros de malandros e bandidos, freqüentador de favelas, Oiticica "foi o maior inventor da arte brasileira, um dos maiores da arte contemporânea em todo o mundo", segundo o crítico Frederico de Morais. Radical, ele considerava a arte como revolta e essa revolta era, na opinião de Morais, "semelhante à do bandido que rouba e mata, em busca de felicidade, mas também à do revolucionário político. (VENTURA: 1994, p.38-39)



performance realizada no Minhocão com parangolés criados por Hélio Oiticica

Amigo do bandido Cara de Cavalo, morto em 1968, o artista criou em sua homenagem a bandeira-poema intitulada "Seja marginal, seja herói":

> Um ano depois de sua morte, Oiticica imortalizou-o numa obra-prima: Homenagem a Cara de Cavalo. É um bólide, ou seja, uma caixa envolta por uma tela e cujas paredes internas estão cobertas com quatro reproduções da foto oficial do bandido assassinado: estirado no chão, perfurado de balas, com os braços estendidos em forma de cruz. No fundo da caixa, num saco com pigmentos vermelhos, aparece escrito como numa lápide: "Aqui está e aqui ficará. Contemplai o seu silêncio heróico." (VENTURA: 1994, p.38)

Esta obra que pode ser comparada aos *graffiti* memoriais das gangues de *chicanos* de Los Angeles, que pintavam os nomes de seus companheiros já falecidos com a peculiar caligrafia *cholo* em *placas* preservadas ao longo dos anos. Assim como os *chicanos*, também os grafiteiros e, principalmente, os *pixadores* de São Paulo, têm o costume de realizar pinturas em homenagem aos mortos, além de zelar pela conservação das inscrições por eles realizadas quando ainda em vida.



6.5- As flutuações de sentido do *graffiti* e da *pixação*

> "Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e também não denotam nada nem ninguém: nem denotação nem conotação, eis como escapam ao princípio de significação e, na qualidade de *significantes vazios*, irrompem na esfera dos *signos plenos* da cidade, que eles dissolvem por sua mera presença."
>
> Roland Barthes

No ensaio *Street and Self: the roots of Graffiti*, publicado no catálogo da exposição *Born in the Streets*, na *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Richard Goldstein utiliza o conceito de *significante flutuante*, do semiólogo francês Roland Barthes, para se referir à *pixação*:

> O que era a *pixação*, aquele ícone de uma identidade inventada, se não um significante flutuante? O que era a reivindicação do espaço e sua transformação por meio de imagens, se não um ato de apropriação artística? O que era a profanação de símbolos arquitetônicos se não uma descentralização das classes dominantes? (GOLDSTEIN, 2009, p.8)[14]

O próprio Goldstein se questiona, impressionado com a sofisticação das ações dos *pixadores*: "Mas como pode ser isso? Como garotos destreinados de classe baixa podem entender o conceito do significante flutuante, a prática do pastiche ou a estratégia de descentralização?" (GOLDSTEIN, 2009, p.8)[15] Fato é que os *pixadores* despertaram em Goldstein a lembrança desses conceitos, o que revela que suas ações vão um pouco mais além do que o vandalismo puro, como querem nos fazer acreditar as autoridades municipais. Há na *pixação* uma complexidade conceitual, independentemente no grau de instrução de seus perpetradores, o que na verdade valoriza ainda mais estas inscrições sob um ponto de vista estético e semiótico.

O *graffiti* e a *pixação* são entendidos aqui como poemas visuais. Fundamentamos nossa perspectiva na definição apresentada por Barthes em *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios sobre Fotografia, Cinema, Pintura, Teatro e Música*:

---

[14] "What was the tag, that icon of the invented self, if not a floating signifier? What was the claiming of space and its transformation through imagery, if not an act of artistic appropriation? What was the desecration of architectural symbols of the social order, if not a decentering of the dominant classes?"

[15] "But how can that be? How can untrained working-class kids understand the concept of the floating signifier, the mode of pastiche, or the tactic of decentering?"

> O “poético” é exatamente a capacidade simbólica de uma forma; esta capacidade só tem valor se permite à forma “partir” para um grande número de direções e manifestar, assim, potencialmente, o infinito caminho do símbolo, de que nunca se pode fazer um significado último e que é, em suma, sempre o significante de um outro significante. (BARTHES: 1990, p.113)

É o que acontece com o nosso objeto de estudos, capaz de gerar um fluxo interminável de possíveis interpretações, ou seja, de instaurar semioses no espaço urbano, e isso por meio da ambigüidade e de sua natureza extensiva, ou seja, inexata e poética. Outra definição de poesia que nos auxilia a compreender nosso objeto de estudos é fornecida por Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*: “(...) a poesia põe a linguagem em estado de emergência.” (BACHELARD: 2005, p.11) É exatamente isso o que fazem o *graffiti* e a *pixação*, com sua linguagem transgressora e subversiva: colocar a linguagem “em estado de emergência”.

Vimos como o *graffiti*, principalmente em sua definição original, aproxima-se das técnicas de tatuagem, podendo ser compreendido como uma marca, ou cicatriz, nas superfícies urbanas. Neste sentido, gostaríamos de traçar uma analogia entre nosso objeto de estudos e o conceito barthesiano de *punctum*, utilizado pelo autor para estudar imagens fotográficas: “Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo (...) *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte- e também lance de dados.” (BARTHES: 1984, p.46) O autor faz uma contraposição entre o *punctum* e o *studium*: “O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não.” (BARTHES: 1984, p.80) Assim, “(...) a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) (...)”(BARTHES: 1984, p.48). Barthes afirma ainda o poder de expansão do *punctum*, ou seja, sua capacidade de gerar interpretações as mais variadas, enquanto o *studium* refere-se a convenções pré-estabelecidas culturalmente: “Por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão.” (BARTHES: 1984, p.73)

Roland Barthes, que define o termo *significância* como o sentido que é produzido sensualmente (BARTHES, 1973), um *sentido obtuso*, em contraposição ao *sentido óbvio*, a *significação*:

> (...) o sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade para nomeá-lo: minha leitura fica suspensa entre a imagem e sua descrição, entre a definição e a aproximação. Se não se pode descrever o sentido obtuso, é que, ao contrário do sentido óbvio, não copia nada: como descrever o que não representa nada? (BARTHES: 1990, p.54)

O *sentido obtuso* barthesiano também é chamado de *terceiro sentido*: "Quanto ao outro sentido, o terceiro, aquele que é "demais", que se apresenta como um suplemento que minha intelecção não consegue absorver bem, simultaneamente teimoso e fugidio, proponho chamá-lo *o sentido obtuso*." (BARTHES: 1990, p.47) É este sentido obtuso, a *significância*, que gostaríamos de relacionar à natureza misteriosa e, na maioria das vezes, indecifrável para os leigos, de nosso objeto de estudos. Como afirma a fotógrafa Martha Cooper, "Boa parte é indecifrável, sabe. Acho que esse sempre foi o motivo pelo qual as pessoas não gostam do *graffiti*, eles não conseguem lê-lo." (Martha Cooper in MACDONALD: 2001, p.171)[16]

Outro conceito que nos interessa relacionar ao nosso objeto de estudos é o de *imagem dialética*, criado por Walter Benjamin e explicado por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, da seguinte forma:

> (...) o que Benjamin queria dizer ao escrever que "somente as imagens dialéticas são imagens autênticas", e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como "imagem crítica": uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem- capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos- e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.172)

Ao provocar a inquietação do público e incitar sensações incômodas devido à sua presença nas ruas da cidade, o *graffiti* e a *pixação* podem ser entendidos como "imagens críticas", ou "imagens em crise", que desafiam o repertório interpretativo das pessoas, que parecem ficar um pouco perdidas em relação a que tipo de sentido deveriam extrair destas inscrições. Não há cartilha que nos ensine a compreendê-las, são expressões livres e independentes. A sua inerente ambigüidade confirma a propriedade de sua qualificação como imagens dialéticas: "Mas lembremo-nos do que disse Benjamin: a ambigüidade não é senão a imagem da dialética em suspensão." (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.196)

[16] "A lot of it it´s indecipherable, you know. I think that has always been why people don´t like it, they can´t read it."

6.6- Algumas considerações sobre o Belo e o Feio na Arte

"Afinal, por que não haveria tanta arte possível na feiúra quanto na beleza?"

Ferdinand Céline

"Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório- questão de moda."

Mário de Andrade

Em *Iniciação à Estética*, o escritor Ariano Suassuna discorre sobre a concepção kantiana de *beleza*, segundo a qual esta não se encontra no objeto contemplado, e sim no espírito do contemplador: "A beleza de um objeto não decorre, então, de qualidades do objeto: é obra pura e exclusiva do espírito do sujeito, que a fabrica interiormente, diante do objeto estético." (SUASSUNA: 2004, p.31) A partir desta concepção, Suassuna conclui que o que define uma obra de arte como tal não são exatamente as suas características, mas a relação que se estabelece com os sujeitos que a contemplam:

> Ao dizer que a Beleza não está no objeto mas, sim, é uma construção do espírito de quem olha para o objeto, Kant tornou impossível qualquer julgamento das obras de arte. (...) se a Beleza é construída pelo espírito do contemplador, os objetos não são mais nem belos nem feios. (SUASSUNA: 2004, p.79)

A concepção kantiana da *beleza* a relativiza, portanto, tornando-a dependente de elementos externos à obra de arte. O escritor distingue, ainda, as expressões *arte feia* e *arte do feio*, afirmando ser esta última de interesse para o campo da Estética, assim como a *arte do belo*:

> (...) a necessidade de distinguir a Arte "feia"- isto é, a Arte falhada, mal realizada, incaracterística- da Arte do "feio", isto é, da boa Arte que cria a Beleza a partir do Feio, e não do Belo. Esta é a que interessa à Estética, porque a primeira, a Arte feia, falhada, está, automaticamente, excluída do campo estético. (SUASSUNA: 2004, p.232)

Suassuna defende a importância do *feio* na arte, e afirma sua complexidade mediante a comparação com o *belo*, desde sempre aceito como artístico: "De fato, a vida e o mundo não são compostos somente de partes belas, de modo que a Arte que se preocupa unicamente com o Belo é, talvez, mais pura, mas é muito menos forte, complexa e asperamente eficaz do que a Arte do Feio." (SUASSUNA: 2004, p.236)

Essa discussão nos interessa pelo fato de que nosso objeto de estudos, principalmente em seu viés mais radical, a *pixação*, costuma ser excluída do campo de possibilidades da experiência estética por ser considerada feia pela maioria das pessoas. A relação direta da *pixação* com a contravenção e o universo da ilegalidade que, como vimos, constituiu a essência do *graffiti* em sua origem, é um dos argumentos mais utilizados para a sua desqualificação como manifestação artística legítima. Não pretendemos aqui defender a perspectiva segundo a qual a *pixação* seria necessariamente artística, e o mesmo se aplica ao *graffiti*. Nosso posicionamento explica-se pelo fato de serem, tanto o *graffiti* como a *pixação*, práticas muito amplas, executadas por um número incalculável de pessoas ao redor do mundo. Afirmar que todos os *pieces* de *graffiti* e de *pixação* são artísticos seria uma irresponsabilidade.

Apresentamos neste Capítulo algumas conexões entre o *graffiti* e o trabalho de alguns artistas, além de movimentos artísticos modernos e contemporâneos. Parece-nos mais prudente afirmar que o nosso objeto de estudos flerta com o universo artístico e, mais que isso, o próprio circuito oficial da arte se interessou pela sua linguagem, trazendo-a para dentro de suas instituições paradigmáticas. Partimos do princípio de que o *graffiti* e a *pixação* têm a inegável capacidade de provocar reações no público, desde as mais indignadas com a forma ilegal com que podem acontecer até a admiração mais sincera da originalidade e da perfeição dos traços dos grafiteiros e *pixadores*. No Capítulo 7 retomaremos o debate, ainda em aberto, sobre a relação de nosso objeto de estudos com a arte.

No momento, procuramos esclarecer que os juízos valorativos recorrentes no senso comum, que definem o *graffiti* como *arte* e a *pixação* como *vandalismo*, além de explicitamente maniqueístas e preconceituosos, não contribuem em nada para a compreensão de seu *modus operandi* e dos fluxos semiósicos instaurados pelo objeto de estudos. Assim, percebemos, a partir da concepção kantiana de beleza, que também o feio pode ser artístico, o que faz cair por terra o argumento segundo o qual a *pixação* e o *graffiti* seriam uma forma de sujeira urbana, de poluição visual,

indesejada e que deveria ser eliminada do cenário das grandes metrópoles mundiais. A repulsa provocada pelo *graffiti* e, em especial, pela *pixação*, advém em parte da inabilidade do público para compreender seu conteúdo. Em uma sociedade baseada na obviedade de mensagens publicitárias e demais anúncios presentes no espaço urbano, tais como placas de sinalização e organização do fluxo de pessoas e veículos, a *ilegibilidade* das assinaturas dos *pixadores* parece incomodar a muitos.

Durante a pesquisa de campo desenvolvida para esta tese, aprendemos a ler estas onipresentes inscrições paulistanas, uma simples questão de alfabetização da qual participaram diversos *pixadores*, inclusive um jovem morador da periferia de Osasco, na região metropolitana de São Paulo, que, apesar de praticar a *pixação* e ter me ensinado a decifrar alguns de seus segredos, é analfabeto. OPERAÇÃO 12, o *pixador* a que nos referimos, estudou até a oitava série em uma escola pública e não aprendeu a ler. No entanto, caminhando junto a ele pelas ruas da zona oeste da cidade, aprendi a ler algumas *pixações* que eram, para mim, de difícil entendimento. Este caso exemplifica não só a evidente precariedade da educação destes jovens, mas revela um dos muitos paradoxos e imprevisibilidades inerentes ao universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação*: aprendi a ler com um professor analfabeto.

O semioticista italiano Umberto Eco aborda, em História da Feiúra, os aspectos culturais que interferem na definição do *belo* e do *feio* na arte: "Muitas vezes, as atribuições de beleza ou de feiúra eram devidas não a critérios estéticos, mas a critérios políticos e sociais." (ECO, 2007, p.12) O autor afirma que o belo geralmente provoca uma reação de apreciação por parte do público, enquanto o feio suscita sentimentos de nojo, repulsa, horror ou susto. E relembra que estas reações são culturalmente determinadas e, portanto, relativas: "(...) aquilo que provoca aversão em uma determinada cultura, não o faz em outra e vice-versa." (ECO, 2007, p.19) Estudaremos, a seguir, alguns conceitos pertinentes ao nosso objeto de estudos, e que nos ajudarão a desvelar as suas qualidades estéticas.

6.7- Horror, Abjeção e Erotismo

"Compreender o que significa o atroz, não negar-lhe a existência, enfrentar despudoradamente a realidade."

Hannah Arendt

"Somos virgens de horror como o somos de volúpia."

Ferdinand Céline

"A abjeção (…) é imoral, sinistra, traiçoeira, e sombria (...)"

Julia Kristeva

A natureza transgressiva e a centralidade do *corpo* na prática do *graffiti* e da *pixação* nos levou a explorar os conceitos de *abjeção* e de *erotismo*, além da idéia do *horror*, despertado por estas inscrições e manifesto, por exemplo, nos nomes escolhidos pelas turmas de *pixadores*, sempre relacionados à idéia de periculosidade e, de uma forma ou outra, à marginalidade, como apresentamos no Capítulo 4.

6.7.1- Abjeção

"Certos artistas e escritores, de espírito mais dionisíaco do que apolíneo, sentem-se atraídos pelo obsceno, pelo grotesco, enfim, por todos esses elementos mais ligados à feiúra e à desordem da vida. (...) Diante de suas obras, experimentamos um choque, causado pela captação intuitiva de algo direto, violento, primordial e elementar, algo diretamente ligado ao enigma do mundo."

Ariano Suassuna

A filósofa francesa Julia Kristeva, autora de *Powers of Horror: An Essay on Abjection* ("Poderes do Horror: Um Ensaio sobre a Abjeção"), define a abjeção como "aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem", e "aquilo que não respeita limites, posições, regras":

> Não é, portanto, a falta de limpeza ou saúde que causa a abjeção, e sim aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem. Aquilo que não respeita limites, posições, regras. (...) Todo crime, por dirigir a atenção para a fragilidade da lei, é abjeto (...) (KRISTEVA, 1982, p.4)[17]

Assim, percebemos que o *graffiti* e a *pixação*, por desrespeitarem as leis, atentando contra um sistema de organização do espaço urbano, podem ser compreendidos

[17] "It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. (…) Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject (…)"

como *abjetos*. O grafiteiro e o *pixador* que optam por desobedecer os limites impostos pela lei arriscam-se no terreno do desconhecido, daquilo que está além das fronteiras normativas da cultura: "No limite da não-existência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, me aniquila. Ali, o abjeto e a abjeção são a minha proteção. As primícias da minha cultura." (KRISTEVA, 1982, p.3)[18] Trata-se, aqui, do estilo fora-da-lei dos chamados *vida loca*, os indivíduos que voluntariamente se propõem a viver à margem das normas e prerrogativas do comportamento socialmente aceito:

> Emerge, da abjeção, uma daquelas revoltas escuras e violentas do ser, dirigida contra uma ameaça que parece emanar de um exterior ou interior exorbitante, ejetada para além do horizonte do possível, do tolerável, do imaginável. Ela permanece lá, bem perto, mas não pode ser assimilada. (KRISTEVA, 1982, p.1)[19]

A opção consciente pela marginalidade amedronta a sociedade, que percebe nestes indivíduos uma ameaça ao seu estilo de vida, baseada nas "revoltar escuras e violentas do ser" de que nos fala Kristeva.

6.7.2- Erotismo

> "O amor se identifica com o proibido. Nosso erotismo está condicionado pelo horror e pela atração do incesto."
>
> Octavio Paz

O erotismo nos interessa não só pela relevância do corpo na prática do *graffiti* e da *pixação*, mas também por sua conexão com a transgressão, como esclarece Georges Bataille em *O Erotismo*: "Derrubar uma barreira é em si algo sedutor; o ato proibido ganha um sentido que não possuía, antes que um terror, ao nos afastar dele, o revestisse com um halo de glória." (BATAILLE: 2004, p.75) Partimos do princípio de que, apesar de sua assimilação pelo mercado, pela mídia e pelo circuito oficial da arte, a essência do *graffiti* continua sendo a transgressão, o que é atualmente mais perceptível na *pixação*. Como afirma Bataille, "Essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação." (BATAILLE: 2004, p.27) Assim, podemos

---

18 "On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safe-guards. The primers of my culture."

19 "There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated."

perceber na apropriação dos espaços urbanos pelo *graffiti* e pela *pixação*, que se dá por vezes de forma abertamente violenta, com a invasão de propriedades privadas e a superação dos mais diferentes limites físicos, um viés de erotismo.

O *pixador* que escala um prédio de vinte andares para realizar sua inscrição no lugar mais alto que consiga alcançar, além de depender de suas habilidades corporais e de sua força física, está desafiando a própria morte. "Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte." (BATAILLE: 2004, p.19) Como vimos no Capítulo 4, algumas vezes o resultado de tais incursões é fatal, e o *pixador* perde a vida ou a liberdade em prol da divulgação de seu nome ou de sua turma no cenário da metrópole. Diz Bataille: "A aprovação da vida até na morte é desafio, tanto no erotismo dos corações como no dos corpos, ela é desafio, por indiferença, à morte." (BATAILLE, 2004, p.38) A morte se faz presente na cultura do *graffiti* e da *pixação* também pelo costume dos *graffiti* memoriais, das gangues de *chicanos* de Los Angeles, e da veneração daqueles que já partiram e da preservação das marcas que deixaram pelas ruas. Apagar ou atropelar um *piece* de um *pixador* ou de um grafiteiro já falecido é uma das ofensas mais graves que se pode fazer em relação à comunidade desses calígrafos urbanos, que sempre respeitam a memória dos que se foram. No Capítulo 4 falamos sobre a morte do *pixador* GUIGO, da turma NÉTICOS. A morte do grafiteiro NIGGAZ foi igualmente um marco na história do *graffiti* paulistano, e seus *pieces* adquiriram um valor especial após o seu falecimento.

O relato de tantas pessoas envolvidas com o universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação,* que o definem como *viciante,* pode ter a sua explicação na atração erótica exercida pela transgressão:

> Mas experimentamos, no momento da transgressão, a angústia sem a qual a interdição não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão finalizada, à transgressão bem-sucedida que, ao manter a interdição, mantém-na para *gozar dela*. (BATAILLE: 2004, p.59)

As palavras de Bataille talvez sejam a resposta buscada por muitos no intuito de compreender o que leva as pessoas a se arriscarem tanto e a dedicar suas vidas ao *graffiti* e, em especial, à *pixação*, seu lado mais extremo:

> Os homens estão ao mesmo tempo submetidos a dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que comanda o respeito fascinado. A interdição e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: a interdição rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão. (BATAILLE: 2004, p.104)

O apreço pelo proibido e o desafio declarado às normas instituídas pela sociedade revela a paixão que move grafiteiros e *pixadores*, levando-os muitas vezes à marginalidade. A transgressão e a superação de limites não significa, no entanto, que tais práticas possam ser reduzidas ao mero vandalismo. Trata-se, antes, de uma espécie de desobediência civil organizada: "Pelo fato de introduzir a superação dos limites em um mundo organizado, a transgressão é o princípio de uma desordem organizada." (BATAILLE: 2004, p.186) Nesta "desordem organizada", o questionamento da ordenação do espaço urbano e a crítica social se fazem presentes pela própria transgressão das leis e pela superação de barreiras físicas que a maioria das pessoas não teria coragem de realizar. O *graffiti* e a *pixação* são práticas *liminares*, encontram-se no limite da legalidade e da prudência. Mais do que isso, são inscrições que vão além destes limites, representando, assim, uma experiência do *horror*, daquilo que é considerado *abjeto* e inconcebível por aqueles que vivem dentro das fronteiras da legalidade.



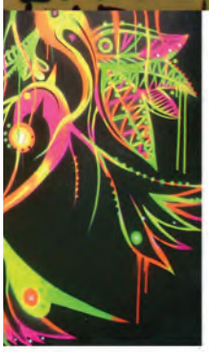

Street Art
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
USP MAC
SEJA BEM-VINDO AO MAC USP
Street Art
do graffitti à pintura • itália / brasil
2008


PRESTO



Capítulo 7: Viciados em tinta: sobre arte, transgressão e narcisismo





"Na maioria dos casos atuais, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz. A Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos *isto*, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil."

Susan Sontag

"A rebeldia é uma coisa saudável. Ela impede que a nossa civilização se torne estagnada. Ela impede que o mundo da arte se torne estagnado. Ela questiona o *status quo* e o mantém de pé. Por que a arte deveria ser sancionada por permissão, dentro de uma pequena e organizada galeria ou museu ou algo do tipo? Por que a arte não pode ser a expressão de seres humanos onde quer que eles queiram?"

LADY PINK

7.1- *Graffiti*, *pixação*, arte e vandalismo

"Há uma frase célebre que divide os artistas em duas categorias: os revolucionários e os decoradores."

Michel Houellebecq

"A arte *graffiti* é uma entidade independente. É uma forma livre de arte que cresce por si própria. Algumas pessoas a vêem como flores, outras como ervas daninhas."

Dmitri Wright

Um dos principais questionamentos com o qual nos deparamos ao longo desta pesquisa foi sobre a natureza artística do *graffiti*. Entendido por alguns como *vandalismo* e por outros como *arte*, o *graffiti* ainda enfrenta uma certa resistência por parte de setores mais conservadores das instituições paradigmáticas do circuito oficial da arte, apesar de sua inserção nele já ter acontecido há algumas décadas.

Partindo do princípio de que os conceitos de arte e de vandalismo não são antônimos ou excludentes entre si, apresentaremos neste Capítulo os pontos de vista de outros pesquisadores do assunto no intuito de enriquecer um debate que não pretendemos encerrar, mas que se beneficiará de uma análise desprovida de juízos valorativos.

Walmesley opina: "(...) vemos que o *graffiti* compartilha muitos atributos com outras formas de arte. O trabalho artístico verdadeiro é descrito como uma atividade criativa e livre. O que é mais criativo e livre que o *graffiti*?" (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.205)[1] Sua perspectiva é compartilhada pelo grafiteiro DOES, que também ressalta a importância da liberdade para os processos de criação artística como um dos fatores que nos levam a crer ser o *graffiti* uma forma legítima de arte: "A arte não tem limites e regras, é livre, cada um faz o que quer e da forma que quer." (DOES in POATO: 2006, p.115)

A obscuridade da linguagem do *graffiti* é avaliada por Tristan Manco como uma

[1] "(...) we see that writing shares many attributes with other art forms. True artistic work is described as a free, creative activity. What is more creative and free than graffiti?"

qualidade positiva, que o aproxima do campo da arte: "(...) frequentemente a melhor arte tem uma certa qualidade enigmática que dá margem à ambiguidade." (MANCO: 2010, p.10)[2] Também o seu dinamismo é entendido como um aspecto de interesse para o universo artístico, como afirma James Murray, autor de *Broken Windows: Graffiti NYC*: "O *graffiti* é uma das poucas formas verdadeiramente modernas de arte moderna. O *graffiti* está sempre mudando e constantemente evoluindo." (MURRAY, 2009, p.247)[3]

No Capítulo 6 vimos como alguns movimentos da arte moderna e contemporânea dialogaram com a linguagem do *graffiti*. Alguns autores ressaltam que a dificuldade de aceitação aconteceu com vários destes movimentos, hoje historicamente legitimados: "Quando um novo estilo aparece é frequentemente considerado esquisito ou mesmo escandaloso. Alguns trabalhos de arte só se tornam amplamente aceitos ou conhecidos depois de algumas décadas." (MURRAY, 2009, p. 105)[4]

Maria Célia Antonacci Ramos corrobora:

> Exemplos de artistas performáticos sendo repudiados pelo público, vão ser bem comuns durante este século, estendendo-se aos grafites, que, como linguagem de transgressão, desafiam os padrões da cultura, do permitido, do convencionalmente aceito, da arte estabelecida nos conceitos herdados do Renascimento, que valoriza o suporte e estabelece formas e conteúdos. (RAMOS: 1994, p.137)

O artista urbano francês Blek le Rat compartilha deste ponto de vista: "Se você estudar a história da arte, vai ver que o mundo da arte só aceita um movimento novo quando esse movimento já acabou." (BLEK LE RAT in NGUYEN: 2010, p.257)[5] Já Gastman nos lembra ainda que alguns destes movimentos artísticos, quando surgiram, foram pejorativamente denominados, assim como aconteceu com o *graffiti*: "É digno de nota que aceitar um termo inicialmente negativo é uma tradição na arte: Impressionismo,

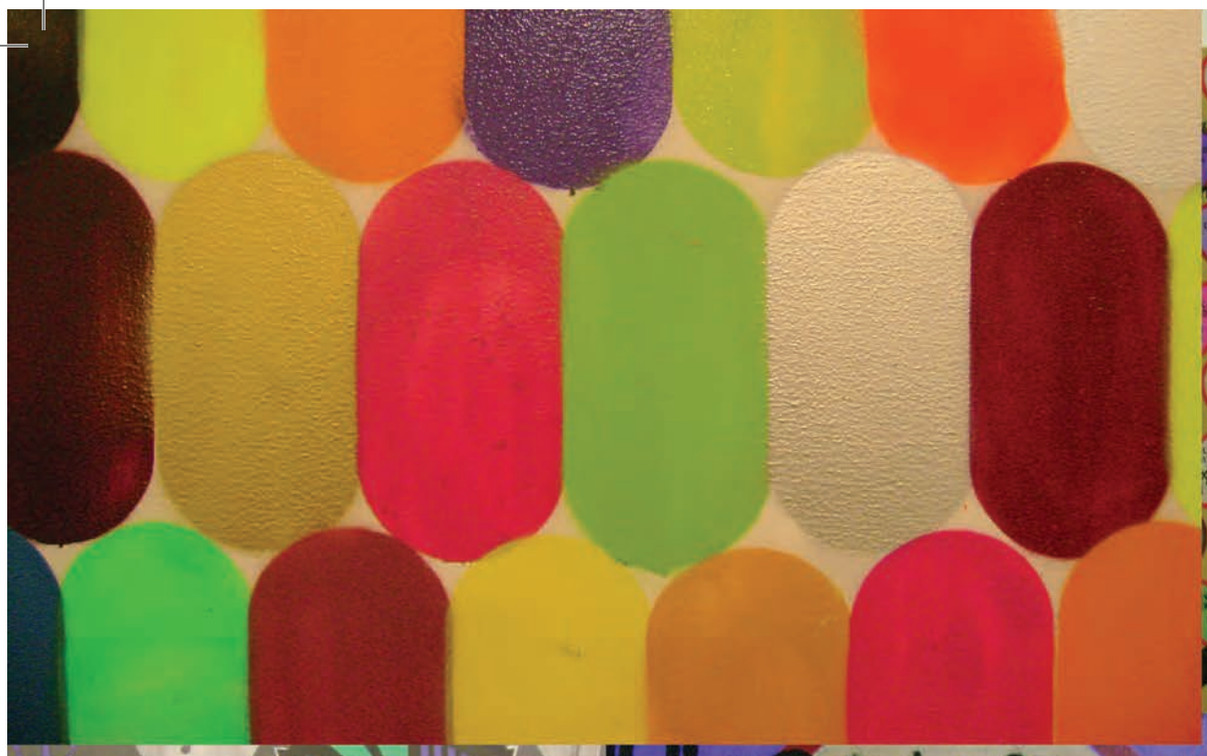
---

2 "(...) often the best art has a certain enigmatic quality that allows for ambiguity."

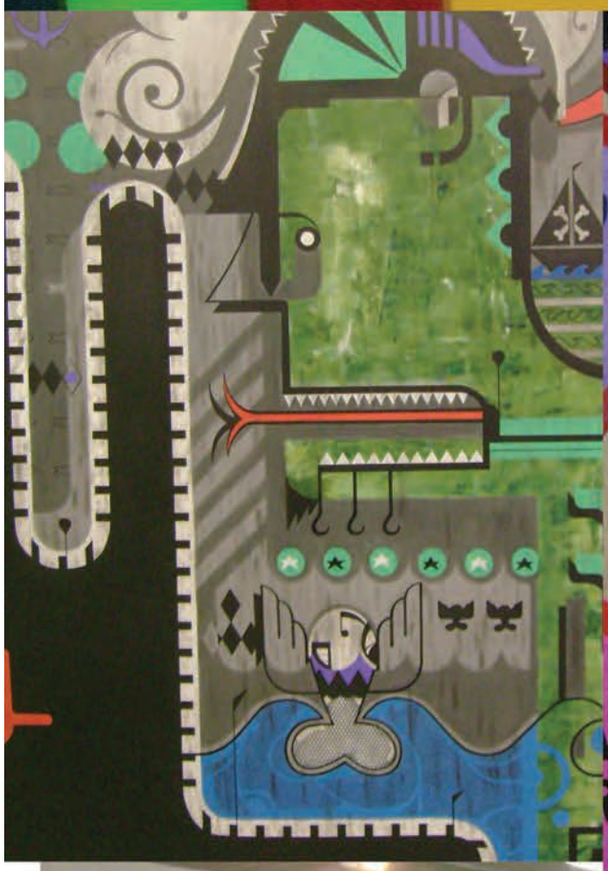
3 "Graffiti is one of the few truly modern art forms. Graffiti is always changing and constantly evolving."

4 "When a new style or movement emerges it is frequently regarded as outlandish or even scandalous. It is not until decades later that some art works become widely accepted or acknowledged."

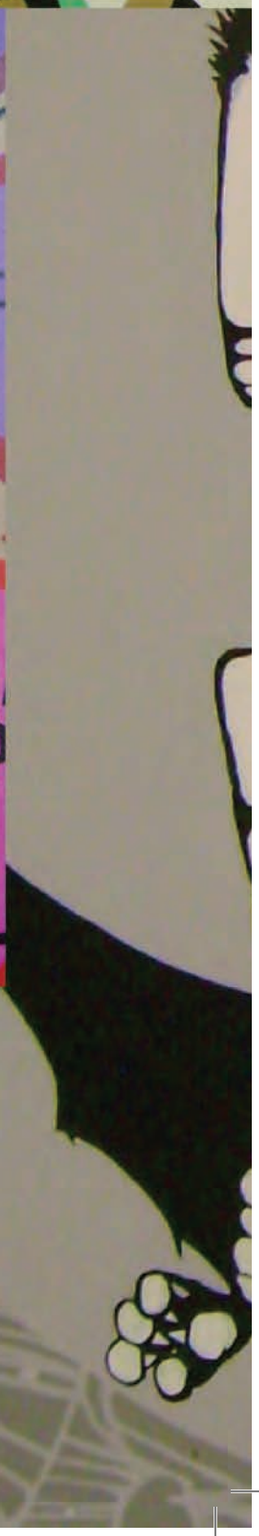
5 "If you study the history of art, you'll see that the art world only accepts a new movement when this movement is already finished."




COEVOLUÇÃO PERMITIDA




new yea
COEVOLUÇÃO PERMITIDA
VOLUÇÃO
RMITIDA
COEVOLUÇ
PERMITID






COEVOLUÇÃO PERMITIDA
vidas

Fauvismo, Cubismo e outros nomes de movimentos também começaram como termos pejorativos." (GASTMAN; NEELON: 2011, p.5)[6]

Murray levanta também uma questão central para o debate a respeito do *graffiti* ser ou não uma forma legítima de arte: a legalidade:

> "A principal diferença entre os artistas do *graffiti* e os artistas mais históricos não se baseia na aceitação de sua arte, mas antes em sua legalidade. Artistas típicos tiveram o consentimento do público para criar seu trabalho; eles não estavam pintando em propriedade pública ou privada." (MURRAY, 2009, p. 105)[7]

O autor nos lembra que o fato do *graffiti* acontecer muitas vezes de maneira ilegal, suscita a reprovação do público e dificulta seu entendimento como uma possível manifestação artística:

> "A arte do *graffiti* está enraizada no vandalismo e na destruição de propriedade pública e até hoje mantém sua imagem de fora-da-lei. Isso torna difícil para o público reconhecer sua legitimidade e mérito artístico. Como um movimento, o *graffiti* pode florescer ou não ir a lugar nenhum, mas o seu lugar na história da arte é inegável." (MURRAY, 2009, p. 235)[8]

Este debate nos interessa principalmente por causa do processo de inserção da linguagem do *graffiti* no circuito oficial da arte. Como vimos no Capítulo 4, no ano de 2011 os grafiteiros conseguiram criar, com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado e do Paço das Artes, o MAAU, um museu aberto de arte urbana, no mesmo local em que haviam sido presos e levados para a delegacia pela polícia militar para assinarem um processo de crime ambiental. Em diálogo com as autoridades, os grafiteiros conquistaram um espaço para realizar pinturas não só autorizadas, mas incentivadas pelo poder público. Na ocasião, a mídia não encontrou problemas em se referir aos grafiteiros como "artistas" e em enaltecer sua contribuição para uma paisagem urbana mais bonita e aprazível. Esta e outras iniciativas demonstram que a aceitação do

---

6 "It is worth noting that embracing a once-negative term is a tradition in art: Impressionism, Fauvism, Cubism, and other names of movements all started out as pejorative terms, too."

7 "The main difference between graffiti artists and the more historical artists is not based upon the acceptance of their art, but rather the legality of it. Typical artists have had the public´s consent in creating their artwork; they are not painting on public or private property."

8 "Graffiti art has its roots in vandalism and destruction of public property and to this day maintains its outlaw image. This makes it difficult for the public to acknowledge its legitimacy and artistic merit. As a movement, graffiti may flourish or go nowhere, but its place in art history is undeniable."

graffiti como uma forma legítima de arte depende não apenas da qualidade dos traços dos artistas ou do uso de cores que tornam os *pieces* mais parecidos com o tipo de arte que se encontra nas telas expostas em museus e galerias, mas igualmente da forma como ele acontece, se dentro ou fora do campo da legalidade.

O sucesso conquistado pelos grafiteiros de São Paulo junto às autoridades, a percepção positiva por parte do público e da mídia e o interesse do mercado e do circuito oficial da arte pela linguagem do *graffiti* em São Paulo tem como contraponto o agravamento da antipatia em relação à *pixação*. Martha Cooper aborda essa questão em *Name Tagging*, referindo-se ao *subway graffiti* de Nova Iorque. Sua fala é bastante apropriada para compreendermos a atual rivalidade entre o *graffiti* e a *pixação* em São Paulo:

> O público foi se enfurecendo cada vez mais em relação à *pixação*, uma atividade que julgavam ser um símbolo de uma cidade fora do controle. Muitos fizeram uma distinção entre a arte do *graffiti* e vandalismo. E a *pixação* sempre recaiu na última categoria. Entretanto, um olhar atento a qualquer grande mural de *graffiti* revela elementos tipográficos e motivos como coroas, setas e estrelas, que já estavam presentes nas primeiras *tags* e *pieces*. (COOPER, 2008, p.71)[9]

A dificuldade em se determinar em que ponto a *pixação* passa a ser *graffiti*, sobre a qual discorremos na Apresentação desta tese e que é reafirmada por Cooper quando a autora afirma existirem elementos da *pixação* em painéis de *graffiti* é um dos motivos mais fortes para que estas práticas sejam entendidas como um só conjunto. Realmente, muitas vezes a fronteira entre o *graffiti* e a *pixação* é indiscernível. No entanto, como esclarecemos no Capítulo 4, no caso específico da cidade de São Paulo, ocorreu uma separação entre elas, que têm se distanciado cada vez mais. Para esta diferenciação contribuem juízos estéticos segundo os quais a pixação é um mero ato de vandalismo, percepção comprovada pela lei que determina a obrigatoriedade dos dizeres "Pichação é crime" nas latas de *spray* comercializadas a partir de 2011. Sobre estes juízos valorativos, Cooper comenta:

> Legalmente, *pixações* e arte urbana são ambos destruição de propriedade. Entretanto, esses trabalhos são experimentados de forma diferenciada pela mídia e pelo público

[9] "The public grew increasingly angry about tagging, an activity they regarded as symbolizing a city out of control. Many made a distinction between graffiti art and vandalism. And tagging always fell into the latter category. However a close look at any large graffiti mural will reveal elements of letter design and motifs such as crowns, arrows and stars that were already present in the earliest tags and pieces."

> em geral. As pessoas que não estão familiarizadas com os estilos do *graffiti* consideram as *pixações* ilegíveis e desagradáveis. A arte urbana, com sua grafia esperta e com seus comentários críticos sobre a sociedade, remete à arte vista em museus e galerias, sendo mais facilmente aceita. (COOPER, 2008, p.79)[10]

Murray concorda com a autora quando ela afirma que a resistência do público em lidar com a *pixação* advém de sua ilegibilidade: "Muitos *graffiti* são descartados como mero vandalismo simplesmente porque o público não compreende a sua complexidade e as mensagens em suas entrelinhas." (MURRAY, 2009, p. 91)[11] Saber ler as *pixações* é uma tarefa que depende, necessariamente, do contato com os *pixadores*, o que não acontece de forma fácil, dado o esoterismo que caracteriza o movimento da *pixação*. Excluídos da sociedade, raramente os *pixadores* aceitam a inclusão de alguém que não pertença originalmente ao seu círculo de amizades e compartilhe das dificuldades por eles enfrentadas cotidianamente.

A questão da legalidade parece estar realmente no foco da discussão a respeito da natureza artística do *graffiti*:

> *Bombardear*- o ato de propagar o seu nome ilegalmente e independentemente da pretensão de fazer "arte"- continua sendo a essência do *graffiti*. É uma dualidade que torna impossível descartar as assinaturas escorridas como puro vandalismo, e impossível aceitar os murais multicoloridos como uma arte totalmente segura. Arte e crime em perfeita harmonia- o *graffiti* não poderia ser de outro jeito. (GASTMAN: 2007, p.127)[12]

O policial Rivera, ex integrante do *Vandal Squad* de Nova Iorque, manifesta-se sobre isso da seguinte forma:

> Aos olhos da lei, esses vândalos estão cometendo crimes sérios ao destruir propriedade alheia deliberadamente e sem remorso. Ainda estou pra conhecer um vândalo que se

10 "Legally, tags and street art are both destruction of property. However, these works are experienced differently by the media and the general public. People who aren´t familiar with graffiti styles, find tags illegible and ominous. Street art, with its clever graphics and critical commentary about society, is reminiscent of the art seen in museums and galleries and is more easily accepted."

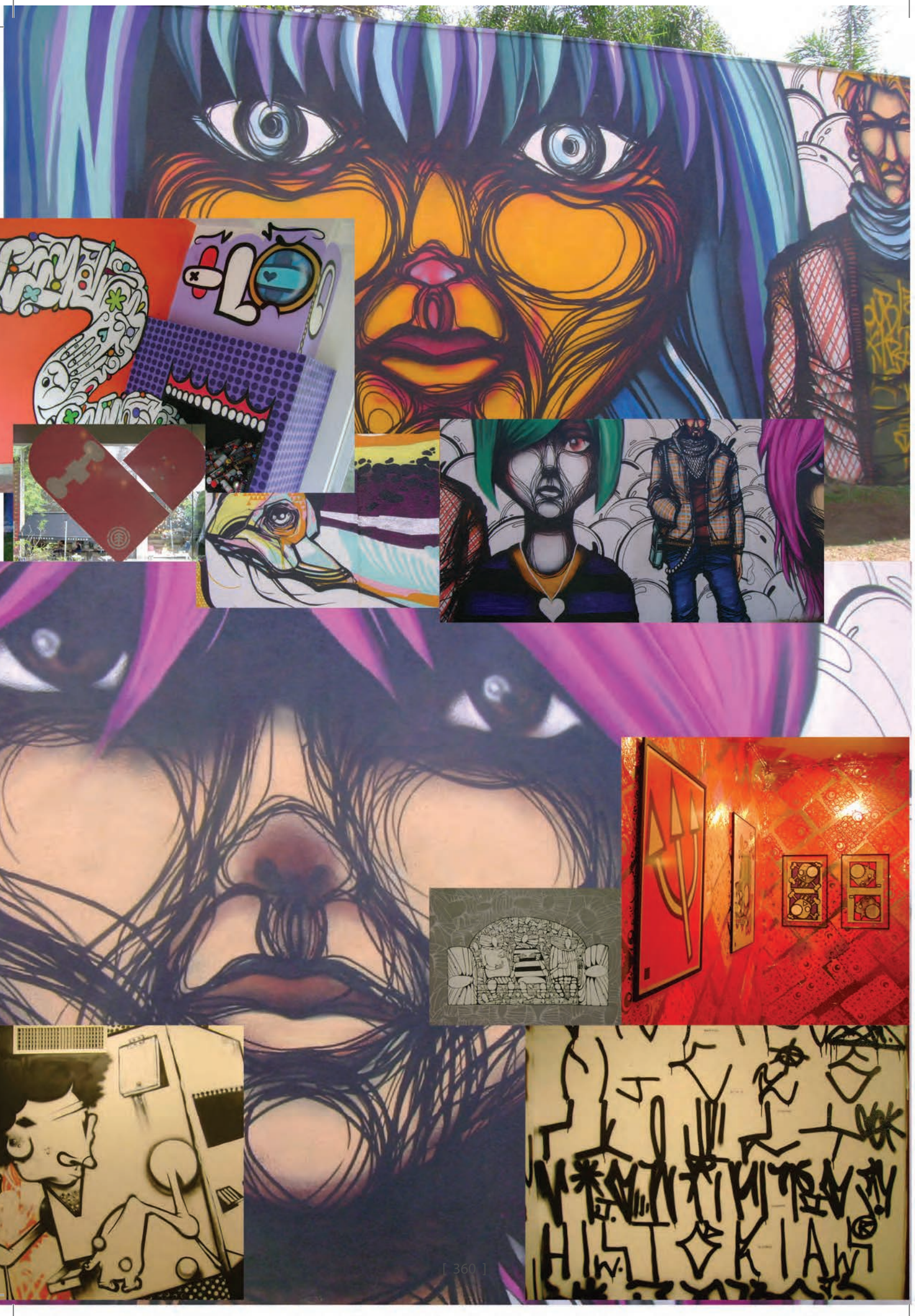
11 "Much graffiti is dismissed as vandalism, simply because the public does not understand its complexity and underlying messages."

12 "Bombing- the act of getting your name up illegally and irrespective of the pretense of making "art"- remains the core of graffiti. It´s a duality that makes it impossible to dismiss the dripping tag as pure vandalism, and impossible to embrace the multicolored mural as entirely safe art. Art and crime in perfect harmony- graffiti wouldn´t have it any other way."


PUNK hardcore
DANIELONES
MORECOREDIVISION
DANIELONES
DOIS MIL E NOVE







> arrependa de verdade por danificar a propriedade de outra pessoa. O *graffiti* deveria ser exibido em galerias e telas, não na propriedade pública. Quando esses vândalos evoluem e começam a ganhar dinheiro com seu trabalho legal, penso que isso é um passo na direção correta. (RIVERA, 2008, p.151)[13]

Nancy MacDonald é outra autora a enfatizar o aspecto ilegal do *graffiti* e a influência disso no modo como ele é percebido pela sociedade: "Pode não estar prejudicando ninguém, pode até parecer bonito às vezes, mas no final das contas, o *graffiti* ilegal é contra a lei. Isso, para muitos observadores, o torna inaceitável." (MACDONALD: 2001, p.172)[14] Afinal, como nos lembra Walmesley, "Para a classe dominante, aceitar o *graffiti* como arte significaria ter que aceitar o vandalismo como arte." (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.205)[15]

No Brasil, o documentarista João Wainer associa a relevância da *pixação* à questão da invisibilidade social:

> "Mas não é só porque acho *pixo* bonito que digo que é arte. Acho que quem nasce pobre na favela é programado pelo sistema pra ficar quieto, e quando ele deixa de lado o lugar que lhe foi destinado e se expressa através de um *rap* cheio de raiva ou de uma *pixação* de 20 metros num viaduto, ele faz exatamente o que grandes artistas contemporâneos fizeram com suas obras: estão incomodando. E a sensação de incômodo é o princípio ativo de toda arte que se preze." (WAINER in MEDEIROS: 2006, p.16)

Em *This is Street Art: Untitled III*, Gary Shove comenta sobre a raiva mencionada por Wainer em relação aos *raps* da periferia: "Então essa é uma idéia bonita porque canaliza a raiva de ser oprimido em uma forma criativa que por sua vez inspira outras. O que mais você pode pedir de um trabalho de arte?" (SHOVE: 2011, p.63)[16]

---

13 "In the eyes of the law, these vandals are committing serious crimes by deliberately and remorselessly destroying property that does not belong to them. I have yet to meet a vandal who is truly sorry for damaging someone else´s property. Graffiti should be displayed in galleries and on canvasses, not on public property. When these vandals branch out and start making money from their legal work, I think that is a step in the right direction."

14 "It may not be harming anyone, it may even look pretty at times, but at the end of the day, illegal graffiti is against the law. This, for many outsiders, makes it unacceptable."

15 "For the ruling class to accept writing as art would mean that they would have to accept vandalism as art."

16 "So this is a beautiful idea because it channels the anger of being oppressed into a creative form that in turn inspires others. What more can you ask for from a work of art?"

Realmente, a *pixação* representa um caminho alternativo a ser trilhado pelos jovens da periferia, que geralmente enxergam na vida do crime a sua maior probabilidade de alcançar reconhecimento e sucesso, já que suas perspectivas de vida acabam por ser muito limitadas devido a uma série de fatores que os desfavorecem. Neste sentido, podemos afirmar que a *pixação* traz benefícios para esta parcela da sociedade, que nela encontra a visibilidade e o respeito desejados por todos nós.

Este aspecto positivo da *pixação* é geralmente ignorado, o que reforça a idéia de que existem, nas periferias da cidade de São Paulo, muitas pessoas vivendo em uma situação de invisibilidade social. O próprio Estado se faz presente nessas comunidades através de seu braço mais repressor, a polícia militar. Não é nosso objetivo aqui justificar a existência da *pixação* ou abordar o problema da desigualdade social e da má distribuição de renda no Brasil sob um viés paternalista. No entanto, como demonstramos no Capítulo 5, é tarefa do investigador que se propõe a compreender determinada linguagem conhecer o contexto em que ela ocorre.

Dito isto, gostaríamos de tratar de um outro ponto central para o debate acerca da conexão entre o *graffiti*, a *pixação* e a arte: algumas peculiaridades do seu circuito oficial. A este respeito, Lewisohn afirma:

> O mundo da arte direcionado para os museus é inextrincavelmente ligado aos negócios, sendo a escola de arte o primeiro passo para se adequar ao "mercado". Se as pessoas encarregadas por essas instituições pensam em dinheiro antes de criatividade, isso pode levar a formas de arte muito conservadoras. (LEWISOHN: 2008, p.133)[17]

O conservadorismo das instituições paradigmáticas do campo da arte é mencionado como um fator deletério por Paulo di Tarso no catálogo da exposição Território Ocupado, que ocorreu no Museu Afro Brasil, em São Paulo, no ano de 2006, e da qual participaram os grafiteiros CIROSCHU, Daniel Melim, NUNCA, KBOCO e SPETO: "O conservadorismo evoca este tipo de falsidade social, da síndrome de eterno colonizador, negando a conduta inovadora de um grupo que inventou uma nova arte." (TARSO: 2006, p.13) O curador defende o ponto de vista de que o *graffiti* é, sim, uma forma de arte, e critica o engessamento de museus e eventos de arte, que os leva a negar o seu valor artístico:

17 "The museum-led art world is inextricably connected to business, art school being the first step on the ladder of how to fit into 'the market'. If the people in charge of these institutions think about money before creativity, this can lead to very conservative forms of art."

> E o *graffiti* é uma nova arte *doela a quien doela*. Poderíamos dizer que o *graffiti* do qual estamos falando, mostra a insuficiência de bienais e panoramas e que não bastará acolher "grafiteiros" (*inside*) em museus sem que os museus saiam do ensimesmamento (*outside*) de serem museus. (TARSO: 2006, p.14)

Lewisohn afirma ser o conservadorismo um dos motivos pelos quais alguns grafiteiros e *pixadores* não se interessam pela pintura dentro dos espaços oficiais da arte, nos quais os perigos, desafios e incertezas da rua inexistem:

> Esse é um dos motivos pelos quais os escritores de *graffiti* menosprezam a possibilidade de exibir em galerias de arte: não há desafio nisso, enquanto colocar seu trabalho na lateral de um trem é percebido não somente como um ato criativo mas valorizado também porque ludibria as autoridades. (LEWISOHN: 2008, p.45)[18]

Para o autor, o *graffiti* é "arte e não-arte ao mesmo tempo", por causa de sua multiplicidade, que não pode ser integralmente assimilada pelo circuito oficial da arte: "O universo conceitual no qual o *graffiti* existe, no entanto, é tão grande que pode acomodar muitas idéias, estilos e movimentos diferentes dentro de suas fronteiras. É por esta razão que o *graffiti* tem a habilidade de ser arte e não-arte ao mesmo tempo." (LEWISOHN: 2008, p.18)[19] Lewisohn explica seu ponto de vista descrevendo o *graffiti* como uma atividade que, além de ter como objetivo principal a sua própria realização, inclui o esmero e a dedicação ao aprimoramento dos traços e letras executados:

> É arte no sentido de ser uma habilidade praticada à qual os artistas ou "escritores" devotam suas vidas, aperfeiçoando um certo estilo de formação de letra. O fato de que o *graffiti* não tem um propósito real além de sua própria existência reforça o argumento de que é uma forma de arte solipsística. (LEWISOHN: 2008, p.18)[20]

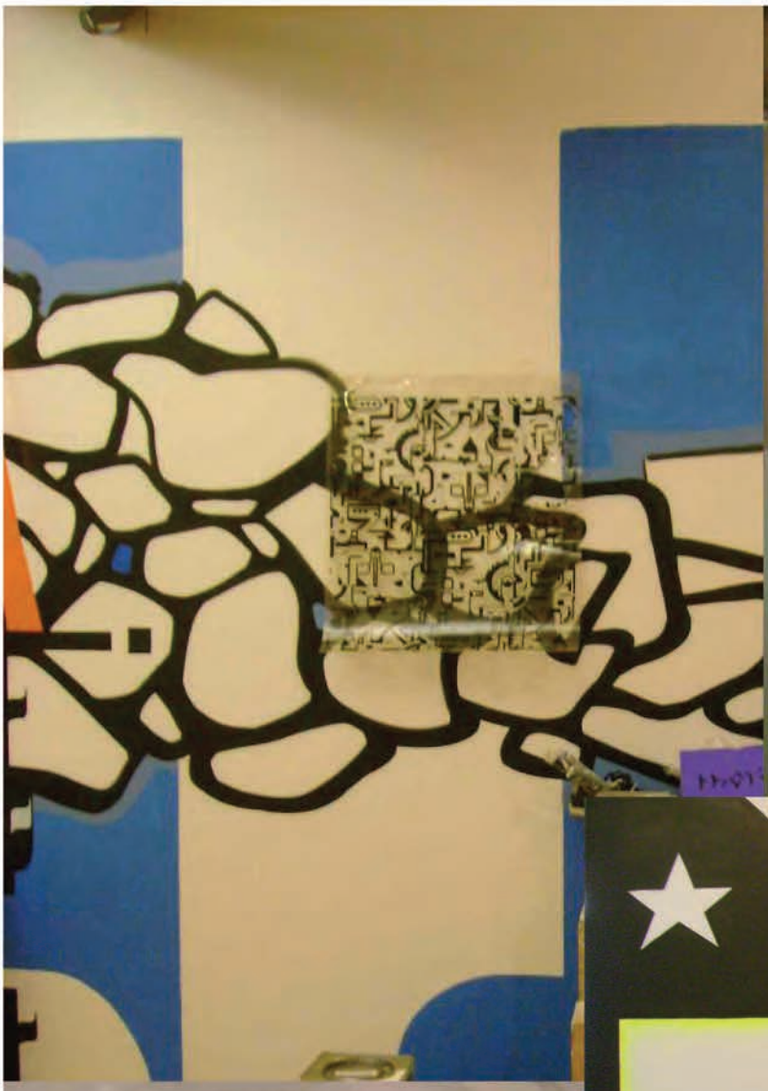
A inclinação destrutiva do *graffiti* leva o autor a defini-lo, ainda, como *anti-arte*:

---

18 "This is one of the reasons why graffiti writers often look down on exhibiting in art galleries: it represents no challenge, whereas placing your work on the side of a train is perceived as not only creative but also valued because it outwits the authorities."

19 "The conceptual universe in which graffiti writing exists, however, is so huge that it can accommodate many different ideas, styles and movements within its boundaries. It is for this reason that graffiti writing has the ability to be both art and not art at the same time."

20 "It is art in that it is a practised skill to which the artists or 'writers' devote their lives, perfecting a certain style of letter formation. The fact that graffiti has no real purpose, other than its own existence, would also strengthen the case that it is a solipsistic art form."
















O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo recebe, com satisfação, a mostra ***Street Art • Do Graffiti à Pintura - Itália / Brasil*** — integrante do projeto ***Italian Street Art: Meets The World***, que põe em foco a produção de artistas grafiteiros italianos, confrontando suas experiências com artistas de outras partes do mundo.
A exposição que se abre, em São Paulo, apresenta dez artistas italianos e dez brasileiros, tendo como curadores Vittorio Sgarbi (Itália) e Fabio Magalhães (Brasil).
Para o MAC USP, a mostra reveste-se de grande interes-
São Paulo é, certamente, a cidade mais grafitada do mundo e até 2006 o ***graffiti*** disputava com ***outdoors*** e com a publicidade todos os centímetros de espaço urbano. A cidade de São Paulo era a urbe de maior poluição visual do nosso planeta. Recentemente, por força de uma nova lei municipal – "Cidade Limpa", foi retirada toda publicidade de grande formato e impacto visual. Com a ausência da publicidade restou apenas o ***graffiti*** como expressão imagética, nas praças, nas ruas, nas empenas dos edifícios, nas pontes e viadutos. Este fato trouxe um novo protagonismo para o ***ffiti*** e também novos desafios para a sua sobrevi-
cia como arte pública.
Fabio Magalhães
Curador
Rendez Vous

> A prática do *graffiti*, particularmente as *pixações*- ou "bombardeios"- se enquadram muito bem na idéia da destruição como uma forma de criatividade, uma "anti-arte." Apesar de todas as suas tendências destrutivas, as *pixações* são uma forma de vandalismo altamente estetizadas. (LEWISOHN: 2008, p.19)[21]

Já Gastman acredita, como Chastanet, que "A essência artística do *graffiti* é o desenho tipográfico da letra." (GASTMAN: 2007, p.129)[22]. Percebemos, então, que não existe um consenso entre os estudiosos do *graffiti* em relação à sua natureza artística. Classificado como "vandalismo", "arte", "não-arte", "anti-arte" e até mesmo "vandalismo estetizado", estamos diante de um objeto de estudos indubitavelmente instigante e polêmico. Gostaríamos de reproduzir, aqui, os argumentos de alguns grafiteiros de São Paulo acerca desta discussão.

TFREAK recorre à história para opinar sobre o fato do *graffiti* ser arte: "Certamente, o *graffiti* brasileiro- e o *graffiti* no geral- já se tornaram parte da história da arte contemporânea." (TFREAK in GUYEN: 2010, p.293)[23] Como vimos em Capítulos anteriores, foram muitas as exposições e eventos direcionados exclusivamente ao *graffiti*, um forte indício de seu valor artístico. Já OS GÊMEOS acreditam que todas as formas de *graffiti*, incluindo a *pixação*, que apenas recentemente foi inserida no circuito oficial da arte, são artísticas: "(...) não importa se é uma *tag* ou *throw-up* ou qualquer outra coisa- *graffiti* é arte." (OS GÊMEOS in GUYEN: 2010, p.360)[24]. Na realidade, o debate sobre o *graffiti* e a *pixação* serem arte ou vandalismo não parece despertar o interesse da maioria dos grafiteiros e *pixadores*. É uma questão referente ao universo do campo da arte, e não exatamente das ruas, onde os critérios de avaliação, códigos de conduta e regras são outros. Por fazerem parte de uma cultura urbana, são os valores da rua os que mais interessam aos grafiteiros e *pixadores*. É em primeiro lugar nas ruas que eles buscam respeito e admiração.

Não existe, portanto, uma resposta consensual à pergunta: "O *graffiti* é arte ou vandalismo?", nem nos parece importante buscá-la. Na convivência com o objeto de estudos aprendemos a aceitar suas porosidades, seu dinamismo e também suas contradições. Como afirmam OS GÊMEOS, "Se você sai e pinta nas ruas, as pessoas

21 "Graffiti writing, particularly tagging- or 'bombing'- fits very well into the idea of destruction as a form of creativity, an 'anti-art'. Despite all of its destructive tendencies, tagging is a highly aestheticised form of vandalism."

22 "The artistic core of graffiti is the typographical design of the letter."

23 "Certainly, Brazilian graffiti- and graffiti in general- have already become part of contemporary art history."

24 "(...) it doesn´t matter if it´s a tag or throw-up or whatever- graffiti is art."

dizem que isso é *graffiti*. Se você mostra o seu trabalho na Deitch Projects, elas dizem que é arte contemporânea. As pessoas dão o nome que querem. Nós não nos importamos com isso. Nós só queremos pintar." (OS GÊMEOS in GUYEN: 2010, p.362)[25]

A pesquisadora Maria Luiza Dias Viana reafirma o caráter liminar do *graffiti* mencionado anteriormente:

> O grafite tem oscilado entre a legalidade e a ilegalidade, entre o anonimato e a autoria, existindo à margem do sistema da arte e nos seus interstícios. É nesse ponto de tensão, (...) que localizo os grafites como um tipo de arte apta a mestiçagens, contaminações, e portanto em estado de expansão. (VIANA: 2007, p.20)

Compartilhamos este ponto de vista com Viana, e acreditamos ser o dinamismo uma das características fundamentais do *graffiti* e da *pixação*, o que dificulta a sua catalogação, seja ela qual for. Para se compreender verdadeiramente o universo de sentidos em que transitam essas inscrições urbanas é imprescindível deixar de lado a dependência de definições e as certezas que buscam alguns pesquisadores do campo da arte, pois, se isto não for feito, o objeto de estudos simplesmente fugirá dos limites que lhe possam ser atribuídos, dada a sua fluidez e a sua inerente desobediência.

7.2- O nome como entidade suprema do *graffiti* e da *pixação*

"Você pode resumir o *graffiti* a duas palavras:
"Eu sou"."

PROUD 2

"Viver livre e sem pressões, escolher seu modo
de existência são os pontos mais significativos
no social e no cultural do nosso tempo."

Gilles Lipovetsky

---

25 "If you go out and bomb in the streets, people say that´s graffiti. If you show work at Deitch Projects exhibition, they say that´s contemporary art. People call it what they like. We don´t care about that. We just want to paint."

Independentemente da forma como se manifeste, seja em uma simples *tag* ou em um painel mais elaborado, a essência do *graffiti* é a assinatura do artista, mesmo quando escamoteada em meio a outras informações visuais ou ilegível para o público leigo. "Escrever *graffiti* é uma atividade completamente baseada na assinatura. Amando ou odiando isso, temos que aceitar que a assinatura é a essência do *graffiti*, e um escritor de *graffiti* sem uma assinatura não seria uma escritor de *graffiti*." (LEWISOHN: 2008, p.19)[26] Os *flops* de Zezão são um bom exemplo disso: o que parece ser somente um arabesco em azul é, na realidade, uma evolução da sua assinatura, como vimos no Capítulo 5. Até mesmo os grafiteiros que optam por realizar trabalhos figurativos estão assinando suas marcas pela cidade. Em pouco tempo, ficam conhecidos por seus traços peculiares, o que tornam suas intervenções uma forma de assinatura imagética. Afinal, no universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação*, palavra e imagem se misturam, tornando-se muitas vezes indiscerníveis. Assim, afirma Chastanet: "A palavra-imagem, ou o nome-imagem constitui, assim, a unidade visual básica dessa "linguagem", o conteúdo exclusivo desses escritos, de Nova York a São Paulo." (CHASTANET: 2007, p.234)[27]

A escrita ininterrupta de seu próprio nome pelas ruas da cidade pode ser entendida como uma prática narcisista, como afirma Lewisohn: "Gastar anos escrevendo repetidamente o seu nome é uma atividade altamente narcisista." (LEWISOHN: 2008, p.45)[28] MacDonald relembra que, para jovens que convivem com a sombra da invisibilidade social, o *graffiti* representa uma possibilidade de ascensão e a satisfação da busca pelo reconhecimento: "O *graffiti* oferece a eles fama, respeito e *status*- recompensas reais e imediatas que desempenham um papel social de central importância (...) especialmente nas vidas de pessoas jovens." (MACDONALD: 2001, p.68)[29]

A busca pela fama e o apreço por si próprios revela-se no depoimento de Castleman, quando o pesquisador relata:

> Os escritores geralmente não são humildes. Eles tendem ao exagero ao falar de suas

[26] "Graffiti writing is an activity completely reliant on the tag. Love it or loathe it, we have to accept that the tag is at the core of graffiti, and a graffiti writer without a tag wouldn´t be a graffiti writer."

[27] "The word-image, or rather the name-image thus constitutes the basic visual unit of this 'language', the sole content of these writings, from New York to São Paulo."

[28] "Spending years repeatedly writing your name is a highly narcissistic activity."

[29] "Graffiti offers them fame, respect and status- real and immediate rewards that play a centrally important social role (…) especially within the lives of young people."

> próprias habilidades e de seu status no mundo do *graffiti*, principalmente quando o interlocutor é um *outsider* ou um escritor de menor importância. Uma notável exceção a esta tendência é o comportamento de escritores famosos, que geralmente exibem aquele tipo de dignidade silenciosa considerada apropriada aos de alta posição. (CASTLEMAN, 1982, p. 69)[30]

O narcisismo de grafiteiros e *pixadores* pode ser constatado também na fala do policial Rivera, que assume: "Se os vândalos parassem de posar para fotos perto de seus trabalhos seria muito mais difícil para nós encontrá-los." (RIVERA, 2008, p.113)[31] A figura do *anti-herói*, presente nas inscrições realizadas pelos ex-detentos do Complexo Carcerário do Carandiru, no estilo *vida loca* dos integrantes das gangues de *chicanos* de Los Angeles e dos *pixadores* de São Paulo, fundamenta-se de certa forma no individualismo típico das sociedades contemporâneas. Albert Camus afirma que: "Muito mais do que o culto do indivíduo, o romantismo inaugura o culto do personagem." (CAMUS, 1999, p.69) Podemos afirmar serem estes personagens da cultura urbana anti-heróis, ou heróis românticos.

A respeito do narcisismo, o filósofo francês Gilles Lipovetsky explica:

> O ideal moderno de subordinação do indivíduo a regras racionais coletivas foi pulverizado, o processo de personalização promoveu e encarnou maciçamente um valor fundamental: o da realização pessoal, do respeito à singularidade subjetiva, da personalidade incomparável (...) (LIPOVESTKY: 2005,p. XVII)

A natureza coletiva da escrita cholo dos chicanos e do movimento da pixação paulistana não eliminam o culto ao indivíduo de seus horizontes. Lipovetsky esclarece como o narcisismo pode se manifestar por meio da organização de redes de sociabilidade e da formação de grupos específicos:

> É preciso recolocar Narciso na ordem dos circuitos e redes integradas: solidariedade de pequenos grupos, participação e organização em trabalhos voluntários, "redes situacionais" não contradizem a hipótese de narcisismo, na verdade confirmam sua tendência. Isso porque o notável no fenômeno é, por um lado, a retração dos objetivos universais, se os compararmos à militância ideológica e política de outrora, e, por outro, o desejo de estar entre idênticos, junto aos demais indivíduos que compartilham as mesmas preocupações imediatas e circunscritas. (LIPOVETSKY: 2005, p. XXIII)

30 "Writers in general are not humble. They tend toward exaggeration when talking of their own abilities and status in the graffiti world, particularly when talking to outsiders or lesser writers. A notable exception to this tendency is the behavior of famous writers, who generally exhibit the sort of quiet dignity that is considered appropriate to those of high position."

31 "If vandals stopped posing in photos next to their work, they´d be a lot harder for us to find."

Este desejo de conviver com seus "idênticos" e com indivíduos que compartilhem "as mesmas preocupações imediatas e circunscritas" evidencia-se no caráter esotérico tanto do *graffiti* quanto da *pixação*, explorado do Capítulo 5, e também na valorização do reconhecimento de seu valor por seus pares, e não necessariamente pelos integrantes do circuito oficial da arte. A legitimação do *graffiti* e da *pixação* é realizada dentro da rede de sociabilidade de seus integrantes, de acordo com os critérios e normas estabelecidos pela cultura das ruas. Prova disso é a obscuridade e a dificuldade de leitura das inscrições pelo público leigo. Grafiteiros e *pixadores* têm como objetivo relacionar-se, no cenário urbano, com outros grafiteiros e *pixadores*. A associação do objeto de estudos com o conceito barthesiano de *terceiro sentido*, apresentada no Capítulo 6, não é, portanto, gratuita:

> Isto é, exatamente, o narcisismo, a expressão sem retoques, a prioridade do ato de comunicação sobre a natureza do comunicado, a indiferença em relação aos conteúdos, a assimilação lúdica do sentido, a comunicação sem finalidade e sem público, o remetente transformado em seu principal destinatário. (LIPOVETSKY: 2005, p. XXIV)

A resistência do público leigo em aceitar a presença do *graffiti* e, principalmente, da *pixação*, no cenário das grandes cidades, com base no argumento de que trata-se de inscrições ilegíveis, está relacionada, portanto, ao narcisismo de seus perpetradores:

> Comunicar por comunicar, expressar-se sem qualquer outra finalidade a não ser expressar-se sem qualquer outra finalidade a não ser expressar-se e ser ouvido por um micropúblico, o narcisismo revela, tanto aqui como em outros aspectos, a sua conivência com a ausência de substância pós-moderna, com a lógica do vazio. (LIPOVETSKY: 2005,p. XXIV)

Como vimos, é justamente o aparente *vazio* dessas inscrições o que mais provoca a sensação de inquietude e a desaprovação da sociedade, excluída de seus mecanismos de significação.

7.3- Anti-heróis: rebeldia, transgressão e vício

"Não é estranho, assim, que a sociedade persiga com o mesmo ódio o amor e a poesia, seu testemunho, e os lance à clandestinidade, à margem, ao mundo turvo e confuso do proibido, do ridículo e do anormal. E também não é de admirar que amor e poesia explodam sob formas discordantes e puras: um escândalo, um crime, um poema."

Octavio Paz

"(...) a revolta é o ato do homem informado, que tem consciência de seus direitos."

Albert Camus

No catálogo da exposição *American Graffiti*, que ocorreu em 1998 no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Achille Bonito Oliva fala sobre a relação dos grafiteiros com a figura do *guerreiro*:

> Sem dúvida os autores de *graffiti* são artistas embebidos também pela cultura local, daquilo que os românticos chamam "*genius loci*", ou seja, uma inspiração que nasce de uma série de comportamentos antropológicos, desenvolvidos a partir da cultura do território. Evidentemente também a cultura existencialista da *Beat Generation*, que é a cultura das ruas como pulsão vital, é um componente da atitude dos artistas criadores de *graffiti*, uma atitude que nos permite pensar nesses artistas como se fossem guerreiros, mas no fundo também guerreiros da paz. São guerreiros que levam à cena, mesmo através do vestuário, o espetáculo de uma própria resistência. (OLIVA: 1998, p. 34)

Essa resistência manifesta nas atitudes de grafiteiros e *pixadores* pode se radicalizar em determinadas ocasiões, como ocorreu na cidade de São Paulo quando um grupo de *pixadores* realizou os chamados "ataques" às instituições paradigmáticas do campo da arte, incluindo a Escola de Belas Artes, a Galeria Choque Cultura, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo e até mesmo alguns painéis de *graffiti*. De acordo com o filósofo Régis Debray em *Vida e Morte da Imagem*, "O vândalo, o iconoclasta ou o insurreto da liberdade- conforme as simpatias- considera que não se consegue extirpar as lembranças de uma legitimidade sem destruir as imagens que a representaram." (DEBRAY, 1993, p.114) Acreditamos ter sido isso o que ocorreu em São Paulo na época dos "ataques": uma série de atentados aos símbolos de poder do circuito oficial da arte.

Sobre a figura do guerreiro, Lipovetsky traça alguns comentários sobre o seu estilo de vida e sobre as regras de conduta que o envolvem:

> Estruturas elementares das sociedades selvagens, a honra e a vingança são os códigos de sangue. Aonde predomina a honra, a vida tem valor baixo comparado com a estima pública; a coragem, o desprezo pela morte e o desafio são virtudes altamente valorizadas; a covardia é desprezada em toda a parte. O código de honra educa os homens a se afirmarem pela força, a ganhar o reconhecimento dos outros antes de garantir a sua própria segurança, a lutar até a morte para impor respeito. (LIPOVESTKY: 2005, p.147)

Como vimos nos Capítulos anteriores, a "estima pública, a coragem, o desprezo pela morte e o desafio" são elementos essenciais da cultura do *graffiti* e da *pixação*, assim como a preservação da honra. A regra mais importante do *graffiti*, e isto desde o seu surgimento com a escrita *cholo* das gangues *chicanas* de Los Angeles e com o *subway graffiti* de Nova Iorque, continua sendo não pintar por cima do nome de outro grafiteiro ou *pixador*, atitude que é entendida como uma afronta direta à honra daquele que teve seu nome *atropelado*. Os conflitos gerados por ofensas desse tipo já resultaram em muitas brigas, incluindo agressões físicas e até mesmo a morte, o que pode parecer inconcebível para os indivíduos que não participam do universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação* mas que, se analisados sob o viés da preservação da honra acima de todas as coisas, apresentam uma certa coerência. Isto se faz mais evidente no caso da *pixação*, prática na qual o desafio à morte e aos limites do corpo é uma constante:

> A primazia da honra pode, assim, originar, como P. Clastres demonstrou, essas confrarias de guerreiros inteiramente devotados a proezas armadas, obrigados a aceitar o desafio permanente da morte e a escalada da bravura que os impele a expedições cada vez mais audaciosas que acabam por conduzi-los inelutavelmente à morte. (LIPOVETSKY: 2005, p.149)

No caso da *pixação* de São Paulo, as "escaladas da bravura" são desafios literais enfrentados pelos *pixadores*, que se arriscam subindo em prédios cada vez mais altos para deixar em seus locais de maior visibilidade a marca de sua presença e ousadia. Como afirma MacDonald: "Crimes como o *graffiti* inserem o risco e o perigo na equação da masculinidade." (MACDONALD: 2001, p.107)[32] O *graffiti* de São Paulo passa atualmente por um processo de aceitação e legalização que, em determinados momentos, o isenta do envolvimento com a criminalidade, como é o caso das pinturas

32 "Crimes like graffiti introduce risk and danger into the masculine equation."

autorizadas e até mesmo financiadas pelo poder público. A *pixação*, no entanto, continua sendo uma atividade marginal que dificilmente alcançará o mesmo grau de simpatia conquistado pelo *graffiti* junto ao público e às autoridades.

As considerações tecidas pelo historiador Eric Hobsbawn em *Bandidos* nos ajudam a compreender o seu *modus operandi*: "Na verdade, a palavra *bandido* provém do italiano *bandito*, que significa um homem "banido", "posto fora da lei" seja por que razão for, ainda que não surpreenda que os proscritos se transformassem facilmente em ladrões." (HOBSBAWN: 2010, p.26) O autor define os bandidos ainda como: "(...) inconformistas, ou, antes, anticonformistas, por prática e por ideologia; tomam o lado do diabo, e não o de Deus; e se são religiosos, favorecem a heresia, em oposição à ortodoxia." (HOBSBAWN: 2010, p.62)

Em relação ao *terror*, Hobsbawn afirma que "Na verdade, o terror faz parte da imagem de numerosos bandidos (...)" (HOBSBAWN: 2010, p.89), o que se aplica muito bem à *pixação*. Uma evidência disso são os nomes escolhidos pelos *pixadores* para definir as suas turmas, como, por exemplo, SUSTOS, LARÁPIOS, SUSPEITOS, SUJUS, VIOLENTOS, POSSUÍDOS, BÊBADOS, ACUSADOS, INGRATOS, RATOS REBELDES, ALOPRADOS, CRETINOS, VAGAIS, MALUCOS, MORTOS, ANORMAIS, ABUSADOS, MALOCAS, TRAPOS, VADIOS, TÁTICOS, ILÁRIOS, FATAIS, BADERNEIROS, PRESEPADAS, CORVOS, LOUCURA, ARREPIO, OS CURURU, EBOLAS, OS METRALHAS, TÚMULOS, FÚRIA, APOCALIPSE, PORÕES, ABISMO e PERIGO.

Ainda de acordo com Hobsbawn, "Sua justiça social consistia na destruição." (HOBSBAWN: 2010, p.93) Seja na série de "ataques" executados pelos *pixadores* ou na prática cotidiana da *pixação*, existe um componente de rebeldia e inconformismo que se manifesta na agressão aos espaços da cidade, principalmente aqueles consagrados devido à sua importância histórica e patrimonial, por eles menosprezada. O ímpeto destrutivo dos bandidos é justificado por Hobsbawn da seguinte forma:

> Isso porque o fato crucial na situação social do bandido é a sua ambigüidade. Ele é um marginal e um rebelde; um homem pobre que se recusa a aceitar os papéis normais da pobreza, e que firma sua liberdade através dos únicos recursos ao alcance dos pobres- a força, a bravura, a astúcia e a determinação. (HOBSBAWN: 2010, p.117-118)

A comparação dos *pixadores* com os *bandidos* analisados por Hobsbawn pode soar ofensiva, mas não é esta a nossa intenção aqui. Ao traçar este paralelo intentamos simplesmente elucidar ao leitor algumas das características intrínsecas ao universo de sentidos da *pixação*, e também do *graffiti*, igualmente enraizado na ilegalidade e na transgressão proposital dos limites normativos da sociedade. Neste sentido, o *graffiti* e a *pixação* são *abjetos*. Sendo a sua cultura de natureza esotérica, como elucidamos no Capítulo 5, o recurso à analogia com os *anti-heróis* ou os *bandidos* nos auxilia na tarefa de proporcionar ao leitor um tipo de conhecimento que só poderia ser obtido, *a priori*, no envolvimento direto com o objeto de estudos.

Outra semelhança entre a cultura do *graffiti* e da *pixação* com os valores seguidos pelos bandidos de Hobsbawn é a consagração dos indivíduos que morrem em decorrência de algum infortúnio relacionado ao estilo *vida loca*: "Com efeito, o bom bandido pode, depois de morto, adquirir uma elevadíssima estatura moral, a de seres intermediários entre os homens e a divindade." (HOBSBAWN: 2010, p.77) Como vimos no Capítulo 4, existem na cidade de São Paulo casos que se tornaram históricos de *grafiteiros* e *pixadores* que morreram precocemente, deixando um lastro de fama e saudosismo manifesto na preservação das marcas por eles deixadas no cenário da cidade. Relembramos que, no *graffiti* das gangues *chicanas* de Los Angeles, homenagens semelhantes eram realizadas, por meio dos *graffiti memoriais*, placas nas quais se escreviam os nomes daqueles que se foram, e cuja conservação era, também, de suma importância.

Há autores que defendem a prática do *graffiti*, mesmo quando ilegal, por perceberem-na como uma forma de *desobediência civil*, e não exatamente algo que deveria ser entendido como um *crime*:

> O crime em si não é a prática do *graffiti*, mas ter a audácia de pensar que as suas preocupações ou problemas, ou o que você vê como sendo errado na nossa sociedade, são importantes o suficiente para justificar que você reclame sobre isso. O crime é reagir contra aqueles que tem poder sobre você, aqueles que fazem as regras. O crime é a insubordinação. (WALMESLEY in ROSE: 2004, p.202)[33]

[33] "The crime itself is not the actual writing of the graffiti, but having the audacity to think that your concerns or problems, or what you see as being wrong in your society, are important enough to warrant complaining about. The crime is reacting against those who have power over you, those who make the rules. The crime is insubordination."

Esta postura nos parece bastante razoável, e condizente com o conhecimento adquirido durante a nossa pesquisa de campo. A intimidade com o universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação* nos autoriza a dizer que a qualificação como ato de desobediência civil, uma espécie de revolta válida, uma atitude ilegal mas, ainda assim, legítima, inclusive sob o ponto de vista estético. De acordo com Lewisohn:

> Se o *graffiti* parece bárbaro, é por ser um reflexo do mundo no qual existe. Os escritores de *graffiti* estão em guerra com os desenvolvimentistas urbanos, os arquitetos, e todas os outros poderosos sem face. Os muros da cidade defendem a propriedade e a autoridade, e o *graffiti* é a voz dos não-escolhidos, reagindo a sistemas que lhe são impostos. Sob diversos aspectos, os escritores de *graffiti* se vêem em guerra com a sociedade, e percebem suas atividades em termos de agressão. (LEWISOHN: 2008, p.87)[34]

As inflamadas reações provocadas pela menção ao *graffiti* e à *pixação* comprovam a nossa tese de que são estas inscrições com valor estético. Em meio a tantas outras informações visuais presentes nas ruas das grandes cidades brasileiras, o *graffiti* e a *pixação* conseguiram preservar a capacidade de despertar algum tipo de sentimento nas pessoas, seja de admiração ou raiva. Talvez o incômodo provocado pelo objeto de estudos seja causado pelo fato de que ele nos obriga a ver o que há muito tempo já não nos interessa saber. "Nós sabemos por Walter Benjamin e Italo Calvino que a canalização, as catacumbas e os túneis do metrô representam o interior, os intestinos, o Hades, talvez até mesmo a alma decadente de uma metrópole." (FRIESE in CLAUB: 2009, p.170)[35] O *graffiti* e a *pixação* são um foco de resistência, assim como a cultura do *skateboarding* da década de 1960 e o movimento *punk* da década de 1980. Há algo de *beatnik* no estilo de vida adotado por grafiteiros e *pixadores*.

> Na era da informação processada, esse canal de guerrilha nos dá notícias frescas das margens da sociedade: os dizeres nos muros públicos parecem manifestar uma libido sem limites, um ímpeto destrutivo que triunfa sobre o respeito pela propriedade ou o medo da lei, e a afirmação aguda e anti-social do "eu" contra qualquer coação cívica. (VARNEDOE in LEGGIO: 1991, p.69)[36]

---

34 "If graffiti seems barbaric, then it is a reflection of the world in which it exists. Graffiti writers are at war with the urban developers, the architects, and all the other faceless decision makers. The city walls stand for ownership and authority, and graffiti is the voice of the unelected, fighting back against systems that are imposed on them. In many ways, graffiti writers see themselves as at war with society and they see their activities very much in terms of aggression."

35 "We know from Walter Benjamin and Italo Calvino that canalization, catacombs, and subway tunnels represent the insides, the intestines, the Hades, perhaps even the downward-projecting soul of a metropolis."

36 "In an age of processed information, this guerrilla channel gives us raw news from society's margins: the writings on public walls appear to manifest libido without limits; an urge to defile, triumphant over respect for property or fear of law; and the shrieking, antisocial assertion of "me" against all civic constraint."

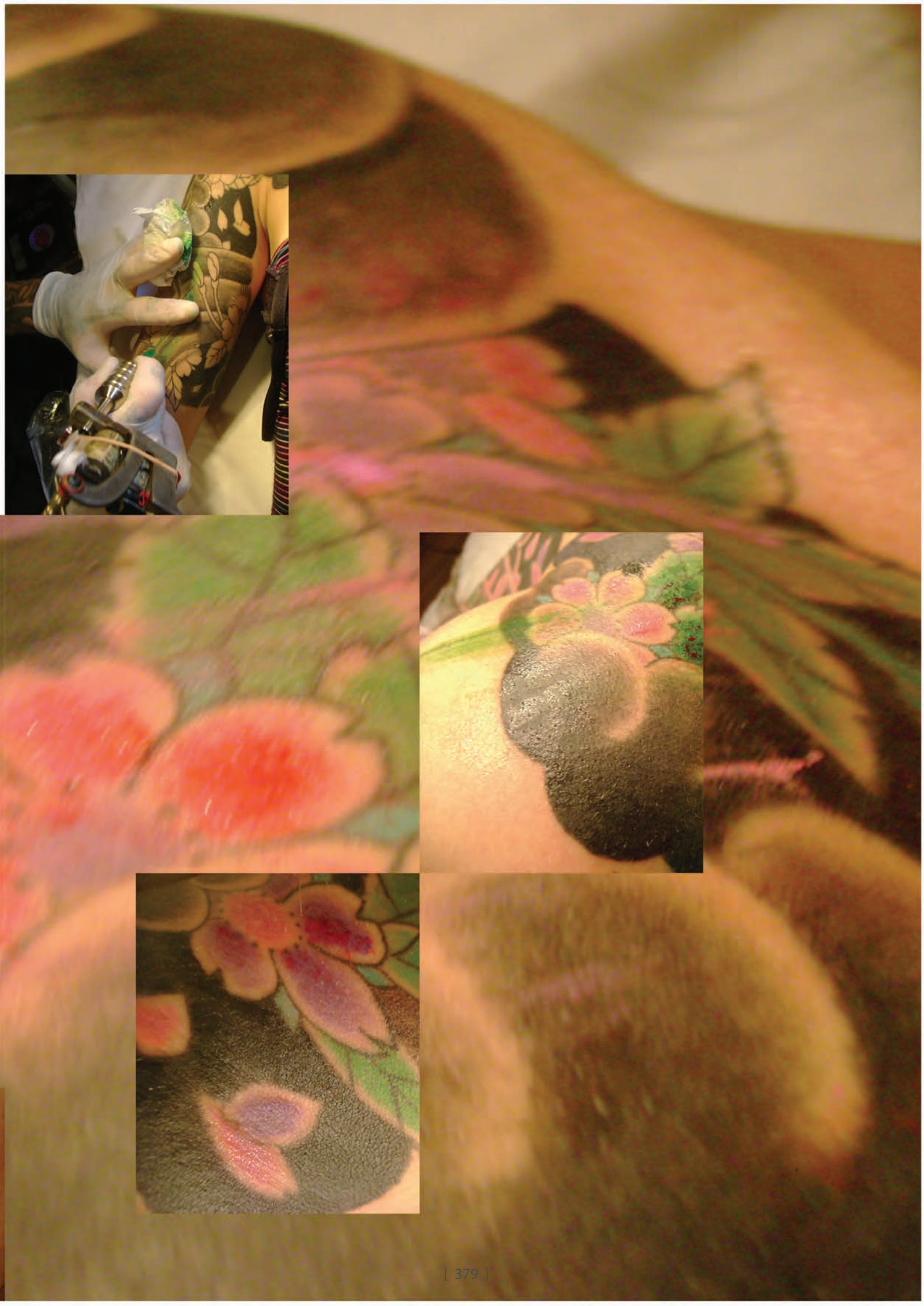
Por mais que o *graffiti* possa ter tido seu poder de subversão diluído devido à assimilação de sua linguagem pelo circuito oficial da arte, o mesmo não ocorreu com a *pixação*, ainda *underground*, paradoxalmente dentro do Brasil. No exterior, dentro do contexto da arte urbana, ela desperta muito mais reações positivas do que em seu local de origem.

7.4- Corpos, riscos e traços

"Se bem que, como rugas e perdas,
cicatrizes também fossem troféus."

Caio Fernando Abreu





O *graffiti* e a *pixação* são práticas nas quais o corpo ocupa um lugar central. O que vemos pelos muros e edifícios de São Paulo são índices corporais, as inscrições realizadas dependem diretamente da agilidade e da movimentação do corpo de grafiteiros e *pixadores*. São corpos que namoram as ruas, que estabelecem com o espaço urbano uma experiência erótica. Em *Arte Contemporânea: uma introdução*, Anne Cauquelin discorre sobre o aspecto gestual do *graffiti* e da importância do corpo nas vivências artísticas:

> (...) a referência ao gesto, ao corpo e a reação ao ambiente direto. Esse ambiente pode ser a parede ou o metrô (grafite e pichações), a cidade (intervenções), o próprio corpo (tatuagens, *happenings*), (...). A arte assume com freqüência uma postura de reivindicação: o corpo na cidade contemporânea é negado, rejeitado, neutralizado, funcionalizado ao exagero. É apenas uma peça de um jogo abstrato, dentro de uma enorme máquina que devora a energia. O artista reivindica então um 'direito ao corpo', à emoção carnal, mesmo que tenha de passar pelo sofrimento- a *body art* põe em cena o corpo torturado do artista-, o inaceitável, o feio, o sujo, mesmo o pavoroso. Como qualquer corpo, do qual ela seria a expressão, a obra é efêmera, convive com a escatologia, o dejeto e o lixo. (CAUQUELIN: 2005, p.148)

François Chastanet, em seu estudo sobre as *pixações* de São Paulo, fala muito sobre este aspecto corporal das inscrições que vemos por toda a cidade:

> As condições urbanas, ligando aqui os potenciais do corpo humano ao ritmo arquitetônico das fachadas em suas diferentes escalas, afetaram assim o desenho do signo escrito, promovendo um desenvolvimento formal dinâmico de uma caligrafia vernacular plenamente fugidia. (CHASTANET: 2007, p.238)[37]

O autor aborda, além da relação do corpo do *pixador* com a arquitetura da cidade, o desafio aos limites do próprio corpo por eles empreendido na busca pela conquista dos lugares mais altos da metrópole: "Se essa escrita parece regular isso se deve amplamente à constante luta pela superação dos limites do corpo na arte da inscrição, sendo o *layout* produzido correspondente a esse limite físico." (CHASTANET: 2007, p.240)[38] Para o autor, "(...) o corpo está aqui no centro do processo de *design*, formando

---

37 "Urban conditions, here linking human body potentials with the architectural rhythm of façades on their different scales, have thus affected the layout of the written sign, and promoted the dynamic formal development of a fully fledged vernacular calligraphy."

38 "If this writing seems regular, this is largely due to the constant striving to surpass bodily limits in the art of inscription, the layout produced corresponding to this physical limit."

uma interface entre a letra e a escala arquitetônica." (CHASTANET: 2007, p.243)[39] Um *pixador* só obterá sucesso em suas incursões pela cidade se souber dominar o medo e superar os limites de seu próprio corpo, e isto sem perder a firmeza nas linhas do *spray* ou o esmero no desenho de cada letra a ser impressa nos muros, pois, se sua assinatura não for bem executada de nada lhe valerá o esforço de escalar um prédio ou a audácia de invadir uma propriedade privada para *pixar*. Exige-se do *pixador*, além da demonstração de força física, agilidade e espírito destemido, a destreza dos traços. Uma *pixação* mal feita é sinônimo de perda de *moral*, um equivalente da cultura da *pixação* paulistana à honra dos bandidos estudados por Hobsbwan. Aqui, a defesa da honra passa pelo domínio técnico dos instrumentos de pintura e do aprimoramento caligráfico das assinaturas. Percebemos nesses elementos um alto grau de sofisticação estética. Afirma Chastanet: "Essa *performance* física comprovada pela escrita resvala às vezes no domínio da exploração atlética extrema, onde o aspecto da "ação heróica" excede, em certas ocasiões, a dimensão estética." (CHASTANET: 2007, p.240)[40]

O filósofo francês Jean Baudrillard, em seu ensaio "*Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos*" também aborda o aspecto erótico do *graffiti*, relacionando-o à *tatuagem*:

> (...) é curioso que os *graffiti* voltem a fazer das paredes e muros e dos pedaços de parede, ou dos trens do metrô, ou dos ônibus, um corpo, um corpo sem fim nem começo, inteiramente erogeneizado pela escritura como o corpo o pode ser na inscrição primitiva da tatuagem. A tatuagem é feita no corpo fazendo dele, nas sociedades primitivas, associada a outros signos rituais, aquilo que ele é: um material de troca simbólica- sem a tatuagem, assim como sem as máscaras, o corpo só seria aquilo que é: desnudo e inexpressivo. Ao tatuar as paredes e muros, SUPERSEX e SUPERKOOL os libertam da arquitetura e os entregam à matéria viva, ainda social, ao corpo móvel da cidade (...) (BAUDRILLARD: 1996, p.105)

A partir do comentário de Baudrillard, gostaríamos de explorar as semelhanças entre o *graffiti* e a tatuagem. Como vimos no Capítulo 1, os primeiros *graffiti* de que se tem notícia eram executados por meio de uma técnica parecida com a da tatuagem, a escarificação de superfícies pela utilização de algum instrumento pontiagudo ou cortante. Assim eram realizados os *graffiti* encontrados no interior de igrejas do Reino

---

39 "(...) the body is here at the centre of the design process, forming an interface between the letter and the architectural scale."

40 "This physical performance testified by writing sometimes falls within the province of the extreme athletic exploit, where the 'heroic action' aspect exceeds, on certain occasions, the aesthetic dimension."

Unido na Idade Média, por exemplo, como relatado por Pritchard.

Na cultura das gangues de *chicanos* de Los Angeles, o *graffiti* e a tatuagem desempenham uma mesma função: declarar o pertencimento e a lealdade a algum grupo específico. Muitas vezes, a mesma inscrição era reproduzida nos muros e na pele dos integrantes de uma determinada gangue, com a utilização da mesma tipografia característica da *escrita cholo* que abarca, assim, também as tatuagens. O escritor Tony Rafael, autor de *The Mexican Mafia*, ilustra esta relação: "Teague levantou a camiseta e eu observei uma tatuagem grande da PRIMERA FLATS no peito e na barriga de Lil Man. As letras tinham seis polegadas de altura, e eram feitas com a tipografia gótica ornamental típica das gangues latinas." (RAFAEL: 2007, p.12)[41]

A tatuagem nos interessa também devido à sua presença no cotidiano das instituições prisionais brasileiras. Como vimos no Capítulo 5, no Complexo Carcerário do Carandiru encontramos alguns tipos de *graffiti* realizados por meio da técnica da escarificação. Uma das marcas mais terríveis que ali registramos foram feitas pelo processo de afiamento das *naifas*, as armas artesanalmente produzidas pelos detentos, nas portas das celas de castigo. Além disso, as tatuagens fazem parte da cultura das cadeias, e cada símbolo tem, naquele contexto, um significado específico.

A tatuagem é, em si, uma forma de expressão que também se originou na marginalidade, apesar de ser atualmente aceita como uma forma de arte corporal. Existe uma conexão entra a tatuagem e as demais culturas urbanas aqui apresentadas, inclusive o *graffiti*. Na verdade, em São Paulo existem alguns grafiteiros que trabalham ou já trabalharam como tatuadores, como CHIVITZ, MARONE e MARKONE, artistas que se tornaram expoentes não apenas do *graffiti* paulistano, como também de um estilo específico de tatuagem, relacionado à arte urbana: "Acho que o ângulo do *graffiti* é tão específico que já se tornou um estilo próprio de tatuagem." (MENSAH in MARIDUEÑA: 2010, p.85)[42]

Assim, esta é uma outra forma do *corpo* participar da cultura do *graffiti* e da *pixação*. Ele é, também, um território a ser demarcado e uma superfície a ser pintada.

---

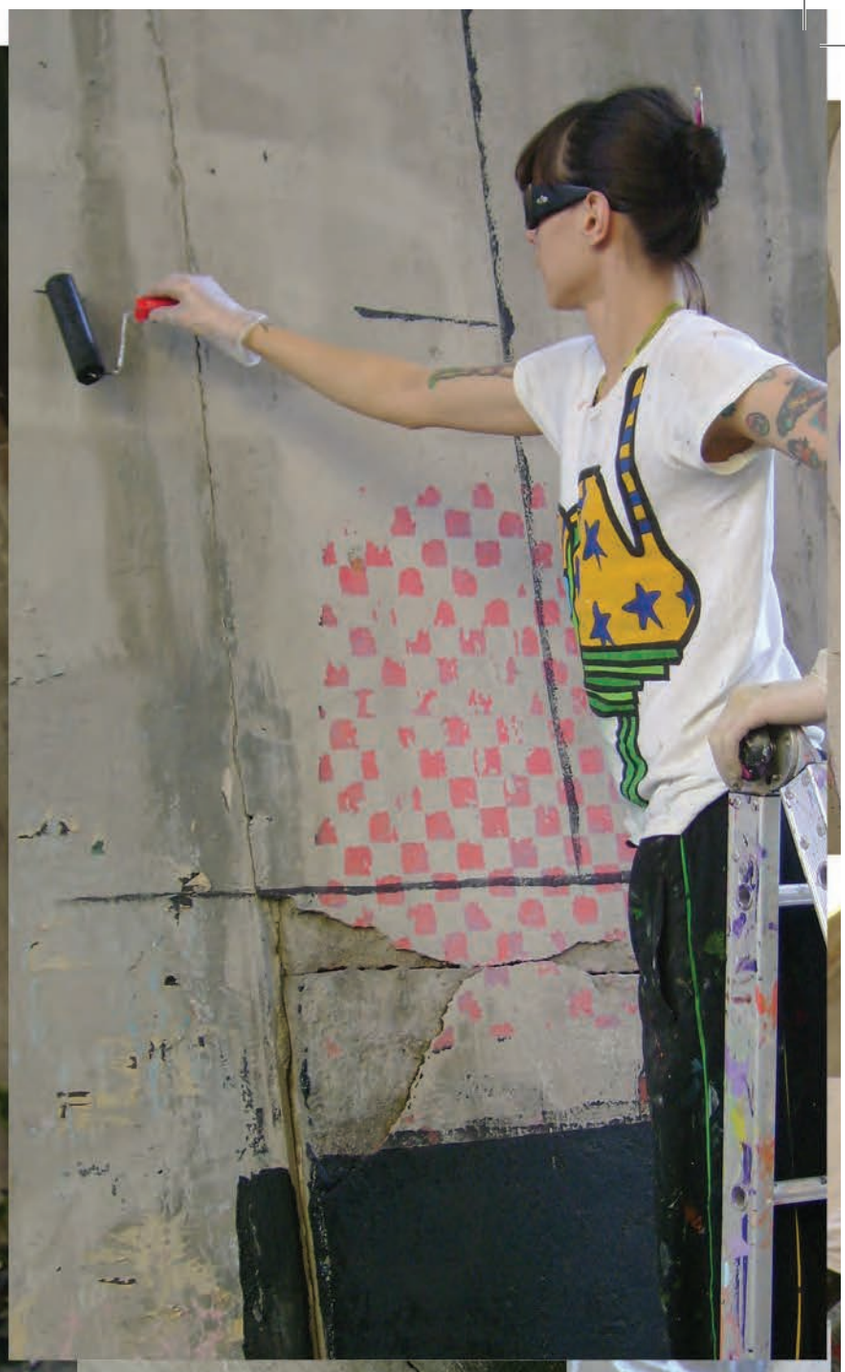
41 "Teague lifted the t-shirt and observed a large PRIMERA FLATS tattoo on Lil Man´s chest and stomach. The letters were six inches high, done in the ornate gothic typeface favored by Hispanic gangs."

42 "I think the graffiti angle is so unique that it became a new tattoo style of its own."

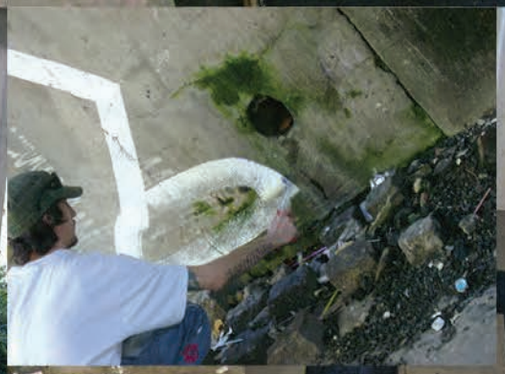
CHIVITZ e MINHAU





















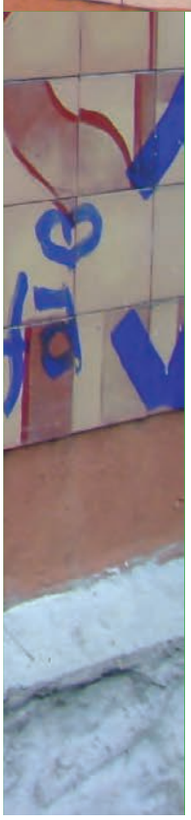












Considerações Finais

"Fé em Deus

que Ele é justo

Ei, irmão

nunca se esqueça

na guarda, guerreiro

levanta a cabeça

truta, onde estiver

seja lá como for

tenha fé

porque até no lixão nasce flor"

Racionais Mcs

("*Vida loka* parte I")

"Dançar com o tempo que me mata."

Georges Bataille

“O vício tem argumentos que a virtude desconhece.”

Benjamin Costallat

“Findo o sólido.

Findo o contínuo e o calmo.

Uma certa dança está em toda parte.”

Henri Michaux

“Desde o mais fundo, deve o mais alto atingir o seu cimo.”

Friedrich Nietzsche

“Não há altas montanhas sem profundos precipícios.”

Victor Hugo

Em nossa pesquisa, procuramos iluminar o *graffiti* e a *pixação* sob o maior número possível de ângulos, por se tratar de um objeto complexo, controverso e em constante processo de transmutação. Apresentar respostas definitivas acerca dos diversos questionamentos por ele suscitados nunca foi a nossa intenção, exatamente por conhecermos a sua natureza. Mesmo em voga no circuito oficial da arte, agraciado pelo mercado e incensado pela mídia, a natureza do *graffiti* é subterrânea. Sua essência é a transgressão, e não apenas isso. O *modus operandi* do *graffiti* gera um estilo de vida bastante peculiar, o qual representa, por si só, um desafio aos princípios normativos da sociedade. Na hierarquia de valores do *graffiti*, e das culturas urbanas em geral, a *liberdade* ocupa, provavelmente, o primeiro lugar, antes mesmo da fama.

Livre e libertário, o *graffiti* não se submete a tentativas de conceituação, e nem poderia. O *graffiti* é inquieto, apaixonado e imprevisível. Ele não se submete a categorias, acaba sempre obtendo êxito em delas escapar, como evidenciamos em algumas das discussões apresentadas nesta tese. No Capítulo 4, por exemplo, ao discorrermos sobre o *graffiti* e a *pixação* na cidade de São Paulo, a própria definição do termo “*graffiti*” foi deixada em aberto pois, como vimos, até mesmo entre seus praticantes não existe um consenso quanto a isso. Após acompanhar a cena do *graffiti* em São

Paulo nos últimos quatro anos, sabemos que as tentativas de pensá-lo por intermédio de definições e conceitos, impondo-lhe limites e tentando cerceá-lo de alguma forma, são, além de inúteis, desgastantes. Definitivamente não são o melhor caminho para compreender o *graffiti* ou a *pixação*, ambos marcados por um importante diferencial: a paixão. Em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas,* Michel Maffesoli afirma: "(...) um problema bem apresentado sempre revela abismos. Assume-se, assim, um risco, porque a sociedade, no que tem de estabelecida, não gosta que se lhe lembre que ao lado da "via regia" da razão, existe o mundo obscuro da paixão." (MAFFESOLI, 2001, p.14)

Apresentamos, aqui, as perspectivas de vários estudiosos, pesquisadores e artistas do *graffiti* sobre aspectos diversos de sua natureza, mas acreditamos que o melhor modo de se aprender sobre o universo de sentidos do *graffiti* é participar dele ativamente. O tipo de conhecimento proporcionado pelas ruas é diametralmente oposto às normas e convenções da academia, onde quase tudo está muito bem organizado e subdivido em categorias. Como apreender, então, um objeto de estudos ainda vivo, nas armadilhas conceituais do pensamento lógico científico? Não há como. Como bom bandido, o *graffiti* sempre descobre um modo de escapar das leis.

A metáfora dos ratos nos interessa aqui. Vimos, no Capítulo 3, que dois dos principais artistas urbanos europeus, Blek Le Rat e BANKSY, realizaram intervenções que consistiam na pintura, com a técnica do *stêncil*, de vários ratos espalhados pelas ruas. Em São Paulo, uma das turmas de *pixação* que conhecemos são os RATUS REBELDES, de Osasco, na zona oeste da região metropolitana da cidade. O que acontece é que os ratos aos quais nos referimos, e o *graffiti* por analogia, não pode ser detido por nenhum tipo de ratoeira. Relatamos, ao longo da tese, as incansáveis tentativas do poder público de erradicar o *graffiti* e a *pixação* de suas cidades, e presenciamos, também, a derrocada da maioria delas. Recentemente, um caso interessante aconteceu em São Paulo. O MAAU, a que nos referimos no Capítulo 4, surgiu a partir da prisão de um grupo de grafiteiros que, depois de serem levados para a delegacia e assinarem mais um processo por crime ambiental, procuraram a secretaria estadual da cultura e lograram êxito em conquistar um espaço legalmente destinado ao *graffiti* na zona norte da cidade. Ironicamente, o mesmo lugar onde haviam sido presos alguns meses antes. A estratégia funcionou, e esta iniciativa foi positiva para o *graffiti*, sua legalização não implica no esvaziamento de seu conteúdo, manifestando, isto sim, a sua maleabilidade e o seu potencial de transformação.

É importante ressaltarmos que as tecnologias digitais de comunicação representam, para a cultura do *graffiti* e da *pixação*, uma significativa ampliação de suas potencialidades e um fortalecimento de suas redes de sociabilidade. A *web* proporcionou aos grafiteiros e *pixadores* disseminar informações e estabelecer contatos de forma muito mais eficiente. Além disso, as tecnologias digitais tem sido usadas não somente na captação e divulgação de imagens, como também na produção de *pieces*, como é o caso, por exemplo, dos experimentos desenvolvidos pelo *Graffiti Research Lab* ("Laboratório de Pesquisas sobre *Graffiti*"), sediado em Nova Iorque e presente em vários países do mundo, incluindo o Brasil. Um dos softwares desenvolvidos pelo *Graffiti Research Lab* permite intervenções urbanas temporárias, realizadas com *laser* e computadores.

Devido ao dinamismo do objeto de estudos e à natureza imersiva de nossa metodologia de pesquisa, procuramos acrescentar à tese uma bricolagem com materiais e fotografias coletadas durante as inúmeras viagens realizadas a São Paulo no últimos quatro anos. Paola Beresntein Jacques, em *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, fala sobre a relação do acaso com a bricolagem: "O acaso é parte integrante da idéia de bricolagem; é o incidente, ou seja, o pequeno acontecimento imprevisto, o "microevento", que está na origem do movimento. Bricolar é, então, ricochetear, enviesar, ziguezaguear, contornar." (JACQUES: 2007, p.24) Esta tese é um retrato de um dos momentos do *graffiti* e da *pixação* e é, também, o registro de uma trajetória única e pessoal. Utilizaremos aqui um excerto do livro *O fim da História da Arte*, de Hans Belting, para explicar a importância destas imagens em nosso trabalho:

> Ela exibe o tema num caos de imagens que querem falar por si mesmas e não são destinadas somente a ilustrar o texto. Sua miscelânea é o reverso exato de uma história da arte coerente e, justamente por isso, representativa do estado de coisas. Talvez resulte às vezes mais convincente do que o próprio texto, em todo caso de maneira mais intuitiva, já que o texto se encontra sempre na contradição entre um discurso acadêmico e um mundo em mudança que não se deixa reproduzir verdadeiramente nesse discurso. (BELTING, p.10)

Há uma fala de Vera Casa Nova em *Fricções: traço, olho e letra*, que também nos interessa para elucidar este ponto: "São textos que se cruzam como as vidas também. A arte e a viagem da descrição pictural, seja imagem, seja literatura, a partir do olho que vaga pela estrada, pelas cidades (...)" (CASA NOVA: 2008, p.70) Em nossa pesquisa buscamos a aproximação máxima em relação à práxis de nosso objeto de estudos,

“(…) uma valorização da experiência pessoal, do próprio percurso como a trajetória de um pensamento.” (JACQUES: 2007, p.9) Por se tratar de uma experiência pessoal, não poderíamos resolver, aqui, todos os impasses do universo de sentidos do *graffiti* e da *pixação*, pois nosso conhecimento advém de um ponto de vista específico. “Nosso processo será sempre o da repetição diferente, o labirinto do percurso, da descoberta, da surpresa, da experiência, da multiplicidade e, sobretudo, da liberdade.” (JACQUES: 2007, p.95) Como o escritor e jornalista João do Rio, experimentamos as ruas, nos deixando levar pelo ritmo de seus acontecimentos, uma espécie de *flânerie*: “Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção do perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico.” (RIO: 2007, p.18)

Referências

Bibliografia:

ALBIN, Alex e KAMLER, Josh. *Written on the city: graffiti messages worldwide*. Cincinnati: *HOW Books*, 2008

ALVES, César. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.* São Paulo: Studio Nobel, 2005

AMORIM, Carlos. *CV_PCC – a irmandade do crime*. Rio de Janeiro: Record, 2004

ANDRADE, Mario de. *Paulicea Desvairada*. Fac-símile integrante de *1922 Caixa Modernista 2002*. São Paulo

ARAÚJO, Marcelo Cunha de. *Só é preso quem quer: impunidade e ineficiência do sistema criminal brasileiro*. Rio de Janeiro: Brasporte, 2009

ARBEX, Márcia [org.] *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem.* Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

ATHAYDE, Celso; BILL, MV, SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005

ATHAYDE, Celso; BILL, MV. *Falcão – meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins fontes, 2005

BAGNARIOL, Piero; BARROSO, Fabiano; VIANA, Maria Luíza; PORTELLA, Pedro; OLIVEIRA, Leonardo; AZEVEDO, Erick; PIRES, Pablo; SOARES, Rafael. *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos*. Belo Horizonte: Fapi, 2004

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1987

BANKSY. *Banksy: Wall and Piece*. United Kingdom: *The Random House Group Limited*, 2006

BARNARD, Lee. *Understanding and investigating graffiti*. Denver: *Outskirts Press, Inc.*, 2007

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000

_____ *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

_____ *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Arx, 2004

BATCHELOR, David. *Cromofobia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008

_____ *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

BAUDRILLARD, Jean. *'Kool Killer ou insurreição pelos signos'*, traduzido por Fernando Mesquita. Revista Cinema/Cine Olho, n. 5, jul/ago, 1979

BEDOIAN, Graziela; MENEZES, Kátia [org.]. *Por trás dos muros: horizontes sociais do graffiti.* São Paulo: Peirópolis, 2008

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996

_____ *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire.* São Paulo: Brasiliense, 2004

BEY, Hakim. *Caos: Terrorismo Poético & outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

BISILLIAT, Maureen. *Aqui dentro- páginas de uma memória: Carandiru*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2003

BORELLI, Hélvio e RODRIGUES, Karina Florido. *Vozes do Carandiru*. São Paulo: Jaboticaba, 2007

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2001

BUTCHER, Paul. Urban Vodou: *Politics and Popular Street Art in Haiti*. Oxford: Signal Books Limited, 2010

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: _Perspectiva, 1977

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização.* Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2005

_____ *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2006

CARLSSON, Benke; LOUIE, Hop. *Street art Cookbook: a guide to techniques and materials. Arsta: Dokument Press, 2010*

CARVALHO, Mario Cesar. *Carandiru: um filme de Hector Babenco*. São Paulo: Wide Publishing, 2003

CASA NOVA, Vera. *Fricções- traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula [org.] *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

CASARIN, Doug. *Carandiru 111*. São Paulo: Editora Senac, 2003

CASTELANI, Renato. *Carandiru- um depoimento póstumo*. São Paulo: Lachâtre, 2008

CASTLEMAN, Craig. *Getting up- Subway Graffiti in New York*. Massachusetts: The MIT Press, 1982

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem.* São Paulo: Martins, 2007

_____ *Arte Contemporânea- uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005

_____ *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1-Artes de fazer.* Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007

CHALFAND, Henry e PRIGOFF, James. *Spraycan Art*. Londres: Thames & Hudson, 1991

CHASTANET, François. *Cholo Writing: Latino Gang Graffiti in Los Angeles*. Arsta: Dokument Press, 2009

_____ *Pixação: São Paulo Signature*. XG Press, 2008

CLAUB, Ingo [ed.] *Urban Art*. Weserburg: Hatje Cantz, 2009

COOPER, Martha. *Name Tagging*. New York City: Mark Batty Publisher, 2010

_____ *Tag Town*: Arsta: Dokument Förlag, 2008

COOPER, Martha e CHALFANT, Henry. *Subway art.* New York: Owl books, 1984

DALCASTAGNÈ, Regina [org.] *Ver e imaginar o outro- alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea.* Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2008

DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte – A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006

_____ *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto Editora, 1997

DEBRAY, Regis. *Vida e morte da imagem – história do olhar no Ocidente*. São Paulo: Editora Vozes, 1994

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Ed. 34, 1998

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Humilhados e ofendidos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003, p. 7

ECO, Umberto [org.] *História da Feiúra.* Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2007

_____*Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 2004

EMMERLING, Leonhard. *Jean-Michel Basquiat*. Köln: Taschen GmbH, 2003

FERRARA, Lucrecia D´Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1999

FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

FERRELL, Jeff. *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002

_____*Língua e Realidade*. São Paulo: Annablume, 2004

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso- na transversal da cidade*- São Paulo: T. A. Queiroz, 1981

FOUCAULT, Michel de. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989

_____ *Vigiar e punir – história da violência nas prisões.* Petrópolis: Vozes, 1987

GEERTZ, Clifford. *O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997

GANZ, Nicholas. *O mundo do graffiti- arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Livraria

Martins Fontes Editora LTDA, 2008

GASTMAN, Roger; NEELON, Caleb; SMYRSKI, Anthony. *Street World: Urban Art and Culture from Five Continents*. New York: Abrams, 2007

GASTMAN, Roger; ROWLAND, Darin; SATTLER, Ian. *Freight Train Graffiti*. New York: Abrams, 2006

GITAHY, Celso [et al.] *Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos.* São Paulo: LABI-USP, 2006

GOFFMAN, Ervin. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2001

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony. *Resistance through Rituals – youth subcultures in post-war Britain.* Londres: Routledge, 2000

HOME, Stewart. *Assalto à cultura- utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004

HORNEST, Alex. *Onesto*. São Paulo: Editora Zupi, 2008

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga- A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Salvador: EdUFBA, 2007

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001

JEAN, Georges. *A escrita – memória dos homens*. São Paulo: Siciliano, 2002.

JENKINS, Sacha e VILLORENTE, David. *Piecebook- the secret drawings of graffiti writers*. New York: Prestel Publishings, 2008

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Ática, 2006

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do lixo*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2003

JOCENIR. *Diário de um detento – o livro*. São Paulo: Labortexto, 2001

JOURDAIN, Gautier. *400ml*. Bagnolet, France: Kitchen93, 2008

JOZINO, Josmar. *Cobras e lagartos – a vida íntima e perversa nas prisões brasileiras: quem manda e quem obedece no partido do crime*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. São Paulo: Gustavo Gili GG, 2003

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror- An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1980

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001

LABONTÉ, Paul. *All city: the book about taking space*. Toronto: ECW Press, 2003

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005

LOMBROSO, Cesare. *O homem delinqüente*. São Paulo: Ícone, 2007

LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. São Paulo: CosacNaify, 2006

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica- a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

_____ [org.] *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007

MACDONALD, Nancy. *The Graffiti Subculture- Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York: Palgrave, 2001

MACIEIRA, Cássia; PONTES, Juliana [org.] Na rua: pós-grafite, moda e vestígios. Belo Horizonte: Editora Universidade Fumec, 2007

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo- vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001

MAILER, Norman. *The faith of graffiti*. New York: *Polaris Communications, Inc*., 2009

MANCO, Tristan. *Street Sketchbook: journeys*. San Francisco: Chronicle Books, 2010

MANCO, Tristan; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. Londres: Thames & Hudson, 2005

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MATOS, Olgaria C. F. Paris *1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998

MEDEIROS, Daniel (org.) *Ttsss...a grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006

MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

_____ Às cegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

MORIYAMA, Victor; LOPEZ, Felipe. Estética Marginal vol #01: Nova Escola. São Paulo: Editora Zupi, 2009

MORLEY, Simon. *Writing on the Wall – Word and Image in Modern Art*. Londres: Thames & Hudson, 2003

MURRAY, James e MURRAY, Karla. *Broken Windows: graffiti NYC*. Berkeley: Gingko Press, In, 2009

NAAR, Jon. *The birth of graffiti.* New York: Prestel Publishing, 2007

NETO, Afonso Henriques. *Cidade Vertigem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005

NETTO, J. Teixeira Coelho*. Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2001

NGUYEN, Patrick; MACKENZIE, Stuart [eds.] *Beyond the Street: the 100 Leading Figures in Urban Art.* Berlin: Gestalten, 2010

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX.* São Paulo: Annablume, 1999

_____ *Panorama da semiótica- de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1998

NOVA, Vera Casa; GLENADEL, Paula (orgs.) *Viver com Barthes.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005

OLIVA, Achille Bonito. *American Graffiti*- Roma: Panepinto Arte, 1998

PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana*- São Paulo: AnnaBlume, 2000

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão.* São Paulo: Paz e Terra, 2006

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986

PEIRCE, Charles S. *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 2000

_____ *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003

PERNIOLA, Mario. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel, 2005

_____ *A Estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997

PHILLIPS, Susan A. *Wallbangin´*: graffiti and gangs in L.A. Chicago: The University of Chicago Press, 1999

PINTO, Julio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1995

_____ *O ruído e outras inutilidades- ensaios de comunicação e semiótica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

PINTO, Julio; CASA NOVA, Vera. *Algumas semióticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009

POATO, Sérgio. *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil- estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória. Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006

POWERS, Stephen. *The art of getting over: graffiti at the millennium*. New York: *St Martin´s Press*, 1999

PRITCHARD, V. *English Medieval Graffiti*. Cambridge: *Cambridge University Press*, 1967

PROU, Sybille [Ed.] *Blek le Rat: Getting Through the Walls*. United Kingdom: *Thames & Hudson,* 2008

RAMOS, Hosmany. *Pavilhão 9 – paixão e morte no Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2001

RAMOS, Maria Antonacci. *As nazi-tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?* São Paulo: Perspectiva, 2006

_____*Graffiti, pichação & cia*- São Paulo: AnnaBlume, 1994

RAP, André du. *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007

RIVERA, Joseph. *Vandal Squad: inside the New York City Police Department, 1984-2004.* New York: PowerHouse Books, 2008

RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2002

RODRIGUEZ, Luis J. *Always running: la vida loca: gang days in L.A.* New York: Touchstone, 2005

ROSE, Aaron; STRIKE, Christian. *Beautiful Losers: contemporary art and street culture*. San Francisco: *Contemporary Arts Center*, 2004

ROUSSEAU, René-Lucien. A linguagem das cores: a energia, o simbolismo, as vibrações e os ciclos das estruturas coloridas. São Paulo: Pensamento, 2000

SANADA, Ryo e HASSAN, Suridh. *RackGaki- Japanese Graffiti*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2007

SANTAELLA, Lucia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004

SCHNAIDERMAN, Boris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença- Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.* São Paulo: Editora 34, 2005

SENO, Ethel [ed.] *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Barcelona: Taschen, 2010

SHAKUR, Sanyika. *Monster: the autobiography of an L.A. gang member*. New York: Grove Press, 1993

SHOVE, Gary [org.] *Untitled- street art in the counter culture*. Great Britain: Pro-Actif Communications, 2008

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

SNYDER, Gregory J. *Graffiti Lives: beyond the tag in New York´s urban underground*. New York: *New York University Press*, 2009

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: LP&M Editores, 1987

_____ *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SOUZA, Fátima. *PCC: A facção*. Rio de Janeiro: Record, 2007

STAHL, Johannes. *Street art.* Colonia: Tandem Verlag GmbH, 2009

STEWART, Jack. *Graffiti Kings: New York City Mass Transit Art of the 1970s*. New York: Melcher Media; Abrams, 2009

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004

THOMPSON, Hunter S. *Fear and loathing in Las Vegas: a savage journey to the heart of the American Dream*. New York: Second Vintage Books Edition, 1998

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

YOKOTA, Hamilton. *Freak*. São Paulo: Editora Zupi, 2008

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura- Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

Trabalhos acadêmicos:

FRANCO, Sérgio Miguel. *Iconografias da Metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo.* Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e

Urbanismo da USP. São Paulo, junho de 2009

PENNACHIN, Deborah Lopes. *Signos subversivos: uma leitura semiótica de grafismos urbanos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Belo Horizonte, 2004

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no séc. XX*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2000

VIANA, Maria Luiza Dias. *Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/ cultural e seus desdobramentos*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2006

Catálogos:

Art in the Streets. Curadoria: Ethel Seno: MOCA, Los Angeles, 2011

Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culter. Curadoria: Aaron Rose e Christian Strike: *Contemporary Arts Center, Cincinnati e Yerba Buena Center for the Arts*, San Francisco, 2008

Born in the Streets: Graffiti. Curadoria: Leanne Sacramone e Thomas Delemarre. *Fondation Cartier pour l'art contemporain in Paris*. Paris, França, 2010

High & Low: Modern Art and Popular Culture. Curadoria: James Leggio. *The Museum of Modern Art*, New York, 1991

I/Legítimo: dentro e fora do circuito: zona de ação. Curadoria: Priscila Arantes; Fernando Oliva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2008

Neovanguardas. Curador: Marconi Drummond. Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2007

Sonhando de olhos abertos: Dadá e Surrealismo. Curadoria: Tamar Manor-Friedman e Luis R. Cancel. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004

Território ocupado. Curadoria: Saulo di Tarso; Emanoel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006

Transfer: cultura urbana, arte contemporânea, transferências, transformações. Curadoria: Lucas Ribeiro. Porto Alegre: Santander Cultural, 2008

Filmografia:

Curta-metragens:

Filhos da Cidade. Direção: Bruno Mitih Viana. São Paulo, Brasil, 2002

Isto não tem dono. Direção: Ramon Martins, Belo Horizonte, Brasil, Estrume Produções, 2006

Mais um no subterrâneo. Direção: Ramon Martins, São Paulo, Brasil, Estrume Produções, 2006

O desafio de Zezão – água, baratas e o avesso da cidade. Direção: Patrícia Crnils, São Paulo, Brasil, 2006

Sujo II. Direção: Onesto. São Paulo, Brasil: Fast-food Entertainment, 2005

Longa-metragens:

100 comédia 2. Direção: CRIPTA_Djan. São Paulo, Brasil

100 comédia 3. Direção: CRIPTA_Djan.São Paulo, Brasil

Basquiat – traços de uma vida. Direção: Julian Schnabel. New York, EUA: Eleventh Street Production, 1996

Beat Street. Direção: Stan Lathan. New York: MGM, 1984

Bomb it. Direção: Jon Reiss. Los Angeles, EUA: *Antidote Films, Art and Design*, 2008

Botinada: a origem do punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. São Paulo, Brasil: ST2, 2006

Carandiru. Direção: Hector Babenco. São Paulo, Brasil: BRPetrobrás, 2003

Entre a Luz e as Trevas. Direção: Luciana Burlamaqui. São Paulo, Brasil: ZORA Mídia, 2009

Escrita Urbana 4. Direção: CRIPTA_Djan. São Paulo, Brasil

Etnia Graffiti. Direção: CRIPTA_Djan. São Paulo, Brasil

Exit Through the Gift Shop. Direção: BANKSY. EUA: *Paranoid Pictures*, 2010

Marcas das ruas. Direção: CRIPTA. São Paulo: Z/L Studio, 2010

Nos tempos da São Bento. Direção: Guilherme Botelho. São Paulo, Brasil: SUATITUDE, 2010

O prisioneiro da grade de ferro. Direção: Paulo Sacramento. São Paulo, Brasil: Olhos de Cão Produções cinematográficas, 2002

Piece by piece: the history of San Francisco graffiti, documented. Direção: Nic Hill. Los Angeles, EUA: *Underdog Pictures* , 2006

Pixadores em ação: z/n, z/o, z/l, z/s. São Paulo, 1999

Preto fosco: o movimento não para…São Paulo, 2005

Só prédio volume 01. Direção: BÊBADOS e DOMÍNIOS. São Paulo, 2006

Style Wars. Direção: Tony Silver. Los Angeles, EUA: *Public Art Films*, 1983

The Lords of Dogtown. Direção: Stacy Peralta. EUA: *Columbia Pictures Corporation*, 2005

Wholetrain. Direção: Florian Gaag. Alemanha: Aeordynamic Films, 2006

Wild Style. Direção: Charlie Ahearn. New York, EUA: *Wild Style Productions*, 1982

Periódicos:

CAROS AMIGOS- edição extra PCC. São Paulo: Sérgio de Souza, ano X, número 28, maio de 2006

FIZ. Editor: Thomas. São Paulo

JUXTAPOZ: Art & Culture Magazine. Editor: M. Revelli. San Francisco, USA: High Speed productions Inc. number 92, September 2008 [*The New York City Graffiti issue*] and number 102, july 2009 [*Brazil issue*]

LATEX. São Paulo, número 01

MODART: creative action= active creation. Editor: Jo Waterhouse et. all. Innsbruck, Austria: Rebel Media Limited, issue number 16

Revista do Instituto Arte das Américas. Editor: Walter Sebastião. Belo Horizonte: Instituto Arte das Américas, v. 3, n.1 (jan/jun. 2006)

TUPIGRAFIA. Editores: Claudio Rocha e Tony de Marco. São Paulo: Oficina Tipográfica São Paulo, número 01, setembro de 2000

VISTA Skateboard Art. Editor: Alexandre Marten. Porto Alegre, número 21, novembro/dezembro de 2008 e número 22, fevereiro/março de 2009

ZUPI – Revista de Design. Editor: Alan Szacher. São Paulo: Zupi Design e Editora LTDA, número 01, maio de 2006

+SOMA. Editor: Mateus Potumati. São Paulo: Kultur Studio, número 11, maio de 2009

Websites:

http://bus.art.br

http://choquecultural.com.br/

http://flickr.com/photos/bee131

http://woostercollective.com

http://www.fotolog.com.br/tumulos

http://www.graffiti.org

http://www.juxtapoz.com

http://www.lost.art.br

ANEXO A: Glossário de termos do *subway graffiti* de Nova Iorque e do cholo *graffiti* de Los Angeles

3D: estilo de letras que dá à assinatura a ilusão de profundidade, tridimensionalidade

BLACKBOOK: sinônimo de "*piecebook*" e "*sketchbook*", caderno no qual os escritores desenhavam aprimorando seus traços e esboçando novos *graffiti*, além de colecionar assinaturas de outros escritores como demonstração de respeito por eles

BLOCKBUSTER: grandes blocos de letras que ocupam uma superfície grande, seja para atingir o máximo de visibilidade ou para encobrirem sua totalidade inscrições anteriores

BUBBLE LETTERS: geralmente utilizadas em *throw-ups*, são arredondadas e lembram a forma de balões

BURNER: um *piece* que chama a atenção mesmo em meio a uma imensa gama de outras inscrições. É mais elaborado que um *throw-up* e realizado com mais cores e detalhes

CHICANO: imigrante latino-americano residente nos Estados Unidos da América, principalmente de origem mexicana

CHOLO: cachorro, *chicano* envolvido com o estilo de vida das gangues. O termo, inicialmente pejorativo, foi assimilado pelos próprios imigrantes mexicanos e hoje poderia ser livremente traduzido como *mano*

CLICAS: clubes, grupos de *chicanos* formados pela associação com atividades criminosas ou com a cultura dos carros *low riders*

CREW: grupo de escritores que se unem para fazer *graffiti*, também conhecido como *cliques* no contexto do *graffiti* das gangues de Los Angeles

DEF: sinônimo de "*fresh*", muito bom

DGA: "*Don´t Get Around*", qualificativo usado para se referir a escritores que não se dedicam muito à proliferação de inscrições por lugares diferentes da cidade

END TO END: (ou *E to E*) trem pintado de uma ponta a outra do vagão

FAT CAP: bico de *spray* que permite a cobertura rápida de uma superfície mais ampla ao dispensar uma quantidade maior e mais dispersa de tinta. Muito utilizado nos *throw-ups*.

FLICKS: fotografias

INSIDES: *tags*, assinaturas feitas no interior dos trens

KING: o maior elogio que um escritor pode receber, reservado àqueles que são considerados o melhor de todos. Havia os *kings* de interiores, especializados em *tags*, os *kings* de cada linha do metrô e os *style kings*, respeitados pelas qualidades técnicas e pela originalidade de suas inscrições

LA VIDA LOCA: estilo de vida adotado por membros de gangues chicanas

LAY-UP: pátio onde os trens ficavam estacionados à noite e durante os finais de semana

NARCO: policial

PIECE: uma pintura, um *graffiti*. Derivação de *masterpiece*

MASTERPIECE: um *piece* particularmente bem feito

PRODUCTION: um *graffiti* elaborado e de grandes dimensões, semelhante a uma pintura mural. Geralmente apresenta letras, personagens e plano de fundo.

STAR, STYLE MASTER: o mesmo que "*style king*", um escritor tido reconhecido pela qualidade e pelo estilo de suas inscrições

STYLE WARS: *guerra de estilos*, competição por reconhecimento e destaque que teve início nos anos seminais do *graffiti* em Nova Iorque e perdura até a atualidade.

SKINNY CAP: bico de *spray* que permite a execução de traços finos

TAG: assinatura mais simples de um escritor[1]

THROW-UP: assinatura rapidamente executada com o preenchimento das letras em uma cor e o contorno em outra

TO BITE: copiar o estilo de outro escritor, o que é considerado deplorável pelos escritores

TO BOMB: sinônimo de "*to hit*", bombardear, fazer *graffiti*

TO BUFF: apagar, refere-se a qualquer meio utilizado pelas autoridades de transporte para eliminar os *graffiti*

TO BURN: vencer a competição com outros escritores

[1] O termo tag é por vezes traduzido como pixação nesta tese, dependendo do contexto em que se encontre

TO CROSS OUT: sinônimo de "*to go over*", escrever por cima do nome de outro escritor, *atropelar* um *graffiti*

TO FADE: misturar cores[2]

TO GET UP: se tornar conhecido por escrever muito e com qualidade, fazendo com que o nome de um escritor se destaque

TO GO ALL CITY: saturar a cidade toda com inscrições

TO GO BOMBING: sair para escrever *graffiti*

TO KILL: escrever *graffiti* em grande quantidade e muita frequência

TO INVENT: roubar

TO PIECE: fazer *graffiti*

TO RACK UP: roubar tinta[3]

TOP TO BOTTOM: um *piece* que cobre o trem de cima abaixo

TOY: escritor inexperiente, ainda do início de sua carreira ou que não tem domínio técnico do *spray* ou ousadia e coragem suficientes para acompanhar incursões mais arriscadas, enfrentar a polícia ou colocar em risco sua integridade física para escrever *graffiti*

PLACAS ou *PLACASOS*: *pixações*, agendas de *pixação* executadas por membros de gangues

UP: descreve um escritor cujos *graffiti* aparecem com freqüência nos trens

WAR: *Writer Already Respected* ("escritor já respeitado")

WILD STYLE: *graffiti* complexo, feito por letras emaranhadas de difícil leitura. Tornou-se sinônimo de "*burner*" ou "*masterpiece*"

WINDOW-DOWN: um *piece* feito abaixo das janelas do trem

WHOLECAR: um trem pintado de acima abaixo (*top to bottom*) e de do começo ao fim do vagão (*end to end)*

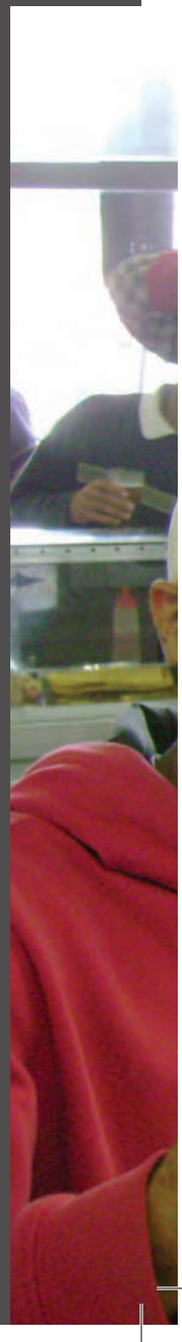
WHOLETRAIN: um trem com todos os seus vagões pintados de uma só vez por um ou mais escritores

WRITER: alguém que faz *graffiti*

---

[2] No início do graffiti em Nova Iorque eram poucas as cores de tinta em spray disponíveis no mercado, o que levava os escritores a misturá-las para conseguir outras cores

[3] Nenhum escritor adquiria seu material de pintura de forma legal, o roubo de marcadores e sprays era prática disseminada entre eles








pepsi


NY
EXPRESS
7 C


DENTISTA
DR. MILTON CARLOS LOURES
Horário:
Segunda a Sexta
9:00 às 19:00 h
Sábado
9:00 às 14:00 h
4205-4465
ATENDEMOS CONVÊNIOS
CARTÕES
VISA
HIDRÁULICA
REFORMAS EM GERAL
7191-8079


422- ITAPE
NY
TORONTO MAPLE LEAFS

ANEXO B: PROTESTO

(reprodução integral do texto originalmente publicado por mim no endereço www.flickr.com/bee131 em dezembro de 2009)

No último domingo, dia 13 de dezembro, em Itapevi [fundão da Z/O de São Paulo], data marcada para o lançamento do DVD de *pixação* "Sem comédia 4", estávamos reunidos em uma padaria no centro da cidade, eu e uma galera do *pixo* e do *rap* também. O evento "*Hip Hop* na quadra", no qual ocorreria um show do Função RHK e de outros *rappers*, além do lançamento do DVD, foi cancelado devido ao não pagamento de uma propina no valor de R$10 000,00 cobrada por um funcionário da prefeitura de Itapevi para autorizar a festa.

Como o cancelamento ocorreu no dia do evento, muita gente não sabia e foi pra Itapevi para participar da festa. Ficamos, então, em uma padaria no caminho do local da festa para avisar aos que vinham da estação de trem a respeito do cancelamento. Estávamos tomando cerveja e consumindo normalmente no estabelecimento, sem prejudicar ninguém nem fazer nada de errado. Aliás, o lucro pro dono da padaria nesse dia teria sido grande se ele não tivesse se assustado com a movimentação fora da rotina para um domingo à tarde e chamado a polícia.



Consegui sair da padaria e atravessar a rua na frente de um ônibus para não ser vista e me escondi atrás de um poste para registrar as cenas de abuso de poder por parte da PM de Itapevi que já chegou dando porrada em muita gente. Depois da primeira viatura, chegaram mais três e todo o mundo que estava na padaria tomou geral. Eu sei que os *pixadores* estão acostumados a passar por esse tipo de situação, mas para mim é inadmissível o tipo de tratamento injusto e violento dispensado pelos policiais que deveriam, em vez de brutalizar, zelar pela segurança dos cidadãos. Reitero: ninguém estava fazendo nada de errado, só consumindo cerveja e salgados e afins na padaria.

Um dos policiais percebeu que eu estava registrando tudo e apreendeu a minha câmera já exigindo que eu apagasse tudo na hora. Com a câmera no bolso, enquanto o policial atravessava a rua em minha direção, consegui tirar o cartão de memória antes de entregar a câmera a ele, que chamou o comandante da operação para "resolver

a minha situação". Sempre na base do grito e da ignorância [eu não apanhei, afinal de contas estava com a minha identidade estudantil do doutorado na carteira], fui revistada e detida por apologia ao crime, ao afirmar "pra mim é arte" e "eu acho bonito" e por estar com dois DVDs na mochila e um marcador da marca *on the run*, segundo eles "objetos criminais" que foram apreendidos.

Foi o suficiente para ser detida. O tal comandante da operação, que bateu em vários meninos [não posso dar nomes porque a polícia de Itapevi não trabalha com identificação na farda], mandou que eu esperasse no final da fila da revista para ser conduzida à delegacia. Consegui, em um momento de distração dos policiais, ir ao banheiro e esconder o cartão de memória na calcinha e voltar para a rua bem em tempo de ser colocada na viatura e conduzida à delegacia junto com mais uns dez *pixadores*.

TERROR NA DELEGACIA

Fui a primeira a chegar e fiquei isolada em um canto, sendo interrogada por vários policiais e investigadores e sei mais lá quem porque, como eu afirmei, eles não usam identificação visível no uniforme. Desde o início ameaçaram me prender em flagrante por apologia ao crime, formação de quadrilha e corrupção de menores. Quando eu questionei o motivo de ser autuada por formação de quadrilha, o policial me respondeu simplesmente que "mais de três já é formação de quadrilha". Que eu saiba, isso acontecia na época do regime militar, não em um Estado de Direito. Quanto à corrupção de menores, ele afirmou que eu estava aliciando menores para o crime e o fato de ser professora só comprovou a periculosidade da minha mente criminosa.

Quando os outros chegaram [dentre eles dois menores de idade, incluindo uma menina de 15 anos], ficaram em uma sala com a cabeça na parede e as mãos pra trás. Alguns apanharam tanto que eu fiquei até com dó.

Com certeza eu tive tratamento diferenciado devido ao meu grau de instrução. Pude ficar sentada enquanto me explicava para vários policiais diferentes que ficaram o tempo todo tentando me convencer a desistir da minha tese e esperava o delegado decidir se eu iria presa ou se eu "daria sorte" e pegaria somente serviço comunitário. Segundo o delegado, "*pixador* e *rapper* é tudo tranqueira, é tudo lixo".



que eu perdi a minha mãe aos 13 anos de idade e essa imagem eu não preciso ter na minha mente. E mais: “Você deu sorte que nós chegamos ali. Sabe onde você estaria agora? Eles iam tirar a sua roupa e te amarrar numa cama, você seria estuprada por mais de cinqüenta vagabundos, eles nunca iam cansar. Você é bonitinha, né? É gostosinha, né? Deve fazer a alegria da galera, você com essa sua cara de otária. Aqui é assim. Você não ia poder fazer nada, eles iam chamar todo o mundo pra te estuprar. E sabe o que que faz depois de estuprar? Pega uma faca e te rasga no meio. Aqui eles gostam de matar torturando, eles arrancam os seus olhos na faca, te matam na paulada, arrancam todos os seus dentes com você ainda viva.” E por aí vai, o cara ficou descrevendo com indisfarçável prazer e repetidas vezes cenas

de estupro coletivo e assassinatos bárbaros, o que eu entendi como uma ameaça indireta, porque era evidente que ele estava sentindo prazer nisso, saboreando cada palavra, então pra mim o perigo era ele, não os *pixadores*, claro. Que mulher gostaria de ficar horas escutando obrigatoriamente descrições detalhadas de estupro coletivo? Da cervejinha na padoca para a ante-sala do inferno foi um pulo, tudo aconteceu muito rápido e foi tudo muito inesperado. Por várias vezes esse mesmo policial ameaçou me colocar na viatura e subir o morro comigo. Falou coisas como "A sua tese pode te levar à morte. Ou pior: você vai pra cadeia. Porque você sabe que ir pra cadeia no Brasil é o mesmo que mandar a pessoa para o inferno. "Com esse terror eles tentavam me fazer desistir de escrever a minha tese de Doutorado. "Sabe onde você está? Aqui é o pior lugar do mundo. Você conseguiu chegar no pior lugar do mundo. Por que você não faz um trabalho que ajude as pessoas em vez de ficar andando com vagabundo?" E mais: "Eu não quero um dia atender uma ocorrência com você, e te encontrar morta, estuprada, torturada por aí.Porque é isso o que vai acontecer se você continuar com esse seu trabalho." E aí começava de novo com a descrição detalhada de estupros coletivos e assassinatos bárbaros. "Você vai ter que prestar contas diretamente a Deus, no dia do juízo final, por causa desse seu trabalho."

Outra pérola de um investigador da delegacia [acho que era investigador, ou delegado, ele não estava fardado e parecia menos ignorante que os policiais, mas também não usava identificação visível]: "foi por causa de um filho da puta desses que um amigo meu teve que pagar 12 anos de prisão. Ele pegou um desgraçado desses pixando a casa dele e meteu bala. Um aleijado de um vizinho que estava acordado assistindo corrida na televisão viu e denunciou, e ele teve que pagar 12 anos por homicídio. Mas ele matou um só, eram dois."

O mesmo policial que ficou me aterrorizando humilhou a menina de 15 anos que estava detida também na frente da mãe e do irmão dela, que foram à delegacia buscá-la. Ele falou que por uma pedra de cinco reais ela ia com todo o mundo ali, perguntou se eu sabia de quem era a culpa e, como eu respondi que não, ele falou: "É sua a culpa. Você é culpada por isso, você é que incentiva o crime." *Pixar*, matar, estuprar, sequestrar, pra eles é tudo a mesma coisa. Portanto, nesse silogismo surreal, ao fazer apologia ao crime por estudar a *pixação* em minha tese de Doutorado eu era a culpada final por todos os crimes que acontecem no Estado de São Paulo.

Sem falar no tratamento dispensado aos outros detidos, que foram fisicamente

agredidos, e não só moralmente.

COVARDES

A polícia de Itapevi é uma polícia de extrema direita, truculenta e covarde. Por que eu não apanhei? Até o delegado deu porrada nos meninos. Por que eu não fui humilhada diante da minha família e tive que agüentar calada? Porque eu tenho instrução, não é? Quer covardia maior do que essa? Só batem em quem não pode se defender.

Na Vila Madalena isso nunca aconteceria. Imagina você e os seus amigos tomando uma cervejinha no bar, se divertindo, e a polícia chegar e abusar de todo o mundo física e verbalmente, te levar pra delegacia, fazer um B.O., agindo inconstitucionalmente e agredindo até menores de idade sem motivo nenhum, com a certeza da impunidade, porque acham que são a lei da periferia e não tem discussão. Em Itapevi acontece isso, não na Vila Olímpia. E se você que lê esse texto está pensando "ah, mas ali ninguém é santo", sinto muito te dizer que você é um ogro. Ninguém estava fazendo absolutamente nada de errado e a polícia agiu contrariando a própria lei. Aguns *pixadores* tinham passagem, sim. Mas e daí se o cara já assinou um 155, 157, 121 ou o que for? Já cumpriu a pena? Já pagou o que a lei mandou? Então pronto, a polícia não pode tratar como criminoso um cidadão que já cumpriu a pena dele e levar pra delegacia debaixo de porrada por estar tomando cerveja com os amigos. Não é pra isso que existe o código penal. Não é isso o que está na lei. Obrigar um cidadão a conviver com o estigma de um crime cometido no passado e pelo qual já se cumpriu pena é no mínimo ilegítimo e cruel. É simplesmente errado.

Bem, no final das contas fui liberada depois de algumas horas, o DVD foi apreendido/roubado para "instrução do quartel" e a câmera devolvida, já que as fotos não estavam nela. Agradeço aos santos que iluminam o meu caminho pelos policiais não terem encontrado na minha mochila meu portfólio com fotografias de *pixações* do PCC no Carandiru, que eu estava levando pra festa pra galera conhecer melhor o meu trabalho. Também não encontraram um recorte de jornal, do Estadão do dia que eu comprei pra ler na viagem, sobre o livro *Só é preso quem quer: impunidade e ineficiência no sistema prisional brasileiro*, lançamento de um promotor de justiça mineiro. Com esse material na mão deles teria sido muito mais difícil dar uma de desavisada e sair sem ser registrada no sistema. Sem falar, claro, que ninguém deu pela falta do cartão de memória. Também escondi o fato de ser jornalista.

É absurdo, não deveríamos estar vivendo sob uma ditadura militar. Mas quem mora em comunidade vive sob o pesado e injusto jugo da PM, a ponto de já ter se acostumado com esse tipo de coisa desde criança. Mas não é para acostumar, não.

Tô só a revolta, foi bom reacender esse ódio no meu coração, era o combustível que eu precisava para escrever a minha tese. Mal sabem eles que me ajudaram a denunciar com mais propriedade ainda as injustiças e abusos que acontecem nas prisões brasileiras todos os dias.

Aí, seus coxinha do inferno: VIVA A PIXAÇÃO!!! Olha as foto aeeeee uhuww




DERBY
SBRASIL

ANEXO C: História do Primeiro Comando da Capital (PCC)

Se a alma, no interior da prisão, for suficientemente forte para construir uma moral que não seja a da submissão, trata-se, na maior parte dos casos, de uma moral de dominação.

Albert Camus

O PCC (Primeiro Comando da Capital) surgiu no dia 31 de agosto de 1993 no anexo da Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté, cidade do interior de São Paulo, durante um campeonato de futebol organizado pelos detentos daquele que era conhecido como *Piranhão*, ala do presídio reservada aos indivíduos considerados de alta periculosidade.

O campeonato de futebol foi autorizado por José Ismael Pedrosa, na época diretor do lugar, cargo que ocuparia durante quarenta e cinco anos, ao longo dos quais fez sua fama como *linha dura*, sendo conhecido entre os detentos como *Josef Mengele, o Sádico*.

O ex-diretor da Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté era o diretor da Casa de Detenção quando lá ocorreu o massacre dos 111. Considerado o inimigo número 1 do PCC, foi assassinado com cinco tiros disparados no dia 23 de outubro de 2005 em uma emboscada sofrida enquanto dirigia seu carro. O atentado foi atribuído a membros do PCC.

Um desentendimento entre dois presos terminou com a morte de um deles, assassinado *no braço* por *Geleião*, um dos fundadores do PCC e que criou a sigla para dar nome ao time de futebol formado pelos presos que haviam sido transferidos da capital do Estado para o presídio em Taubaté. Daí o nome *Primeiro Comando da Capital*. O adversário assassinado fazia parte do time dos presos do interior que ali cumpriam pena.

Sabendo que o crime geraria fortes retaliações por parte da direção do presídio[1] e também dos presos do interior, *Geleião* e *Cesinha*[2], junto com os parceiros *Miza, Eduardo Cara Gorda, Paixão, Isaías Esquisito, Dafé* e *Bicho Feio*, também transferidos da capital[3], resolveram fazer um pacto que lhes garantisse maior segurança e poder de ação contra as violências que poderiam vir a sofrer. Estava formado, ali, o PCC.

Os fundadores daquela que se tornaria a mais poderosa *facção criminosa* no Estado de São Paulo e também no Brasil, tendo chegado a se constituir por mais de cento e vinte mil homens, em dados de 2006, adotaram o slogan "Paz, Justiça e Liberdade", já utilizado pelo CV (Comando Vermelho), facção criminosa surgida no presídio de Bangu 1, no Rio de Janeiro e redigiram um estatuto[4] no qual pleiteavam um tratamento aos detentos que observasse princípios elementares dos Direitos Humanos e estabeleciam as principais regras a serem juradas pelos futuros membros.

No anexo da Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté o cotidiano dos presos não era nada fácil. Sofriam privações de diversas ordens e os espancamentos e torturas eram praticamente uma rotina estabelecida.

> Celas individuais e duas horas de sol por dia. Sem rádio, televisão, jornais, visitas íntimas, nada. Os banhos eram frios. As descargas sanitárias, acionadas pelos guardas pelo lado externo do xadrez, ficavam dias e dias acumulando os detritos resultantes de uma massa viscosa servida como refeição, algumas vezes com baratas vivas. Muitos dos presos, que nem sequer recebiam visitas de parentes, viviam a plenitude do isolamento. Então, gritavam em desespero e, para se calarem, recebiam golpes de canos de ferro até desfalecerem. Na minúscula cela dotada apenas da cama e do vaso sanitário, muitos faziam arte nas paredes com os próprios excrementos. Outros comiam os próprios dejetos. Outros se suicidaram." (CAROS AMIGOS –edição extra PCC, 2006, p. 10)

A jornalista Fátima Souza, pioneira na cobertura a respeito do PCC, lembra que "Uma vez foi publicada uma foto, tirada no pátio desse presídio [Casa de Custódia e

[1] Qualquer morte de detento sob custódia de uma instituição prisional é, computada como responsabilidade do seu diretor, que por ela terá que responder legalmente. Portanto, geralmente o diretor do presídio procura quaisquer meios para evitar que isso ocorra, muitas vezes negociando com o líder do PCC naquela instituição, o chamado piloto de raio. O PCC é, assim, em última instância, o responsável pela manutenção da paz nos presídios de São Paulo e também de outros Estados brasileiros pelos quais se espalhou.

[2] Fundadores do PCC

[3] A transferência do grupo foi efetuada devido à ousadia do grupo na execução de diversos assaltos a instituições bancárias em São Paulo.

[4] O estatuto do PCC encontra-se reproduzido na íntegra no Anexo III, na p. ***

Tratamento de Taubaté]: os funcionários tinham porretes nas mãos, tipo bastões de beisebol... Em um desses porretes estava escrito *direitos humanos*". (SOUZA, 2007, p. 97)

O que na realidade diz a Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembléia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948, é que "Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante."[5]

Criado durante o mandato do governador Antônio Fleury Filho, sob o domínio do PCC ficaram proibidos, como primeira determinação do Partido, os estupros, agressões, roubos e extorsões dentro das instituições prisionais. A idéia principal era organizar os presos para combater um inimigo em comum: as inadmissíveis condições de vida nos presídios, os espancamentos e abusos das autoridades sob a custódia das quais se encontravam.

Foi redigido um Estatuto com normas e diretrizes básicas para os novos membros, que eram admitidos por meio de um batismo que incluía a leitura dos itens do Estatuto e um juramento de obediência a eles. Com uma hierarquia que lembra as máfias italianas, no PCC os integrantes batizados passavam a ser chamados de *irmãos* e deviam obediência direta aos *padrinhos*, aqueles que foram os responsáveis por sua admissão.

Recorda Fátima Souza que o que os presos queriam era "(...) o que nunca tiveram: uma voz que gritasse por eles." (SOUZA, 2007, p. 15) Dizia-se mesmo que, além dos oito fundadores do PCC, havia mais um: o próprio *Sistema*, termo utilizado pelos detentos para referirem-se ao sistema carcerário e também à sociedade como um todo.

Segundo Márcio Christino, promotor de justiça pioneiro nas investigações sobre o PCC,

[5] Art. V

> Todos sofreram muito no sistema carcerário: o Geleião tem lesões no cérebro decorrentes de espancamentos com barra de ferro; o Gulu, recentemente morto, tinha um osso do ombro alterado também por espancamento com barra de ferro. Não os estou defendendo, mas é inegável que foi o sistema penitenciário que gerou as condições que levaram à criação do PCC, permitiu que essa ideologia se expandisse no sistema e ganhasse adeptos. (CAROS AMIGOS_ edição extra PCC, 2006, p. 18)

Já José de Jesus, advogado da Pastoral Carcerária de São Paulo, afirma considerar "(...) a organização dos presos legítima. Porque eles descobriram que só de forma coletiva se pode ter força para pressionar e ver garantidos os direitos. Enquanto agiam individualmente, eles não conseguiam fazer nada." (CAROS AMIGOS_ edição extra PCC, 2006, p. 21)

A origem e a história do PCC sempre estiveram muito próximas da idéia de *visibilidade*. Durante anos, o *Partido* lutou pelo seu reconhecimento pela mídia e pelo governo, que insistiam em negar sua existência. Até hoje, nos jornais brasileiros, não se faz referência direta ao PCC, aludido geralmente como *uma facção criminosa*.

A primeira vez em que a mídia falou abertamente no PCC, forçando o governo a admitir sua existência, foi em fevereiro de 2001, oito anos depois da criação do *Partido*. No dia 18 de fevereiro daquele ano, o PCC organizou uma megarrebelião em vinte e nove presídios paulistas, tendo como foco principal a Casa de Detenção, onde os presos mostravam para as câmeras de TV lençóis e bandeiras onde se liam os nomes *PCC-Primeiro Comando da Capital*, o número *15.3.3* e o lema *Paz, Justiça e Liberdade*. No pátio dos pavilhões rebelados, presos formavam a sigla *PCC* com seus corpos deitados no chão. O governo foi obrigado, então, a comentar publicamente a sua existência.

Em comunicado enviado à imprensa por ocasião da megarrebelião de 2001, *Cesinha*, considerado um dos líderes, dizia:

> Em 18 de fevereiro de 2001, demandando, entre outras coisas, por justiça, paz e liberdade, fizemos ecoar um grito angustiado por todo o país. Nós, sobreviventes do cárcere, da violência e da injustiça insurgimos contra um Estado cuja história foi marcada pelo massacre de suas minorias.
>
> (...) Muitos foram aniquilados, sempre de forma covarde. E aquele que mata também

> faz nascer a indignação, debitando na conta da sociedade o ônus de um sistema falido e insano.
>
> Perplexa e manipulada, a sociedade aplaude o circo dos horrores.
>
> Como de costume, a sociedade é guiada por mentiras. O governo tem recorrido a uma estratégia publicitária para construir uma imagem de atuante e dar-nos uma imagem de terroristas. Tudo nos é atribuído. Nossos algozes não nos deixam falar, pois seria fácil desmascará-los.
>
> (...) No entanto, não irão nos calar. Nascemos da opressão e da injustiça e morreremos somente quando toda opressão e injustiça findarem.
>
> Queremos a reformulação do sistema penitenciário; o fim da prática da tortura; revisões das penas e a atenção daqueles que treme de indignação perante uma injustiça. César Augusto Roriz (SOUZA, 2007, p. 59-60)

As reivindicações dos presos incluíam o fim dos espancamentos nos presídios, a remoção de diretores de penitenciárias nas quais a tortura e a violência eram praticadas, a agilidade na condução dos processos jurídicos dos presos e o fim das humilhações às visitas.

Em 14 de março de 2003, o juiz Antônio José Machado Dias, responsável pela Execução Penal em quatorze penitenciárias do Estado de São Paulo e acusado pelos presos de permitir espancamentos e contribuir para os atrasos no atendimento a pedidos de benefícios, foi assassinado com vários tiros em Presidente Prudente. O atentado foi atribuído ao PCC.

Estima-se que, em 2006, o *Partido* já contava com um efetivo de cento e vinte mil homens. No dia 12 de maio daquele ano, foi organizada a maior rebelião da história do país, com a participação de setenta e quatro presídios no Estado de São Paulo, cinco no Paraná e mais cinco no Mato Grosso do Sul. Concomitante à megarrebelião, foram realizados diversos ataques a bases da polícia, delegacias e viaturas policiais na cidade de São Paulo, em uma verdadeira onda de violência que paralisou a cidade por alguns dias.

Os ataques e a rebelião só terminaram depois de uma negociação com líderes do PCC que estavam no *RDD (Regime Disciplinar Diferenciado)* da Cadeia de Presidente Bernardes, conhecido como Cemitério dos Vivos ou *BBB (Big Brother Bernardes).* O

RDD havia sido criado justamente em uma tentativa de debelar o Partido enviando para um regime extremamente rígido e cruel os seus líderes. O fim do RDD passou a ser uma das principais reivindicações do Partido desde a sua criação.

Fátima Souza destaca a relevância da *visibilidade* para o PCC ao discorrer sobre estes acontecimentos:

> Enquanto acreditava que eles estavam lá, nas cadeias, matando uns aos outros, São Paulo não se importou e também não viu o quanto tinham crescido. Agora, ao ver tantos jovens, homens e mulheres, empunhando armas e seguindo à risca e cegamente as ordens dos chefes, saindo às ruas, de noite e de dia, com fuzis, granadas e bombas, matando policiais, queimando ônibus, detonando agências bancárias, a ficha caiu: o PCC passou a ser um perigo real, próximo. (SOUZA, 2007, p. 300)

Em 13 de agosto de 2006, dois funcionários da Rede Globo de Televisão, o auxiliar técnico Alexandre Calado e o repórter Alexandre Porta Nova, foram seqüestrados em São Paulo por membros do PCC que exigiu, como moeda de troca, a divulgação na íntegra de um vídeo gravado pelo *Partido* no qual um seu integrante lia a seguinte carta:

> Como integrante do Primeiro Comando da Capital, PCC, venho pelo único meio encontrado por nós para transmitir um recado para a sociedade e os governantes. A introdução do Regime disciplinar Diferenciado pela Lei 10792, de 2003, no interior da fase de Execução Penal, inverte a lógica da Execução Penal e, coerente com a perspectiva de eliminação e inabilitação dos setores sociais redundantes, leia-se "clientela do Sistema Penal", a nova punição disciplinar inaugura novos métodos de custódia e controle da massa carcerária, conferindo à pena de prisão o nítido caráter de castigo cruel. O Regime Disciplinar Diferenciado agride o primado da ressocialização do sentenciado, vigente na consciência mundial, desde o ilusionismo e pedra angular do Sistema Penitenciário Nacional, inspirado na nova escola da Defesa Social, a LEP. Já em seu primeiro artigo traça como objetivo do cumprimento da pena a reintegração social do condenado, a qual é indissociável da efetivação da Sanção Penal. Portanto, qualquer modalidade de cumprimento de pena em que não haja concomitância dos dois objetivos legais, o castigo e a reintegração social, com observância apenas do primeiro, mostra-se ilegal e contrário à Constituição Federal. Queremos um Sistema Carcerário com condições humanas, não um sistema falido, no qual sofremos inúmeras humilhações e espancamentos. Não estamos pedindo nada mais do que está dentro da lei. Se nossos governantes, desembargadores, deputados, senadores e ministros trabalham em cima da lei, que se faça justiça em cima da injustiça que é o Sistema Carcerário. Sem assistência médica, sem assistência jurídica, sem trabalho e sem escola, enfim, sem nada. Pedimos aos representantes da lei que se faça um mutirão judicial, pois existem muitos sentenciados com situação processual favorável, dentro

> do princípio da dignidade humana. O sistema penitenciário brasileiro é, na verdade, um verdadeiro depósito humano, onde lá se jogam seres humanos como se fossem animais. O RDD é inconstitucional. O Estado Democrático de Direito tem a obrigação e o dever de dar o mínimo de condições de sobrevivência para os sentenciados. Queremos que a lei seja cumprida em sua totalidade. Não queremos obter nenhuma vantagem. Apenas não queremos e não podemos sermos massacrados e oprimidos. Queremos que as providências sejam tomadas, pois não vamos aceitar e ficarmos de braços cruzados pelo que está acontecendo no sistema carcerário. Deixamos bem claro que a nossa luta é com os governantes e policiais. E que não mexam com nossas famílias, que não mexeremos com as de vocês. A luta é nós e vocês.

O vídeo foi veiculado pela emissora e os funcionários foram libertados. Percebe-se aqui a importância da *visibilidade* para os integrantes do *Partido*, que buscaram diferentes meios de conseguir espaço na mídia para veicular suas reivindicações. A comunicação sempre foi considerada uma arma importante para o *Partido*, e o telefone celular seu principal instrumento de organização.

Criado inclusive em decorrência do *massacre* do Carandiru, o PCC se espalhou para outros setores da sociedade na busca pela dignidade no tratamento aos presos, fazendo uso da violência e do terror e adquirindo uma esfera de influência cada vez mais abrangente. Seus fundadores estão todos mortos.

A história do PCC é fundamental para a compreensão das imagens registradas no Carandiru em 2002, e diz respeito a esta tese também no que se refere ao objetivo comum de denunciar as injustiças do Sistema Carcerário Brasileiro.

ESTATUTO DO PCC:

1. Lealdade, respeito e solidariedade acima de tudo ao Partido.
2. A luta pela liberdade, justiça e paz.
3. A união na luta contra as injustiças e a opressão dentro da prisão.
4. Contribuição daqueles que estão em liberdade com os irmãos dentro da prisão, através de advogados, dinheiro, ajuda aos familiares e ação de resgate.
5. O respeito e a solidariedade a todos os membros do Partido, para que não haja conflitos internos, porque aquele que causar conflito interno dentro do Partido, tentando dividir a irmandade, será excluído e repudiado do Partido.
6. Jamais usar o Partido para resolver problemas pessoais contra pessoas de fora porque o ideal do Partido está acima de conflitos pessoais. Mas o Partido estará sempre leal e solidário a todos os seus integrantes para que não venham a sofrer nenhuma desigualdade ou injustiça em conflitos externos.
7. Aquele que estiver em liberdade, "bem estruturado", mas esquecer de contribuir com os irmãos que estão na cadeia, será condenado à morte, sem perdão.
8. Os integrantes do Partido têm que dar bom exemplo a ser seguido e por isso o Partido não mite que haja: assalto, estupro e extorsão dentro do sistema.
9. O Partido não admite mentiras, traição, inveja, cobiça, calúnia, egoísmo, interesse pessoal, mas sim, a verdade, a fidelidade, a hombridade, solidariedade ao interesse comum ao bem de todos, porque somos um por todos e todos por um.
10. Todo integrante terá que respeitar a ordem e a disciplina do Partido. Cada um vai receber de acordo com aquilo que fez por merecer. A opinião de todos será ouvida e respeitada, mas a decisão final será dos fundadores do Partido.
11. O Primeiro Comando da Capital- P.C.C., fundado no ano de 1993, numa luta descomunal e incansável contra a opressão e as injustiças do Campo de Concentração "ANEXO" da Casa de Custódia de Taubaté, tem como lema absoluto "A Liberdade, a Justiça e a Paz".
12. O Partido não admite rivalidades internas, disputa do poder na liderança do Comando, pois cada integrante do Comando sabe a função que lhe compete de acordo com sua capacidade para exercê-la.

13. Temos que permanecer unidos e organizados para evitarmos que ocorra novamente um massacre semelhante ou pior ao ocorrido na Casa de Detenção em 2 de outubro de 1992, quando 111 presos foram covardemente assassinados, massacre este que jamais será esquecido na consciência da sociedade brasileira. Porque nós do Comando vamos sacudir o sistema e fazer essas autoridades mudarem a prática carcerária desumana, cheia de injustiça, opressão, torturas, massacres nas prisões.

14. A prioridade do Comando no momento é pressionar o Governo do Estado a desativar aquele Campo de Concentração "ANEXO" à Casa de Custódia e Tratamento de Taubaté de onde surgiram a semente e as raízes do Comando, no meio de tantas lutas inglórias e tantos sofrimentos atrozes.

15. Partindo do Comando Central da Capital, o QG do Estado, as diretrizes de ações organizadas e simultâneas em todos os Estabelecimentos Penais do Estado numa guerra sem tréguas, sem fronteiras, até a vitória final.

16. O importante de tudo é que ninguém nos deterá nessa luta porque a semente do Comando se espalhou em todo o Sistema Penitenciário do Estado e conseguimos nos estruturar também do lado de fora, com muitos sacrifícios e perdas, mas nos consolidamos a nível estadual e a longo prazo nos consolidaremos também a nível nacional. Conhecemos nossa força e a força de nossos inimigos poderosos, mas estamos preparados, unidos, e um povo unido jamais será vencido.

LIBERDADE! JUSTIÇA! PAZ!

PCC

"UNIDOS VENCEREMOS"