

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Imagens da cidade: cidade imaginada.
Sobre *graffiteiros* e *pixadores* em
Belo Horizonte

Marcos Henrique Barbosa Ferreira

Dissertação apresentada ao programa
de Pós-Graduação em Antropologia
Social da Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade
Federal de Minas Gerais, para obtenção
do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo H. G. Fígoli

Belo Horizonte
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Imagens da cidade: cidade imaginada.
Sobre *graffiteiros* e *pixadores* em
Belo Horizonte

Marcos Henrique Barbosa Ferreira

Orientador: Prof. Dr. Leonardo H. G. Fígoli

Belo Horizonte
2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família. Aos meus colegas de mestrado, meus amigos. Aos professores do programa, que me receberam muito bem durante o curso. Em especial, ao meu orientador, Leonardo Fígoli, muito atencioso e com quem aprendi muito. Em especial também, à professora Déborah Lima e todos os colegas do NuQ.

Ao professor Pierre Sanshis, muito preciso na sugestão de leituras fundamentais.

Aos novos amigos de Belo Horizonte. Ao Buda e nosso colega Ganesha; Araújo; José Chocé; Martin e família Klausen.

Ao chá, pela energia.

Sifu Rogério Baeta e sua família. A toda Moy Bay Da; em especial, ao Leo Freitas.

Aos graffiteiros, pixadores, intervencionistas, artistas de rua da arte vandal que me aturaram, aturaram minhas perguntas, acreditaram que eu não era policial e confiaram em mim. Tentei ser digno dessa confiança. Espero que vocês gostem do resultado e que não estranhem meu sumiço. Além de antropólogo, sou migrante.

À querida Selma Sena e ao prof. Rodrigo Minelli que aceitaram integrar a banca e contribuir para essa discussão.

Agradeço, por fim, a tudo, pela oportunidade e pela dificuldade toda. E agradeço a mim, por ter chegado ao final.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
1. Arte e Antropologia	08
Antropologia da Escrita	28
2. Rituais Urbanos	34
2.1. <i>Stiker, Stencil e Anti-Propaganda</i>	57
2.2. Os Pixadores	59
3. Rituais Urbanos	66
3.1. Graffiti e Pixação em execução	70
3.2. Significação pelas formas: a construção da paisagem da cidade	81
Conclusão	91
Bibliografia	105
Fotos	109

INTRODUÇÃO

O trabalho que apresento é o produto de minha experiência entre *graffiteiros*, *pixadores*¹ e outros atores envolvidos nas diversas modalidades de *intervenção urbana* em Belo Horizonte. A pesquisa se iniciou em maio de 2007, quando me deparei com alguns deles em ação enquanto saía de uma lanchonete no centro da cidade, em uma noite agitada de sábado. O trabalho de campo se estendeu até janeiro de 2009, tempo necessário para estabelecer contatos e construir uma relação. Ao invés de um trabalho sistemático de levantamento metódico de dados, privilegiou-se o convívio relativamente intenso com os interlocutores da pesquisa, na tentativa de uma imersão no universo simbólico em questão que permitisse, nos termos de Geertz, *compartilhar sentidos* com aqueles que participam desse universo e, ao mesmo tempo, fazer esses sentidos compreendidos.

Como um horizonte comparativo, trazia na memória a experiência da pesquisa que realizei entre *pixadores* e *graffiteiros* de Goiânia, entre 2004 e 2005, que auxiliou a identificação de algumas questões relevantes, iluminando caminhos para a abordagem do objeto mesmo sem explicitar-se no texto.

As questões teóricas fundamentais simplesmente esboçadas naquela ocasião, foram, agora, levadas adiante a partir de um referencial teórico novo.

O problema principal continuava sendo a produção da paisagem urbana, e os sentidos construídos em torno da *cidade*, sentidos capazes

¹ Pixação estará escrito aqui com “x” pelos mesmos motivos apresentados por Alexandre Barbosa Pereira: é assim que os pixadores escrevem e isso diferencia esta de outras formas de escrita na parede, portanto de outras pichações (Pereira, 2005:9). Para o termo *Graffiti*, optamos por esta grafia porque é a mais freqüente em revistas especializadas, sites e fotologs, ao mesmo tempo em que faz referência ao graffiti surgido em Nova Iorque, na década de 1970, diferente de outros grafites surgidos na história.

de defini-la, considerando-se que ela não poderia ser tomada de outra maneira se não como construção imaginária.

Para abordá-lo – não exatamente para resolvê-lo –, nos debruçamos sobre análises antropológicas sobre arte e outras discussões acerca do objeto figurativo, mais precisamente sobre o processo de criação artística e seu potencial de “produzir realidade”. Me interessava o poder das imagens, em especial, das imagens da cidade. A medida que eu tentava compreender a cidade, me agarrava à imaginação sobre ela. A diferença entre uma imagem e uma pedra é que “ambas são coisas desse mundo”.

O texto possui três capítulos e uma conclusão em aberto.

No primeiro deles, apresento algumas abordagens antropológicas sobre arte situando-as em relação a tradições ou “correntes do pensamento” na história da arte para, em seguida, propor, inspirado em autores que admiro, uma espécie de síntese produtiva entre abordagens à princípio divergentes. O esforço é de aprofundar a compreensão do objeto, a saber, *graffitis* e *pixações* inscritos na paisagem urbana, percorrendo os caminhos múltiplos, as várias camadas de significação, que uma imagem fornece para sua interpretação.

No segundo capítulo, tentamos apresentar os atores, interlocutores da pesquisa, já que um trabalho etnográfico não poderia ser realizado apenas com paredes e muros *pixados* e *graffitados*. No recorreremos à análise sobre redes sociais que se mostrou um recurso extremamente rico para lidar com a dispersão espacial típica do campo, muito comum entre pesquisas em contexto urbano. Tentamos contribuir para uma abordagem sobre a sociabilidade urbana entre “jovens” a partir de uma categoria recorrente entre eles: a “cena”. Ao invés de procurar os traços de uma identidade que definisse o que é ser *graffiteiro* a partir das trajetórias individuais, enfatizamos as relações sociais que os conectam e que produzem coletividade.

No terceiro capítulo, a partir da discussão anterior sobre os grupos, aponto para uma discussão sobre os processos de significação desencadeados pelos *graffitis* e *pixações*, tanto no que se refere às significações políticas que essas atividades adquirem (ao subverterem os signos plenos e oficiais da cidade, inaugurando novas formas de apropriação do espaço, desfazendo oposições seguras entre público e privado, legalidade e ilegalidade...), quanto no que se refere à produção simbólica do espaço e da paisagem urbana. Tomando-as como práticas artísticas realizadas ritualisticamente, a análise pôde considerá-las inseridas na trama maior da experiência coletiva, na teia das relações de oposição e fusão entre grupos, “ao nível dos múltiplos ‘dramas’ da experiência cotidiana”, capazes de reunir os atores em torno de uma ação deliberada, num “todo em movimento”, através do qual as significações humanas adquirem forma e validade.

A conclusão tentou reunir e estabelecer um diálogo entre os principais autores a que fazemos referência, na tentativa de avançar em uma reflexão sobre o fenômeno urbano em sua fase atual, ou seja, sobre a cidade das últimas décadas, a partir das pistas que *graffiti* e *pixação*, produtos e produtores daquela mesma cidade, podem fornecer, mesmo que de maneira confusa.

Nenhuma conclusão definitiva seria possível. O caminho está aberto. A clareira na mata, com uma luz ao fundo, bem como a placa e a seta ao lado de um nome conhecido, trazem ânimo novo para o caminhante perdido. Apontam uma direção.

1. ARTE E ANTROPOLOGIA

Há tempos os antropólogos se dedicam a questões relacionadas à arte, à figuração e aos processos de significação que ela é capaz de desencadear, sendo que as várias abordagens refletem sempre debates importantes na história da disciplina, bem como correntes teóricas predominantes em cada época. Predominam análises sobre a arte de povos não ocidentais e a idéia de “arte primitiva” é uma constante, referindo-se, na maioria das vezes, a uma noção ocidental, europeizada, sobre arte (MORPHY, 2002). Ultimamente, a discussão tem se aprofundado com o debate relativamente recente acerca do estatuto da imagem na Antropologia.

Os primeiros debates entre evolucionistas e difusionistas sobre como se transmitiam e se transformavam conhecimentos e técnicas a partir de um contato (às vezes hipotético) entre culturas já evidenciavam o interesse pela técnica empregada na produção de um objeto e pelos atributos característicos deste, traços que marcariam variações entre culturas separadas pelo tempo e pelo espaço. Entretanto, esses atributos característicos de um objeto não eram vistos ainda como marcas de um estilo artístico, mas como traços de *cultura material*.

Edward Tylor, um dos fundadores da antropologia, representante da fase evolucionista na história da disciplina, defendia, por exemplo, que os estágios evolutivos percorridos pela humanidade estariam dispostos de acordo com os progressos técnicos alcançados – inclusive na arte – e com o controle que esse progresso permite ao ser humano exercer sobre seu entorno (MÉNDEZ, 1995: 65).

Compartilhando da mesma idéia, Lewis Henry Morgan enumerou essas etapas evolutivas pontuando que a invenção da cerâmica marcaria a passagem do período de “selvageria”, primeiro estado na evolução da

humanidade, para o período posterior de “barbárie”, que se encerraria, por sua vez, precisamente, com a invenção do alfabeto fonético que, juntamente com a escrita, inaugurariam a era da “civilização” (MENDEZ, 1995: 64).

Tylor, no entanto, ao contrário de Morgan, não se limitava às discussões sobre a evolução da técnica e, além de uma distinção entre “artes úteis” e “recreativas”, que já evidenciava o interesse pelo fazer artístico e por questões relacionadas ao gosto e à beleza, introduz também o tema do *valor simbólico*, mostrando-se atento à importância do significado que determinado objeto artístico possui para aqueles que o utilizam e chamando a atenção para o fato de que essa arte, que não tem o objetivo de imitar a realidade, mas transmitir idéias, está assentada sobre uma característica própria dos povos “primitivos”: aceitar como verdades as imaginações (MENDEZ, 1995: 64 - 65), referindo-se à influência que nela exerciam os sonhos ou as experiências alucinógenas.

Diante da escassez de dados provenientes de um trabalho de campo sistemático, os autores dessa época baseavam suas análises em relatos e descrições registrados por viajantes ou nas comparações entre os objetos que enchiam os acervos de museus europeus e americanos.

Foi somente com Franz Boas e suas críticas ao evolucionismo, a partir da perspectiva do relativismo cultural e da defesa do particularismo histórico, ao lado, é claro, da valorização da empiria para um estudo sistemático de cada cultura em particular e do recurso ao método histórico numa visão temporal menos seqüencial e mais integral, portanto mais holista, é que se superou o debate entre evolução ou difusão tecnológicas. Abriu-se o caminho para uma abordagem antropológica da arte, atenta aos aspectos técnicos relacionados ao fazer artístico e, ao mesmo tempo, aos aspectos

simbólicos, compreendidos a partir do contexto em que são produzidos os objetos.

Em *El Arte Primitivo*, monografia escrita por Boas em 1927 e que representa um marco na história das discussões antropológicas sobre arte, pode-se encontrar uma análise realmente densa sobre a arte não ocidental. Ali serão abordados pela primeira vez temas como o estilo, as convenções artísticas e os critérios nativos de avaliação da arte, além dos elementos formais que compõem a forma decorativa, como simetria e ritmo (MENDEZ, 1995: 68 - 70), e a maneira como eles apareciam nas artes dos povos que ele estudava, reconhecendo na chamada “arte primitiva” o status de produção artística “equiparável” (na falta de outro termo) à arte ocidental.

A idéia de que o “prazer estético” está relacionado à perfeição formal, alcançada apenas quando se desenvolve um alto nível de excelência técnica, evidencia a atenção de Boas ao processo de criação artística, o que o conduzia a questões relacionadas ao fazer artístico, às trajetórias dos artistas, os saberes envolvidos e a transmissão deles, os critérios de avaliação, e também à maneira como os problemas colocados pelo processo criativo eram resolvidos pelos nativos. (MENDEZ, 1995: 71):

Cuando el tratamiento técnico ha alcanzado cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas, damos al proceso el nombre de arte (...). Como una norma perfecta de la forma solamente puede alcanzarse en una técnica muy desarrollada y perfectamente controlada, debe haber una íntima relación entre la técnica y el sentimiento de la belleza. (Boas, 1947: 16).

Boas defende que junto com o desenvolvimento da técnica, desenvolve-se também uma espécie de “sentimento da forma”, que pressupõe, é claro, a existência de “formas ideais”, formas estáveis, que não podem ser encontradas diretamente na natureza, mas que são desenvolvidas por técnicos experimentalistas ou a partir do desenvolvimento imaginativo de formas mais antigas (Boas, 1947: 18). Essa “estabilidade da forma”, alcançada com o estabelecimento de padrões formais de referência, que pressupõe, mais uma vez, o desenvolvimento de uma excelência técnica ao lado da utilização constante dos mesmos materiais naturais, constitui condição necessária para o desenvolvimento de um estilo artístico (Boas, 1947: 19).

Entretanto, Boas completa que as emoções podem ser estimuladas não somente pelas formas, mas também pela associação estreita que existe entre formas e idéias:

Cuando las formas encierran um significado porque evocan experiencias anteriores o porque obran como símbolos, un nuevo elemento se agrega al goce estético. La forma y su significado se combinan para elevar el alma por encima del estado emotivo indiferente de la vida de todos los días. (Boas, 1947: 18)

Há que se considerar, portanto, essas duas *fontes de efeito estético*, uma baseada na forma e outra nas idéias associadas à forma, para que não se caia em uma teoria unilateral da arte, já que a arte em qualquer canto do mundo contém esses dois elementos, o puramente formal e o significativo (Boas, 1947: 18).

Não por acaso, o primeiro capítulo de *Primitive Art*, dedicado às *Artes Gráficas y Plásticas* é dividido em duas partes, uma intitulada *El Elemento Formal em el Arte* e a outra intitulada *Arte Representativo*. Na primeira, são analisados minuciosamente, em alguns objetos de “arte

primitiva”, os procedimentos técnicos de alta habilidade utilizados para sua produção e os elementos puramente formais determinantes da arte ornamental que, mesmo não sendo necessariamente expressivos, apresentam um inegável valor estético. Na segunda parte, são analisados exemplos de arte que possui valor não pelo seu interesse estético, mas pelo seu significado, entendido como sua capacidade de comunicar idéias. Ao invés dos procedimentos técnicos de criação, aqui são analisados os procedimentos de representação, relacionados ao uso de *formas simbólicas* (Boas,1947: 76), que invocam ou fazem referência a determinado objeto, sem a preocupação de retratá-lo fielmente.

A distinção entre *simbolismo* e *realismo* é um ponto importante da teoria boasiana e revela muito sobre seu posicionamento diante do tema da representação. Como a representação se opõe à cópia fiel de determinado objeto, pode-se entender que o simbolismo na arte, para Boas, envolve uma espécie de transposição do real ao imaginário, num processo em que a mente humana, deslocando-se do consciente para o inconsciente e retornando à consciência classifica e ordena determinada experiência, num processo em que será definitiva a influência exercida pela tradição.

Boas também chama atenção para a emoção que é proporcionada diretamente pelas formas, “o prazer produzido por elementos formais que não são primeiramente expressivos” (Boas,1947: 20). Nesse ponto, lança uma crítica inovadora à idéia muito corrente em sua época - conforme demonstrado pelo próprio autor – de que a arte, como a linguagem, é uma expressão de estados emotivos por meio de formas significativas.

Apesar de seu esforço visível em conciliar perspectivas e embora saliente que, associadas às formas, existem idéias, certo vínculo com a famosa “teoria da visibilidade pura” pode ser identificado mais explicitamente na análise boasiana sobre as caixas de couro dos índios

Sauk e Fox, cujos desenhos geométricos com os quais são ornamentadas, só podem ser percebidos antes que adquiram sua forma definitiva. Depois que estão prontas as caixas, os desenhos tornam-se irreconhecíveis, perdendo assim, segundo Boas, sua capacidade de representação, o que significaria na visão do autor um exemplo do princípio da “arte pela arte”, estendido para além da arte ocidental. Segundo Mendez, a análise de Boas, ao menos nesse ponto, acaba refletindo uma espécie de etnocentrismo estético, ao assumir a universalidade de uma teoria estética do ocidente cujo conteúdo supera a questão da função, ou falta de função, da totalidade do resultado material de certas práticas artísticas (MENDEZ, 1995: 72).

A partir de uma discussão que reunia a análise dos aspectos materiais, técnicos e dos aspectos simbólicos, compreendendo aqui os processos mentais que participam da criação artística e que interferem na produção e na diversidade dos estilos, reunindo uma quantidade de dados e informações de grande qualidade etnográfica sobre a diversidade de formas, estilos e práticas artísticas, Boas acabou sentando sólidas bases para o estudo antropológico sobre o simbolismo das representações primitivas (MENDEZ, 1947: 72 - 74) e para o desenvolvimento de novas discussões, na antropologia, sobre a arte.

Suas idéias tiveram desdobramentos importantes imediatos, levados a cabo por alguns de seus alunos, principalmente depois da publicação do clássico *Padrões de Cultura*, por uma de suas principais discípulas, Ruth Benedict, em 1934. A idéia de “padrão cultural”, certo tipo psicológico que define determinada cultura, nos remete, inclusive, à definição holista de cultura proposta por Jacob Burckhardt em 1860, que se inspirou, por sua vez no conceito de “espírito” ou “gênio” de uma época ou de um povo - proposto por Voltaire (e não somente por ele)

em 1756 e enfatizado mais tarde por Hegel². Definição que também foi fonte de inspiração para toda uma linhagem de pesquisadores que, a partir de Warburg, se dedicaram ao estudo da relação entre os aspectos centrais de determinada cultura em determinado período histórico e as figurações plásticas produzidas naquele período, ou seja, a relação entre história, cultura e figuração.³ Aquela noção de “padrão cultural” será posta em relação, por alguns dos alunos de Boas, tais como Bunzel e Kroeber, com a idéia de *estilo artístico* - já amplamente explorada pelo mestre -, produzindo uma aplicação das contribuições daquela que ficou conhecida como a escola de *Cultura e Personalidade* para a teoria antropológica sobre arte. Os dois alunos, mesmo reconhecendo, como Boas, que o artista é um inovador, concordarão que ele inova sempre dentro dos limites estabelecidos pela cultura, sendo que esses limites, os “padrões culturais” que na arte se encontram refletidos nos estilos, impedem que as mudanças artísticas aconteçam ao acaso (MENDEZ, 1995: 74).

As análises sobre o estilo artístico tomarão outros rumos, para além das teorias de cultura e personalidade, com o impacto da teoria formalista sobre arte em meados de 1950. A relação entre *arte e sociedade* será então discutida a partir das relações estabelecidas entre os elementos formais que compõem o estilo artístico em determinada cultura e os valores que estruturam a organização social dessa mesma sociedade.

Como principal representante desse enfoque, Lévi-Strauss, também o principal nome na antropologia dessa época, num texto muito conhecido sobre as pinturas corporais dos índios Caduveo⁴, defenderá, por exemplo, uma conexão entre a assimetria nos desenhos estampados

² BURKE, Peter. Jacob Burckhardt e o renascimento italiano.

³ GINSBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método.

⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. Uma sociedade indígena e seu estilo. In. Tristes Trópicos.

nas faces das mulheres e a forte hierarquização social característica daquela sociedade que, dividida em castas endogâmicas, ao invés de metades, lutava duramente para manter essa organização, ao ponto de colocar em risco a própria continuidade do grupo, devido à baixa natalidade decorrente da resistência em relação aos que eram considerados como “maus casamentos”.

Os desenhos corporais dividiam em quatro partes as faces das mulheres Caduveo, sendo que os quatro quadrantes obtidos dessa forma se repetiam simetricamente apenas em um eixo oblíquo – diferente do que acontece no caso de uma simetria horizontal. Dessa maneira, o desenho, no todo, não era nem simétrico nem assimétrico, mas operava certo equilíbrio entre esses dois termos.

De acordo com o autor, como as crenças e instituições predominantes naquela sociedade impediam a divisão do grupo em metades que produziria a simetria entre as partes e o equilíbrio em sua organização social, o conflito entre hierarquia e simetria precisava ser solucionado em outro plano: no plano do simbólico.

Para além da relação entre estilo artístico e estrutura social, percebe-se, na discussão levistraussiana sobre arte, um aprofundamento da temática do simbolismo, que inclui, nesse exemplo, a contemplação de uma espécie de “eficácia simbólica” da arte. Ao mesmo tempo, encontraremos ali uma abordagem interessada nos sistemas de classificação, com ênfase nos processos cognitivos, nas operações mentais que lhes dão sustentação.

Em *O Pensamento Selvagem* (1962), Lévi-Strauss irá definir duas formas diferentes de pensamento, o *pensamento mítico* e o *pensamento científico*, para depois situar a arte “a meio caminho” entre eles, realizando uma espécie de síntese entre os dois, síntese esta que nos revelará muito acerca de sua concepção sobre a arte.

Pensamento mítico e pensamento científico “não constituem estágios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento” (Lévi-Strauss, 1968: 30). Enquanto o primeiro se ajusta ao nível da percepção e da imaginação, o segundo se desloca; enquanto o primeiro se aproxima da intuição sensível o outro se distancia.

O pensamento primitivo opera no nível do sensível (no plano do acontecimento) e se expressa a partir de um repertório heteróclito de unidades constitutivas que, apesar de extenso, é limitado. Realiza cognitivamente aquilo que no plano técnico é o trabalho do *bricoleur*; ambos reúnem fragmentos para produzir, como resultado, uma estrutura dotada de sentido, que, por seu caráter de produto inesperado, denuncia a ausência de um projeto (Lévi-Strauss, 2008: 33). Nesses termos, o pensamento mítico caminha do acontecimento (ou de fragmentos de acontecimento) para a produção de estruturas, representadas, por exemplo, pelos próprios mitos que ele produz.

Um percurso inverso é o realizado pelo pensamento científico. A partir de hipóteses e teorias, estruturas à sua disposição, o cientista procura produzir acontecimentos, na forma de experimentos e explicações. Situa-se, portanto, no plano do inteligível - no próprio domínio da estrutura - e, a despeito do fato de que o conhecimento teórico e prático à sua disposição será sempre limitado pelo estado de sua civilização, o cientista procura “abrir uma passagem e situar-se além, ao passo que o *bricoleur*, de bom ou mau-grado, permanece aquém” (Idem: 35). Isso seria uma forma de dizer que o primeiro opera através de *conceitos* enquanto o segundo através de *signos*. O conceito, nesses termos, possui uma capacidade ilimitada, enquanto que a do signo é limitada (Idem: 34); enquanto o homem de ciência trabalha para ultrapassar suas restrições, o *bricoleur* precisa - ou prefere - utilizar-se do que está à sua disposição.

Ao mesmo tempo, enquanto o conceito “se pretende integralmente transparente em relação à realidade”, o signo, num “protesto contra a falta de sentido”, aceita, ou exige mesmo, “que uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real” (Idem: 35; 37). Mais uma vez, trata-se de uma oposição básica entre dois níveis fundamentais, o sensível e o inteligível, o acontecimento e a estrutura.

E é aí que se situa a síntese realizada pela arte a qual havia me referido. Como nem todas as dimensões de um objeto podem ser retratadas pela obra, o artista precisa selecionar alguns elementos que integrarão sua composição, promovendo uma espécie de renúncia a certas dimensões sensíveis, compensada, no entanto, pela aquisição de dimensões inteligíveis (Idem: 40). Incapacitado de transpor para a obra cada uma das características do objeto, o artista tenta captar (conhecer) aquilo que a define, a sua estrutura constitutiva, e depois expressá-la, produzindo um “modelo reduzido” no qual a totalidade da obra figurada é apreendida de uma só vez, num processo onde *o conhecimento do todo precede o das partes* (Idem: 39).

Esse “modelo reduzido” fabricado de maneira seletiva não representa, mas reconstrói a natureza do objeto, supondo, nesse sentido, um saber e uma reflexão a seu respeito (CAIUBY, 1999: 03). Além de constituir um dos elementos do prazer estético que a arte tem a oferecer, proporciona a possibilidade de conhecimento da coisa no seu todo (ao alcançar sua estrutura intrínseca), por essa capacidade de interligar a estética e a inteligibilidade – a ordem da estrutura e a ordem do fato – como tudo que é produto da atividade artística (Idem: 6).

Um novo equilíbrio é proposto pelo reconhecimento duplo da “abertura da arte sobre o real” e da “especificidade e autonomia da função artística” (Merquior, 1975: 41). Ao lado do prazer estético existe a possibilidade de aprendizado (“conhecimento do mundo”) pela arte.

Fortemente influenciada pela teoria lingüística de Saussure, a análise de Lévi-Strauss na discussão sobre o simbolismo, tomará a língua como modelo, como o “grande análogo”, privilegiando as relações entre os elementos dentro de um sistema (um mito ou uma obra artística, por exemplo) como o aspecto fundamental para a produção da significação. O símbolo é tomado como signo e, tal como o fonema, não possui propriedade intrínseca, mas é definido a partir de sua posição, ou seja, em suas relações com outros signos, vistas sempre como relações entre termos opostos. Os elementos formais relacionados entre si podem, portanto, significar algo ou permitir interpretações sobre determinada obra ou objeto artístico, por um procedimento analítico intra-estético, que muitas vezes dispensa referências ao contexto em que foi produzido ou às interpretações nativas sobre aquele objeto. Essa é a crítica mais comum a sua teoria e à corrente estruturalista francesa de antropologia.

Muito embora, em *La via de las máscaras* (1979), de acordo com a leitura de Mendez, Lévi-Strauss, tratando a arte como um problema social e histórico, induz o leitor a visualizar a estreita relação entre máscaras e valores sociais (MENDEZ, 1995: 85) e enfatiza a importância de se analisar uma obra em sua relação com outras obras, nunca isoladamente, para que se identifiquem semelhanças, diferenças e transformações introduzidas, para que se possa compreender a produção do signo artístico em sua constante transformação, levando-se em conta a matéria, a obra mesma, e a reação dos receptores (MENDEZ, 1995: 86). Nesse mesmo texto, ao tratar a relação entre mito, rito e objeto, Lévi-Strauss tomará esse último a partir da maneira como ele é concebido pela sociedade na qual está inserido, o que demonstraria uma preocupação com a produção, dentro de um contexto específico, dos sentidos capazes de explicar determinado objeto artístico. Preocupação que parece se confirmar nas últimas páginas de

Ver, ouvir e escutar, na defesa de que um objeto constitui a materialização de uma idéia. (Palestra sobre “Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo – incomensurável”, proferida por, Dorothea P. Voegeli na Faculdade de Ciências Sociais/UFG em 14 de outubro de 2008).

Com displicência em relação a essas passagens, aquele procedimento formal de análise, predominante na obra de Lévi-Strauss, receberá críticas severas de Clifford Geertz que, vinculado a uma corrente interpretativa na antropologia, denunciará o “mentalismo” a que, segundo ele, teria se entregado Lévi-Strauss a ponto de construir para si um modelo ideal de selvagem que, mergulhado numa “ciência do concreto”, pode ser entendido - ou inferido - mesmo fora de seu contexto cultural, visto que é puro cérebro, pura operação mental, considerando-se que, para Lévi-Strauss, a mente humana obedece, universalmente, às mesmas leis. Esse “Selvagem Cerebral”, ao invés de interpretar sua experiência, classifica e organiza-a a partir de operações fundamentalmente lógicas, relacionando termos com base em pares de oposição⁵.

Para Geertz, compreender sentidos - o que não corresponde a decifrar códigos - está relacionado à compreensão de “como pensam” os membros de uma cultura, tendo em vista não os aspectos cognitivos ou as operações mentais imbricadas nessa atividade, mas os instrumentos utilizados, aquilo “através de que” eles pensam, ou seja, os “sistemas simbólicos” operados por eles, que se referem àquela *teia de significados* que, na visão de Geertz, definiria o que é cultura.

Esses sistemas de símbolos poderiam ser alcançados por uma atitude compreensiva, um procedimento de interpretação que - baseado na idéia do círculo hermenêutico - salta continuamente de uma visão da

⁵ GEERTZ, Clifford. *The cerebral savage: on the work of Claude Levi-Strauss*. In. *The interpretation of cultures: selected essays*. New York: Basic Books, 1973. (Infelizmente, esse capítulo não consta na edição brasileira do mesmo livro).

totalidade “através das várias partes que a compõem”, para uma visão das partes “através da totalidade que é a causa de sua existência”, e vice-versa.

Considerando que “a arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (GEERTZ, 2007: 178 - 179), Geertz propõe uma teoria semiótica da arte que teria por objetivo explicar o significado de determinados indicadores por meio de uma “etnografia dos veículos que transmitem significados” considerando-se os usos que são feitos deles, sublinhando, assim, a importância do contexto para a compreensão do símbolo, retoma uma preocupação recorrente em toda a obra de Boas.

Nas palavras do próprio Geertz, a participação no sistema particular que é a arte só é possível através da participação no sistema geral que é a cultura, porque o primeiro é um setor do segundo, e, por isso, uma teoria da arte é sempre uma teoria da cultura. A significação, portanto, está relacionada a idéias, valores, à própria experiência da vida e, ao mesmo tempo, a uma sensibilidade que a arte ajuda a criar: na medida em que certas coisas podem ser ditas e expressadas, elas podem ser sentidas (idem: 150).

É nesse sentido que podemos compreender a insistência das críticas ao formalismo e ao estruturalismo – tido como “seu principal representante” - que, segundo Geertz, tomaria a arte em termos técnicos, enfatizando as relações entre os elementos formais “como se isso fosse o suficiente”. Para Geertz, “os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis. Assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de transformações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras” (idem: 148). Retomando a atenção para o contexto de produção artística, conforme mencionado acima, enfatiza que não se trata de negligência em relação

às formas, mas uma tentativa de buscar suas raízes no que ele chama de uma “história social da imaginação”, pois as formas são produzidas quando os indivíduos tentam dar sentido às coisas, são portanto, antes de tudo, imaginadas e fundadas, portanto, em um sistema simbólico que lhes dá sustentação. As formas, na verdade, contém em si mais do que idéias, contém uma “sensibilidade” ou um “sentimento pela vida” típicos de uma cultura, “materializam uma forma de viver, trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível” (idem: 150) e para que se possa estudar a arte de maneira eficaz, é necessário encarar os sinais não como um código a ser decifrado (como fariam, segundo Geertz, os estruturalistas), mas como “um idioma a ser interpretado”. Estudar a arte é explorar uma sensibilidade.

O debate entre a análise estruturalista de Levi-Strauss e a análise interpretativa de Geertz pode ser visto também como um confronto, travado em solo antropológico, entre correntes diferentes na história da arte ou entre maneiras distintas de interpretar as imagens, uma focada nas formas a outra nas representações.

A primeira tende a tratar a forma como signo, como já dissemos, a partir de um paralelo traçado com a língua, portanto como um código passível de decodificação. Remete-nos, em seus primórdios, à chamada teoria da “visibilidade pura”, fundada pelo filósofo Konrad Fiedler, paralelamente ao nascimento do formalismo na teoria estética, a partir de Herbart, “que remetia a essência do belo às relações formais existentes na obra de arte” (CALABRESE, 1987: 21). Para os “visibilistas puros”, o mundo sensível não se exprime através dos símbolos da linguagem, adequados aos conceitos e esquemáticos por natureza, exprime-se, ao contrário, pela representação visual, pelos símbolos da visibilidade, por meio dos quais a natureza percebida é apropriada e traduzida imediatamente em expressão (Idem: 22).

Um importante representante dessa corrente teórica, pelo seu grande esforço de sistematização e por sua grande contribuição em termos metodológicos, foi Heinrich Wölfflin, para quem “todo estilo nada mais seria que a construção coerente de elementos formais, distintos em oposições binárias” (Idem: 23), tais como: “visão linear” / “visão pictórica”, “visão superficial” / “visão de profundidade”, “forma fechada” / “forma aberta”, “multiplicidade” / “unidade”, “clareza” / “obscuridade” (ou “clareza absoluta” / “clareza relativa”).

Segundo Omar Calabrese:

a teoria da visibilidade pura, está ligada à fenomenologia de Husserl, sobretudo no que diz respeito ao conceito de “redução” do objeto a uma aparência sensível por parte do artista. Tal redução (...) permite uma análise sistemática do próprio produto artístico que se limita a sua descrição, compreensão e explicação (...) excluindo a análise valorativa e intuitiva da obra de arte, inclusive o recurso a análises extratextuais (Idem: 24).

A segunda corrente teórica que, a princípio, se contrapõe a essa, nos remete diretamente a Aby Warburg e sua defesa de uma “história da arte como história das idéias”, um argumento que ocupou os esforços de toda uma linhagem de pesquisadores relacionados ao Instituto Warburg, herdeiros de Jacob Burckhardt, de suas contribuições para o desenvolvimento de uma “história da cultura”, por uma tentativa de se pintar “o retrato de uma época”, a partir daquilo que é recorrente, típico e, portanto, definidor de determinado período histórico (BURKE, 1991: 8).

A Warburg é atribuído o título de pai do método iconológico. Sua preocupação estava colocada sobre o significado das imagens, “em cuja análise se deveria chegar a uma interpretação cultural da forma

artística” (CALABRESE, 1987: 27); os fenômenos expressivos são tomados como representação de um significado, podendo-se afirmar que as formas expressivas são consideradas como formas simbólicas, “isto é, capazes de manifestar conteúdos que não são diretamente motivados pelo aspecto natural das próprias formas” (CALABRESE, 1985: 28).

O termo “formas simbólicas” é atribuído a Ernst Cassirer. Definidas como “um conjunto de elementos formais portadores de significado e ligados a um objetivo e a um uso que os produzem” (CALABRESE, 1987: 29), revelam uma nova postura de tratamento das formas:

As questões relacionadas com a verdadeira natureza do objeto são modernamente substituídas pela pesquisa das determinações das relações entre entidades das quais não se pode demonstrar a “realidade”, mas que têm um valor para o pensamento, que as usa como símbolos para a própria atividade de síntese *a priori*. (CALABRESE, 1987: 28).

Outro nome importante no desenvolvimento dessas idéias é o de Erwin Panofski. Muito influenciado por Aby Warburg, de um lado, e Ernest Cassirer, de outro, Panofski estabeleceu a clássica distinção entre a *iconografia* e a *iconologia*, reservando à primeira uma tarefa predominantemente descritiva e à segunda uma tarefa mais analítica, da mesma forma que a *etnologia* estaria para a *etnografia*. A distinção exerceu grande influencia nos estudos posteriores sobre a arte de maneira geral e sobre a análise de imagens em particular, principalmente no diz respeito à interpretação dos significados de uma obra.

Panofski mostrou que, “mesmo na descrição mais elementar de uma pintura, unem-se inextricavelmente os dados de conteúdo e os dados formais” e diante do problema da ambiguidade de toda figuração, buscando uma justificação teórica para as próprias pesquisas iconográficas, distingue três níveis ou camadas de significação em uma obra artística: uma camada “pré-iconográfica”, “fenomênica”, que remete a meras experiências expressivas, uma camada “iconográfica”, no nível do significado, que remete a determinados conhecimentos literários e uma camada ulterior, mais alta, inicialmente chamada de “região do sentido da ‘essência’” e posteriormente definida como “iconológica” (GINZBURG, 1991: 66).

Ao invés de uma grande revisão teórica e bibliográfica, o que se pretende aqui é apenas identificar algumas das principais teorias em debate na história das análises antropológicas sobre arte para que situemos com clareza a perspectiva que pretendemos adotar. Não é difícil perceber que as duas correntes apresentadas dentro da história da arte encontram-se refletidas na teoria antropológica como dois grandes paradigmas: um, *estrutural* ou *racionalista*⁶, ocupado da *sintaxe*, para uma *decodificação do signo*, o outro, *interpretativo*, preocupado com a *semântica*, para uma *interpretação do símbolo*. Os dois paradigmas correspondem ainda a duas formas distintas de interpretação, ambas de importância incontestável para a história recente da disciplina.

Roberto Cardoso de Oliveira (2006), seguindo os passos de Paul Ricoeur, distingue o que ele chama de *interpretação explicativa* de uma *interpretação compreensiva*, duas modalidades interpretativas que não se excluem, mas se contaminam reciprocamente e se completam. A interpretação explicativa surge em decorrência de análises formais, ou “formalizantes”, diretamente relacionada, portanto, a procedimentos

⁶ Cardoso de Oliveira, Roberto. Sobre o pensamento antropológico. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: 1988.

nomológicos e incidindo sempre na busca de uma sintaxe e na descoberta de um código. A interpretação compreensiva, por sua vez, procura dar conta de significações apreensíveis por uma abordagem hermenêutica:

a explicação e a compreensão podem se constituir – no caso da antropologia, pelo menos – em modalidades de interpretação até certo ponto complementares, a primeira voltada para a identificação de regras e de padrões suscetíveis de um tratamento proposicional; a segunda voltada para a apreensão do campo semântico em que se movimenta uma sociedade particular; uma apreensão, aliás, comumente feita por todos nós no exercício da “observação participante”. (Idem: 101)

Essas duas modalidades de interpretação, a partir da relação dialética que estabelecem entre si, produzirão, segundo Roberto Cardoso de Oliveira, duas formas distintas de inteligência, dois tipos diferentes de compreensão, que se completam como dois vértices de um mesmo *arco interpretativo*, ao qual se referia Paul Ricoeur. Em um dos vértices, tem-se uma *compreensão ingênua*, superficial, “quase uma intuição daquilo que nos é dado à percepção”, que passa por um momento metódico do mesmo exercício interpretativo para se completar em uma *compreensão sábia*, de profundidade, “uma indução fortalecida pela mediação ou anterioridade da *explicação* – nomológica” (idem: 97):

uma metodologia radicalmente objetivista pode servir, no limite, ao refinamento de uma interpretação – que passa por um momento metódico – para, finalmente, alcançar seu instante de profundidade na realização da compreensão sábia – como nos aponta o arco hermenêutico a que já me referi. Essa compreensão sábia pode ser entendida como o momento de apreensão do “excedente de sentido”, de que fala Ricoeur, precisamente o momento não-metódico da

investigação. Trata-se daquele sentido não apreensível por via metódica, seja ele formal ou mesmo formalizante – como no estruturalismo Levi-straussiano -, seja simplesmente obstinada na neutralização absoluta do pesquisador, acreditando vaciná-lo contra qualquer vírus subjetivista (...) (Idem: 105).

Os três momentos que compõem o arco interpretativo descrito por Roberto Cardoso de Oliveira estão, em realidade, em perfeita conformidade com aquelas três camadas de significação que compõem, para Panofski, uma pintura: na camada pré-iconográfica, a mais superficial, têm-se apenas a experiência sensível do que nos é dado à percepção; na segunda camada, a iconográfica, faz-se referência a outras fontes de pesquisa que possam auxiliar a identificação dos significados implícitos naquilo que se vê, por último, na camada mais alta, a iconológica, a “região do sentido da ‘essência’”, que pressupõe os dois outros níveis e é, de certa forma, seu coroamento (DUVIGNAUD, 1991), “para além do sentido fenomênico e do sentido de significação, coloca-se, um conteúdo último e essencial: a involuntária e inconsciente auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo” (PANOFSKI. Apud. DUVIGNAUD, 1991).

Os pontos de divergência entre as antropologias de Geertz e Lévi-Strauss já foram exaustivamente tratados em debates recentes dentro da teoria antropológica. Mas poucos são os esforços de síntese, de conciliação produtiva das duas perspectivas em uma mesma análise⁷. É certo que o próprio Geertz - como um traço típico da antropologia

⁷ Em artigo sobre A dimensão estética da construção cultural do espaço, Leonardo Fígoli, para uma discussão a respeito da construção da *paisagem regional como uma forma simbólica*, a partir da interpretação da obra de Alberto da Veiga Guinard que tem como tema as paisagens mineiras, propõe uma conciliação entre duas abordagens: *de um lado, a semiótica plástica de A. Greimas, de filiação estruturalista, e de outro, a perspectiva hermenêutica, na versão do esquematismo transcendental de Gilbert Durand*, dentro dessa perspectiva de uma convergência interpretativa e de um exercício de dupla interpretação. (FÌGOLI, 2006).

hermenêutica que ele tentou consagrar e a despeito das críticas severas dirigidas a Lévi-Strauss - chamava a atenção para a necessidade de articulação entre a interpretação compreensiva e a explicativa ao defender, por exemplo, que:

Duas abordagens, dois tipos de compreensão devem convergir se se quer interpretar uma cultura: uma descrição de formas simbólicas específicas (um gesto ritual, uma estátua hierática) enquanto expressões definidas; e uma contextualização de tais formas no seio da estrutura significante total de que fazem parte e em termos da qual obtêm a sua definição. No fundo, isto é, obviamente, o já conhecido círculo hermenêutico: a apreensão dialética das partes que estão incluídas no todo e do todo que motiva as partes, de modo a tornar visíveis simultaneamente as partes e o todo (GEERTZ, 1991: 133. Apud. Cardoso de Oliveira, 2006: 102).

E é isso o que se pretende fazer para uma interpretação das imagens de *graffitis* e *pixações* inseridos na paisagem da cidade. Considerando-se, a partir de Geertz, que “os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis”. E que, “assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de variações sintáticas, ou o mito como um conjunto de transformações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras” (GEERTZ, 2007: 148), tentaremos identificar traços típicos, formas recorrentes e relações entre elementos fixos que possam tornar mais inteligível o objeto, para, depois, tentar compreendê-las, por uma compreensão dos significados atrelados a elas, a partir de uma imersão - fruto do contato próximo com graffiteiros e pixadores - naquele campo semântico em

que estas formas simbólicas foram produzidas e imaginadas, onde são utilizadas e onde fazem sentido para aqueles que as utilizam:

Se quisermos elaborar uma semiótica da arte (...) teremos que nos dedicar a uma espécie de história natural de indicadores e símbolos, a uma etnografia dos veículos que transmitem significados. Tais indicadores e símbolos, tais transmissores de significado, desempenham um papel na vida de uma sociedade, ou em algum setor da sociedade, e é isso que lhes permite existir. Neste caso o significado também é uso, ou, pra ser mais preciso, surge graças ao uso (Idem:149).

1.2. ANTROPOLOGIA DA ESCRITA

Se foram grandes as contribuições dos antropólogos para a análise das produções artísticas, a ponto de podermos considerar avançadas as discussões no campo da antropologia da arte, o mesmo não poderemos dizer a respeito do que poderíamos chamar de uma *antropologia da escrita*, ou seja, de uma antropologia preocupada com o símbolo gráfico e seu potencial de significação.

Além das já citadas colocações de Morgan sobre a invenção da escrita como o grande marco inaugurador da “civilização”, pouco se tem dito a respeito do tema e em nenhum momento produziu-se algo que se possa considerar uma teoria antropológica da escrita.

Mesmo entre os lingüistas, a escrita recebe uma atenção secundária em relação a língua falada, como já indicava a defesa de Saussure de que “lengua y escritura son dos sistemas de signos diferentes; la única razón de ser do segundo es la de representar al primero; el objeto lingüístico no está definido por la combinación de palabra escrita y palabra hablada: esta última és por sí sola esse objeto”

(CARDONA, 1991: 20). Nas poucas ocasiões em que é tratada, a escrita não será tomada pelos lingüistas como um sistema em si, apenas como um espelho mais ou menos fiel da língua falada, como uma série de signos que transcrevem os sons de uma língua (Id. Ibid.).

Segundo o lingüista italiano Giorgio R. Cardona, este desprezo em relação à escrita é conseqüência de uma idéia muito difundida no pensamento ocidental de que os vários sistemas gráficos estão dispostos ao longo de uma mesma trajetória de aperfeiçoamento crescente, onde a última etapa desta linha evolutiva estaria representada, é claro, pela nossa escrita alfabética. Como encarnação dessa idéia, as obras sobre a história da escrita são comumente histórias do alfabeto. Até mesmo a *grafêmica*, nascida em meados de 1960, sob forte influencia do estruturalismo, dedicada ao estudo do signo gráfico, acaba se reduzindo a uma espécie de catalogo das correspondências entre os fonemas e as unidades gráficas, os *grafemas*, o que dificulta sua aplicação a uma análise dos sistemas não alfabéticos, revelando uma postura etnocêntrica ou “alfabetocêntrica”, que toma o modelo fonológico como algo calcado mecanicamente (Idem: 21; 31; 34).

O arqueólogo André Leroi-Gourhan dedica um dos capítulos do primeiro volume de *O Gesto e a Palavra* aos “Símbolos da Linguagem”, onde destacará o fato de que a separação entre arte e escrita é um acontecimento relativamente recente, considerando-se que os primeiros grafismos eram a expressão de valores rítmicos que, mais tarde, ganharam formas até se tornarem imagens figurativas sem ligação descritiva com um objeto, uma *transposição simbólica*, não o “decalque da realidade”, visto que a diferença, por exemplo, entre o desenho de um bisonte e o bisonte propriamente dito é tão grande quanto a

diferença entre a palavra e o objeto (LEROI-GOURHAN, 1990: 190; 191)⁸.

Para o autor, o pensamento refletido - que significa abstrair da realidade símbolos que constituem, paralelamente ao mundo real o mundo da linguagem -, através do qual é assegurada a tomada de consciência da realidade, adquire (no Paleolítico Superior) o domínio da representação, permitindo ao homem exprimir-se para além do presente material.

O processo é operado a partir de duas linguagens, a da audição, que está vinculada à “evolução dos territórios coordenadores dos sons” e a da visão que está ligada à “evolução dos territórios coordenadores dos gestos traduzidos em símbolos materializados graficamente” (Idem: 193).

Este grafismo por imagens possui uma diferença crucial em relação ao nosso sistema gráfico alfabético. No primeiro, a expressão gráfica não se encontra subordinada à expressão fonética, uma diferença que é fruto das diferenças que separam imagem e letra, visto que “a imagem possui uma liberdade dimensional que a escrita nunca terá: pode desencadear um processo verbal que terminará na recitação de um mito, a que a imagem não está diretamente ligada, e cujo contexto desaparece com o recitador” (Idem: 195). O autor defende uma relação entre mitologia e grafismo multidimensional nas sociedades primitivas, a ponto de sugerir um equilíbrio entre a “mitologia”, que é uma construção pluridimensional repousando no verbal e a “mitografia”, que é o exato correspondente manual do verbal (Idem: 195).

Grafismo multidimensional está, portanto, intimamente ligado ao simbolismo cósmico, tal como a arte encontra-se ligada à religião: a

⁸ Por isso, para o autor, a arte figurativa está, na sua origem, diretamente ligada à linguagem e muito mais próxima da escrita no sentido lato do que a obra de arte (Idem: 190).

expressão gráfica está intimamente relacionada ao inexprimível, “a possibilidade de multiplicar as dimensões do fato nos símbolos visuais instantaneamente acessíveis” ao mesmo tempo coloca questões que restituem “a verdadeira situação do Homem no cosmos” (Idem: 197).

Somente com o advento da agricultura é que se colocou a separação entre arte e escrita, impondo-se uma subordinação completa da arte gráfica à expressão fonética, através do uso do dispositivo linear (proveniente da linguagem falada), em substituição ao grafismo multidimensional. Em determinado momento, com a consolidação dos organismos agrícolas urbanos, os sistemas de representações organizadas de símbolos míticos parecem se unir a uma contabilidade elementar e as imagens extraídas do repertório figurativo comum sofreram uma simplificação e passaram a se ordenar umas a seguir as outras. “Símbolos extensíveis tornaram-se sinais, verdadeiros utensílios a serviço de uma memória na qual se introduz o rigor da contabilidade” (Idem: 201). Como resultado, segundo Leroi-Gourham, vivemos até hoje na prática de uma só linguagem, “cujos sons se inscrevem numa escrita que lhes está associada” (Idem: 195).

Contradizendo esta opinião, o linguista italiano Giorgio Raimondo Cardona em um livro intitulado *Antropologia de la Escritura*, defenderá que o critério que considera escrita como aquilo que está em correspondência biunívoca com a língua é um “despropósito em termos semiológicos” (CARDONA, 1991: 29). Sugerindo que consideremos o sistema gráfico como um sistema cognitivo próprio que guarda, tal como a fala, uma relação direta com os significados conhecidos de uma cultura, e que não precisa ser recodificado em outro código para que cumpra sua função, argumenta que:

la comprensión de la función gráfica está em nosotros seriamente limitada por el supuesto de que debe partirse de la codificación de la

lengua. Al considerar que ésta es la primera e más importante función de la escritura nos impedimos de ver en acción la función gráfica que modela primariamente el pensamiento. (...) La verdadera vertiente de separación para una sociedad no está tanto em pasar de la lengua oral a la lengua escrita (que son caras de una misma moeda) como em desplazar intereses (atendiendo a contenidos codificados) desde la función gráfica a la función lingüística entendidas como funciones modeladoras primarias (las dos parejas non son sinónimas) (Idem: 49).

Trata-se de devolver à escrita a autonomia de seu potencial de simbolização e é isso o que justifica a pertinência dessa discussão para uma análise do graffiti e da pixação. Trata-se também de reconhecer na expressão gráfica sua capacidade de restituir à linguagem aquela dimensão do inexprimível a que se referia Leroi-Gourhan, mais do que transmitir idéias, ou mensagens, por meio de fonemas traduzidos em sílabas. Temos aqui a oportunidade de uma reaproximação entre escrita e arte, letra e imagem, realçada pelo fato de que tratamos de categorias de escrita altamente estilizadas e com um forte apelo plástico, com uma forte recorrência às formas⁹.

Se considerarmos que a arte não é apenas uma forma de dizer, mero instrumento, mas um modo de pensar, se admitimos, a partir de Francastel, que existe um “pensamento plástico” (como existe um pensamento matemático), uma forma de ordenar, capaz de construir sistemas e revelar relações, aprofundaremos a compreensão de nosso objeto naquilo que ele é capaz de dizer, como “um pensamento sobre”, um modo de conhecimento criador, que permite “observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizados” (FRANCASTEL, 1993:

⁹ É certo que o “graffiti de letra”, aquele que se realiza, exatamente, por signos gráficos, é apenas um dentre os vários estilos de graffiti existentes atualmente, mesmo que tenha sido o estilo precursor. No entanto, a relação entre graffiti e escrita é incontestável, o que se percebe, por exemplo, pela designação em inglês para o graffiteiro: *writer*, e fica maior quando encaramos os graffitiis como uma espécie de texto produzido na própria “superfície” da cidade.

04), ao mesmo tempo produz, instaura, a realidade de que se fala. Sendo assim, a arte é capaz de revelar aspectos importantes sobre a vida dos que estão envolvidos com ela e aos quais não teríamos acesso por outra via que não pela interpretação das imagens.

2 - REDES SOCIAIS: A CENA DO GRAFFITI EM BELO HORIZONTE

“Only connect.”

Há menos de um mês em Belo Horizonte, numa noite de sábado o centro da cidade estava agitado, eu saía da lanchonete Janaína na rua Augusto de Lima em direção ao Palácio das Artes na avenida Afonso Pena, passei por dois garotos e uma garota, em uma “movimentação estranha”: com um rolinho compressor sujo de cola, em movimentos muito rápidos, eles pregavam recortes de papel em uma parede de vidro. Colavam *stikers*¹⁰. Parei diante deles, por alguns segundos, sem saber o que fazer. Eles me olharam de cima a baixo assustados; depois, como se eu não representasse perigo, continuaram sua atividade como se nada estivesse acontecendo.

Até que eu perguntasse: “você colam *stikers*?” Foi uma pergunta idiota. Mas responderam mesmo assim: “você também cola?” Expliquei que iniciava uma pesquisa sobre intervenção visual urbana em Belo Horizonte. Depois completei que era um trabalho de mestrado em antropologia. Eles se interessaram. Nos apresentamos. Descobrimos que estávamos indo para o mesmo lugar e, inclusive, assistiríamos o mesmo filme. Me convidaram a acompanhá-los. Em todos os vinte minutos do percurso eles colaram seus *stikers* em várias paredes diferentes. Tudo acontecia muito rápido, movimentos sincronizados: um (a) espalhava a cola enquanto o (a) outro (a) fixava o *stiker* que recebia outra camada de cola por cima, quando o (a) outro (a), olhando para os lados, retirava

¹⁰ Os *stikers*, ou adesivos, são confeccionados artesanalmente ou por procedimentos digitais diversos e comumente trocados pelo correio em grande quantidade. Constituem uma das modalidades de intervenção visual mais difundidas nas grandes cidades.

mais um *stiker* de uma pasta cheia de modelos diferentes e repetia o que o (a) anterior tinha acabado de fazer.

Me assustou a quantidade de gente na rua, passando atrás de nós ou observando dos pontos de ônibus. Não pareciam, exatamente, espantadas, estavam intrigadas, principalmente porque os três agiam “como se nada de errado estivesse acontecendo”. Parece mesmo que as pessoas não sabiam de fato o que estava acontecendo porque os três não portavam latas de tinta nas mãos, mas colavam papeis nas paredes, um tipo estranho de papel. As pessoas os olhavam intrigadas. Eles estavam nervosos, atentos a qualquer aproximação, seus movimentos eram rápidos, mas tentavam esconder a tensão agindo com naturalidade. Ao final de cada colagem observavam o resultado à distância, por breves segundos, com um sorriso no rosto.

Um deles e eu “mantivemos o contato” depois desse dia. Eu o encontraria várias vezes em vários lugares diferentes e, com muita frequência, em um evento que acontece todas as sextas feiras em baixo do viaduto de Santa Tereza, na praça da estação, e que ele sugeriu que eu conhecesse, *O Duelo de MCs*.

Cheguei ali a convite de Paulo Caveira, *skatista* de longa data e vendedor em uma loja de *Street Wear* onde eu o conheci quando comprei um tênis. Ele e seu amigo, Lelo Black, *skatista*, *raper* e graffiteiro que também trabalhou na loja por um tempo, se interessaram pela minha pesquisa (na verdade, eu diria que eles “foram com a minha cara”) e se prontificaram a me apresentar “uns graffiteiros”.

O Duelo de MCs, também chamado *Batalha de MCs*, reúne em média 250 pessoas em cada edição. A maior parte do público é constituída por *rappers* ou pessoas envolvidas com o *Hip Hop*, além de *skatistas*, graffiteiros e outras pessoas envolvidas com outras

modalidades de intervenção visual na paisagem da cidade¹¹. Mas o público geral é bem diversificado e é cada vez maior a presença dos jovens da “zona sul”, o que não parece causar conflito.

Há uma espécie de arena e um palco de concreto onde um *DJ* fica responsável pelo som e, sobre as batidas de rap que saem dali, dois *MCs* se confrontam num duelo de rimas improvisadas extremamente provocativas, que despertam a euforia da platéia. São proibidos termos obscenos e comentários “racistas” ou “homofóbicos”. Ao final, a platéia indica quem se saiu melhor. O prêmio é todo o dinheiro das inscrições (cada *MC* contribui com 2,00) e um troféu que é uma lata de spray pintada por algum graffiteiro da cidade. O local é todo graffitado, as colunas que sustentam o viaduto são cheias de *stikers*, as paredes laterais do placo são cheias de *tags*, existem alguns *bombs* no teto e um grande painel de graffiti muito elaborado na parede ao fundo do palco. Em cada edição, um graffiteiro convidado pinta uma tela no lado esquerdo do palco. Na platéia, vários graffiteiros se concentram principalmente em torno desse ponto, observam à distância e, em alguns casos, se aproximam para cumprimentar o artista em execução, tecendo elogios e comentários de estímulo.

É grande a quantidade de graffiteiros e outros *intervencionistas*¹², a maioria deles está ali toda sexta feira. Reunido-se em pequenas rodas de conversa onde o assunto predominante é graffiti, eles e elas se encontram e se cumprimentam saudosamente, comentam sobre trabalhos realizados na semana, combinam a execução de um próximo trabalho durante o fim de semana, relatam casos de problemas com a polícia ou histórias (“fofocas”) envolvendo outros (as) graffiteiros

¹¹ É claro que as fronteiras entre esses diversos grupos são imprecisas porque, mais do que “permeáveis”, se interpenetram, formando uma espécie de “tecido contaminado” entre os grupos, que se contaminam e se influenciam reciprocamente.

¹² Na falta de outro termo nos referiremos assim aos que realizam as outras modalidades de intervenção urbana como o *stiker*, o *stencil*, a *anti-propaganda* etc.

(as). Há muita comunicação e muita troca de informações, é ali que ficam sabendo sobre algum site interessante de algum bom artista, algum vídeo, revista, evento, exposição, oportunidade de trabalho remunerado. Também são distribuídos vários *flyers* de festas e shows (principalmente de rap, às vezes de reggae e rock) ou outros eventos (como campeonatos de *skate*), e é comum que os graffiteiros e intervencionistas, ao final do *Duelo*, saiam em pequenos grupos para alguma dessas festas ou mesmo para um dos vários bares existentes no centro da cidade.

No *Duelo de MCs*, pode se observar em ação toda uma rede ativada de trocas e também de sociabilidade que conecta e mobiliza os graffiteiros, colocando-os em relação¹³. Como encontram-se dispersos por toda a cidade porque residem, trabalham ou estudam em locais os mais variados, o *Duelo de MCs* constitui um evento importante que agrega os atores e alimenta a dinâmica das relações envolvidas na prática do graffiti.

A sociabilidade e as trocas, entretanto, não se restringem às sextas feiras no *Duelo*, estendem-se a outras situações esporádicas nas quais os atores encontram-se envolvidos como eventos de graffiti, exposições em algumas galerias e atividades de lazer e trabalho diretamente ou indiretamente relacionados ao graffiti. Mas a sociabilidade acontece ainda com mais força nos *rolês* e nas *produções*, as situações concretas em que o graffiti ou as intervenções são

¹³ O termo rede foi empregado por Radcliffe-Brown (1952:90) que caracterizou a estrutura social, que deveria constituir o objeto de investigação antropológica, como “a rede de relações sociais efetivamente existentes”. Segundo Firth (1954:4), Radcliffe-Brown usou a noção de rede para expressar de modo impressionista “o que sentia ao descrever metaforicamente o que via”. Foi Barnes quem formulou uma noção mais precisa do termo, concebendo a rede como um campo social formado por relações entre pessoas, relações definidas por critérios subjacentes ao campo social em questão (como vizinhança e amizade, por exemplo). A rede para Barnes é “ilimitada” e não apresenta lideranças ou organizações coordenadoras, qualquer pessoa mantém relações com várias outras, que, por sua vez, se ligam a ainda outras (MAYER, Adrian C., 1987: 129).

realizados, eventos mais ou menos ritualizados em que os atores saem às ruas para atuar e sobre os quais trataremos no capítulo seguinte.

Outro aspecto importante é que, mesmo que esta *rede de relações* se reproduza empiricamente, com algumas variações, todas as sextas-feiras embaixo do Viaduto durante o Duelo de MCs, as conexões entre os atores permanecem ativadas para além desse local.

A comunicação entre os indivíduos, a conexão entre os vários elos que constituem a rede, continua mesmo fora dali, principalmente pelos *flickers* e *fotologs*, sites pessoais onde graffiteiros (as) postam fotos de seus trabalhos que podem ser comentadas por outros (as) graffiteiros (as). Os comentários são, na maioria, elogios. Nessa rede virtual, também trocam recados rápidos entre si, “mantém o contato”, como dizem, dando continuidade às relações.

Entretanto, a interação também acontece nos muros, quando os graffiteiros pintam coletivamente um painel, intervém no trabalho de algum conhecido ou simplesmente observam as intervenções realizadas na paisagem urbana, enquanto se deslocam pela cidade, sempre identificando (“reconhecendo”) os autores de cada uma delas, uma atividade que ocupa boa parte do cotidiano desses indivíduos que, inclusive, se orientam no espaço, organizam seus trajetos e deslocamentos tendo como referência espacial os grafittis e pixações.

José Guilherme Cantor Magnani refere-se à noção de circuito como algo que:

une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários (MAGNANI, 2000: 45).

A este “circuito” que inclui espaços apropriados, eventos esporádicos, canais de comunicação e interação através dos quais as pessoas se relacionam e se mantêm conectadas em torno de uma mesma atividade, o graffiti, darei o nome, utilizando-me de uma categoria nativa, de “*cena do graffiti*” de Belo Horizonte.

O termo “cena” também é utilizado por outros grupos de interesses comuns. Ivan Fontanari, em uma pesquisa sobre o consumo de substâncias entre os jovens frequentadores das festas de música eletrônica em São Paulo e Porto Alegre, refere-se à *cena* eletrônica dessas duas cidades como “um espaço geográfico permanentemente mutável de práticas de produção, apropriação e ressignificação simbólica de elementos culturais de origens locais e globais diversas, para a construção de identidades individuais e sociais locais, marcado por disputas internas por poder e prestígio no trabalho de agenciamento cultural e na definição das fronteiras simbólicas e físicas do território” (FONTANARI, 2004: 10).

Entretanto, o elemento principal da *cena* são os atores, os próprios graffiteiros e interventores *conectados em rede*. A *cena* às vezes se confunde com a própria rede social, outras vezes se refere a um espaço fluido de representação, com fronteiras relativamente mal definidas, que adquire um sentido de *cenário* onde os atores em atuação são ao mesmo tempo elenco e platéia.

Os atores que participam mais intensamente da *cena* do graffiti em Belo Horizonte conhecem uns aos outros ou - o que entre eles é quase a mesma coisa - conhecem seus respectivos trabalhos e se relacionam com maior ou menor intensidade, formando essa rede de trocas a qual tenho me referido. Em alguns pontos, no entanto, as relações ganham densidade, formando redes menores e mais densas, espécies de “núcleos de relação” dentro dessa rede maior, muito

embora todos esses pontos, todos esses “nós”, estejam conectados com menor ou maior distância entre si.

A noção de *redes sociais* tem sido recorrentemente utilizada em trabalhos antropológicos em contexto urbano mesmo que com enfoques distintos. Muitas vezes a análise de redes sociais aparece como uma estratégia para lidar com essa dispersão espacial com a qual também me deparei em meu campo de pesquisa e também como um recurso diante da complexificação das questões referentes à relação dos atores sociais com o espaço.

Michel Agier chega a afirmar que

Para poder pensar a cidade globalmente e ao mesmo tempo dar conta de seu individualismo emblemático e de sua heterogeneidade (social, racial, cultural etc.), a antropologia urbana deve antes, me parece, se desvencilhar do à priori da referencia espacial. Para processar uma tal ruptura para com a tradição, ela pode se apoiar na análise de redes, imaginada precisamente para dar conta das relações urbanas (1998: 44).

A análise de redes sociais é comumente operada a partir de uma perspectiva “essencialmente relacional”, com enfoque sobre “os vínculos [laços] e conexões existentes entre os atores sociais, sejam eles indivíduos ou grupos, considerados como os nós, ou vértices das redes que essas relações constituem” (FÍGOLI, L.; FAZITO, D., 2008: 6). Por outro lado, pode ser tomada como uma análise estrutural que visa identificar “padrões de relação” ou “regularidades emergentes no contexto de interação investigado” (Id. Ibid.).

Dessa forma, a análise pode ser realizada em duas perspectivas distintas. Na primeira perspectiva, a das *redes totais*, elabora-se uma análise estrutural “partindo-se da coleção ampla dos atores” (os “nós”) e

das relações específicas que os vinculam e que definirão as fronteiras da rede social a que chega o investigador (Idem: 7), o que permite analisar os efeitos estruturais dos padrões de relação sobre os comportamentos individuais dos atores. Na segunda perspectiva, a das *redes egocentradas*, a rede é definida a partir de atores individuais e de suas relações pessoais imediatas. Os vínculos identificados são exclusivamente aqueles indicados pelos atores. A soma das redes egocentradas pode não permitir uma análise estrutural completa¹⁴.

Voltando ao caso de minha pesquisa entre graffiteiros e pixadores de Belo Horizonte, onde a noção de rede será utilizada em sentido amplo (metafórico), não interessando a abordagem quantitativa, porém a qualitativa, cabe colocar que aquelas “rodas de conversa” que mencionei há pouco, nas quais os graffiteiros se reúnem durante a batalha, são formadas, muito freqüentemente (para não dizer que é sempre), pelas mesmas pessoas, embora todos circulem muito por rodas diferentes. Essas pessoas que durante a batalha podem ser vistas conversando em uma mesma roda, são, ainda, as mesmas que poderão ser vistas reunidas pintando um mesmo muro, por isso seus trabalhos aparecerão lado a lado com muita freqüência na paisagem da cidade e, conseqüentemente, nas fotos publicadas em seus *flickers* e *fotologs*, onde também postarão recados freqüentes uns para os outros. Também se encontrarão com freqüência em momentos de lazer e outras

¹⁴ Com o auxílio das novas tecnologias informatizadas destinadas à Análise de Redes Sociais que permitiram uma análise mais apurada dos dados de campo e uma melhor visualização das redes sociais reconstituídas a partir desses dados, com a possibilidade de representação gráfica por meio de softwares especializados, Fígoli e Fazito (2008) oferecem uma proposta de conciliação entre as duas perspectivas. Dessa forma a análise de redes totais, a análise estrutural, foi complementada por redes egocentradas, sendo que as informações recolhidas originalmente foram reconstituídas e adaptadas à perspectiva de atores centrais.

situações não necessariamente relacionadas ao graffiti. Serão vistas sempre juntas, de modo que estarão para sempre “associadas” entre si, ao ponto de serem comuns referencias do tipo: “você conhece o Lax?” “Conheço, é o parceiro do Nadu”.

Da mesma forma que existem várias modalidades de intervenção e vários estilos de graffiti, existem vários “modos de ser” graffiteiro, várias maneiras de relacionar-se com o mesmo fenômeno que podem despertar processos de identificação entre alguns graffiteiros que, por relações de afinidade, associam-se entre si constituindo redes menores dentro dessa rede maior que é a “cena do graffiti”.

Essas redes menores interconectadas, fundadas em relações pessoais, construídas sobre pontos distintos de afinidade e identificação constituem a diversidade da *cena do graffiti* em Belo Horizonte. Não é fácil identificá-las com precisão, visto que não se trata de um arquipélago formado por grupos isolados e bem delineados, mas segmentos de maior densidade dentro de uma grande rede que é pura conexão. Entretanto, apesar dessa dificuldade de recortá-las, podemos dizer que elas se encontram relacionadas de uma determinada maneira e exprimem, portanto, um padrão que é passível de compreensão.

Massimo Canevacci, mais interessado pelas “zonas limítrofes, os espaços vazios, os desafios panorâmicos, os atravessamentos” do que pelas sínteses, tidas como “instrumento conceitual de ordem” (CANEVACCI, 2005: 8), refere-se às culturas juvenis como “intermináveis, sem fim, infinitas, sem limites”. Aversas a qualquer visão unitária e global, fornecem-nos apenas fragmentos líquidos onde “cruza-se e afasta-se, sem possibilidade alguma de reconstruir o quebra-cabeça perspectivo do social” (Idem: 9).

Sem nenhuma intenção de classificá-las, reduzindo-as em tipologias, mesmo admitindo com Canevacci, que elas sejam intermináveis e, por isso, não podem ser apreendidas, engaioladas em

tipos fixos, nada nos impediria de indicar direções nas quais acontecem esses ordenamentos identitários que não têm fim.

Roy Wagner já havia colocado que a relação “é mais ‘real’ do que as coisas que ela relaciona” (WAGNER, 1981). A partir, exclusivamente, das relações que estabelecem entre si, tentarei, na confusão dos arranjos e rearranjos contínuos, identificar as regularidades, as repetições, os ordenamentos recorrentes que indicam formas de relacionar e de *estar relacionado* pelas quais podemos identificar alguma estrutura de relação.

Tentemos “regular o foco”, para que possamos perceber os detalhes, e assim avançarmos na compreensão das diferenças – todas relativas - que produzem a diversidade da *cena do graffiti* em Belo Horizonte.

Nessa perspectiva de indicar uma direção e num esforço de aproximação que, já sabemos, nunca terá fim, poderíamos apontar, por exemplo, os grafiteiros mais famosos que desenvolveram um alto nível de excelência técnica e conciliam o graffiti autônomo executado nas ruas com ou sem autorização do proprietário do muro com alguma atividade profissional diretamente ou indiretamente relacionada ao graffiti: design gráfico, web design, elaboração de estampas para camisetas por contrato com alguma marca de roupas etc. Também começam a expor trabalhos em galerias obtendo algum retorno financeiro com essa atividade. Esses atores possuem estilos autorais de graffiti muito peculiares e facilmente identificáveis. Comumente, são os autores dos trabalhos que mais chamam atenção nos muros da cidade¹⁵, possuem admiração dos grafiteiros mais jovens ou principiantes e recebem

¹⁵ Durante o Duelo de MCs, eles podem ser vistos conversando atrás do palco, em um ponto menos tumultuado em frente ao painel que eles pintaram juntos no acesso às escadarias do viaduto. Logo eles se dispersam em outras rodas de conversa, se reagrupam, mas retornam; logo as mesmas pessoas, os mesmos que pintaram aquele e outros painéis coletivos estarão juntos conversando novamente.

críticas constantes daqueles não tão famosos por excluírem a participação de outros graffiteiros nos painéis que produzem.

Os graffiteiros não tão famosos também se associam para pintar, e encontram-se conectados em alguns grupos bastante seletivos. Na maioria dos casos, não expõem seus trabalhos em galerias, alguns o fazem, mas raramente. Realizam, com frequência, o que eles chamam de “graffiti comercial”, pintando fachadas de estabelecimentos comerciais, por exemplo, trabalho que não é bem remunerado, mas pelo qual garantem o material que será usado nos grafites não encomendados que realizarão nas ruas¹⁶. Muitos deles também ministram aulas em oficinas de graffiti nos vários “projetos culturais” existentes hoje em Belo Horizonte.

Os principiantes com frequência são alunos das oficinas referidas, ou foram recentemente. Também se associam para pintar, apenas excepcionalmente, alguns deles recebem um convite de algum graffiteiro mais famoso para participar de uma produção, e essa é uma boa oportunidade para se aprender novas técnicas no manuseio da lata, por exemplo, nos efeitos de sombra, nos recursos de correção do traço etc. Não pintam com a mesma regularidade dos graffiteiros mais famosos (que tentam manter uma média de, no mínimo, um trabalho por semana que será divulgado nos *photoblogs* e *flickers*). O principal obstáculo, que justifica, conforme argumentam, essa diferença quantitativa é a posse do material - as tintas - obtido, principalmente, por meio de trabalhos comerciais realizados ou participação, por

¹⁶ No período de campanha eleitoral, vários desses graffiteiros trabalharam pintando painéis de propaganda eleitoral. Recebiam por isso uma quantia que variava de R\$ 10,00 a R\$ 20,00 por painel, mas costumavam dizer que “é trabalho de pintor, de letreiro mesmo, não é graffiti”. Nem usavam spray, apenas rolo compressor e tinta látex, mas demonstravam habilidade e velocidade na hora de pintar. Alguns chegavam a ganhar R\$ 200,00 em um dia. Os trabalhos eram conseguidos por indicação dos amigos, dentro da mesma rede de trocas já mencionada e entre uma propaganda e outra, deixavam um *bomb* ou uma *tag* em algum lugar do muro onde estavam trabalhando.

convite, em eventos e exposições. Esse argumento acaba justificando também as diferenças na qualidade dos trabalhos, conforme comentários frequentes do tipo: “aqueles caras pintam bem porque têm dinheiro pra comprar tinta”.

Os grupos de graffiteiros que pintarão frequentemente juntos estão mais ou menos configurados. Mas a *fama*, ou seja, a notoriedade e o prestígio social gozado por um artista dentro da *cena*, não é o único critério para a formação desses agrupamentos. A noção de território, coabitação em um mesmo espaço, um mesmo bairro, por exemplo, também não é. Como se trata de redes sociais que se interconectam, a organização dos grupos está fundada em relações pessoais, mas um fato determinante é que na *cena do graffiti*, cada pessoa traz consigo o seu trabalho, seu *trampo*, como dizem - referindo-se tanto à produção individual, a obra, de cada um quanto ao estilo do traço -, deve ser diferente dos *tramos* dos outros graffiteiros, porque precisa mostrar um estilo pessoal autêntico, característico, que permita que outras pessoas o reconheçam na rua e saibam identificar: “aquele é o *trampo* do Gud”. Como o grupo realizará produções coletivas, existe uma preocupação em relação ao resultado produzido pela combinação dos trabalhos de cada participante, do *trampo*, ou do “estilo do *trampo*” de cada um. Ao mesmo tempo, o grupo tende a selecionar graffiteiros que possuam graus equiparáveis de excelência técnica, para que em uma produção coletiva, uma única pessoa não ponha a perder o trabalho de todo o grupo, situação em que costumam dizer que “deu bolor”.

Esse agrupamento seletivo de graffiteiros pode, em alguns casos, receber o rótulo de *crew*, juntamente com um nome (“Todos *Crew*”, “Del Rey *Crew*”, “Os Eternos”). Mas pode também existir sem esse mesmo rótulo, de forma que nem todos os graffiteiros estão vinculados a uma *crew*, mesmo que estejam inseridos em uma daquelas redes de relações, de trocas e ajuda mútua, que se interconectam.

Um dia, depois de um evento de Hip Hop onde haveria uma exposição de Graffiti na “Casa do Conde”, Praça da Estação, saí com alguns graffiteiros que tinham acabado de realizar uma produção coletiva e estavam com as mochilas cheias de latas de spray, as mãos e as roupas sujas de tinta. Era um grupo com o qual eu já tinha contato, sabia que eles pintavam juntos e eu os via sempre juntos no duelo. Mas nem sabia que constituíam uma *crew*. No bar, na rua Espírito Santo eles me falaram que a *crew* tinha um nome. O nome parecia apenas identificar uma associação, uma aliança, que já existia e que, inclusive, é muito parecida com outras associações do mesmo tipo que conectam graffiteiros e graffiteiras mesmo sem receber uma designação.

Era um grupo de amigos¹⁷. Contavam histórias de viagens que fizeram juntos, problemas (“apertos”) com a polícia, produções coletivas, planos para produções futuras, comentavam os trabalhos uns dos outros e confraternizavam, se divertiam juntos. Na ocasião, comentaram sobre o interesse de um outro graffiteiro em integrar a *crew*:

- Ele veio me perguntar se podia *colar* com a gente (...) Eu falei *na lata* [com sinceridade]: “eu acho que seu ‘*trampo*’ tem que melhorar muito ainda. Alí tá todo mundo querendo desenvolver [o estilo] e você fica só fazendo esses personagem realista que não tem nada a ver”.

- É, tá todo mundo dedicando, ralando pra fazer uma mão legal num persona [personagem], um detalhe... qual as melhores cores? qual efeito eu vou dar aqui? como é que meu *trampo* vai emendar com o

¹⁷ A *crew* se aproxima do que é comumente definido em sociologia como *sociedade funcional*: um grupo de pessoas associadas com a finalidade de facilitar ou desfrutar uma função social determinada, como as sociedades literárias, esportivas, etc. (*Dicionário de Sociologia*. 1974. Porto Alegre: Ed. Globo)

seu?... Chega o cara com uma foto na mão de sei lá quem e copia a foto na parede em qualquer lugar sem preocupar com o resto do *trampo*...

- Ele é “bolor”... isso aí, eu já pintei com ele várias vezes e eu posso falar, ele é “bolor”.

O “estilo do *trampo*” pode ser um critério para a associação e, juntamente com o grau de excelência técnica, orienta a organização (estruturação) dos grupos, mas ambos não constituem critérios definitivos. Um dos graffiteiros com quem mantive contato durante a pesquisa, começou, gradualmente, a pintar com o grupo de graffiteiros mais famosos. Seu trabalho, em termos técnicos, ainda não podia ser comparado com o do restante do grupo, conforme ele mesmo admitia, mas eles, por uma série de outras afinidades, o convidavam a pintar todos os finais de semana, sempre dando dicas e sugerindo recursos que pudessem melhorar seu trabalho. Isso foi determinante na evolução técnica de seu “*trampo*” e na batalha constante que um graffiteiro trava para o desenvolvimento de seu “estilo”.

Além da habilidade técnica e do estilo do *trampo*, e para além ainda do interesse que pode haver nessas associações, são as relações pessoais que mencionei há pouco, as afinidades afetivas e os múltiplos processos de identificação que as mobilizam – baseados nos gostos e preferências pessoais - juntamente com os códigos de distinção inumeráveis sobre os quais se estruturam, que determinarão, no final, com quem um graffiteiro irá pintar.

A sociação é portanto a forma (que se realiza de inúmeras maneiras distintas) na qual os indivíduos, em razão de seus interesses – sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente

determinados -, se desenvolvem conjuntamente no interior de uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam. Esses interesses, sejam eles sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, casuais ou teleológicos, formam a base da sociedade humana (SIMMEL, 2006: 60).

Segundo Simmel, de acordo com nossas necessidades práticas, elaboramos o material que tomamos do mundo e com base em nossos propósitos, atribuímo-lhes determinadas formas, sendo que, é apenas com essas formas que esse material é usado como “elemento de nossas vidas” (Idem: 61). Nesse ponto, opera-se uma separação entre as “formas” produzidas e os “conteúdos” que alimentaram essa produção. “As formas criadas pelas finalidades e pelas matérias da vida se desprendem dela e se tornam finalidade e matéria de sua própria existência” (Idem: 63). Mesmo que tenham se desenvolvido a partir da “realidade da vida”, acabaram por constituir um domínio autônomo em relação à realidade.

Essa passagem “da determinação das formas pelas matérias da vida para a determinação de suas matérias pelas formas que se tornam valores definitivos” é observável tanto na *arte* quanto no *jogo*, dois exemplos explorados por Simmel, mas opera, da mesma maneira na separação entre o “conteúdo” e a “forma” da *existência social* que produzirá aquilo que o autor entende por “sociabilidade”.

Aqui também, os conteúdos e interesses materiais adquirem ou experimentam uma forma, por meio de impulsos e finalidades, incluídas naquele “ser com, para e contra o outro” que, para Simmel, constitui o que é autenticamente social. Essas formas que, poderíamos dizer, se realizam nas condutas em relação ao outro, adquirem também vida própria e passam a ter valor em si mesmas, constituindo o fenômeno da sociabilidade:

Quando os homens se encontram em reuniões econômicas ou irmandades de sangue, em comunidades de culto ou bandos de assaltantes, isso é sempre o resultado das necessidades e de interesses específicos. Só que, para além desses interesses específicos, todas essas formas de sociação são acompanhadas por um sentimento e por uma satisfação de estar justamente socializado, pelo valor da formação da sociedade enquanto tal. Esse impulso leva a essa forma de existência e que por vezes invoca os conteúdos reais que carregam consigo a sociação em particular (Idem: 64).

Se, a partir do material fornecido pela “realidade da vida”, são produzidas as formas artísticas que acabam adquirindo valor em si mesmas e acabarão consolidando padrões formais, formas ideais, que darão origem aos estilos artísticos, podemos admitir também que as condutas “para, com e contra o outro” a que se referia Simmel, que também adquirem forma a partir da mesma “matéria da vida”, acabarão por consolidar certos padrões de relação, um modo padronizado de relacionar-se¹⁸, visto que, como observa o autor, não é por acaso que “a sociabilidade, mesmo a mais primitiva, quando assume qualquer sentido e consistência, dê grande valor à forma, à ‘forma correta’. Pois a forma é a múltipla determinação dos elementos pelos quais se constrói uma unidade” (Idem: 65).

¹⁸ “Assim como aquilo que se pode chamar de “impulso artístico” retira a forma da totalidade de coisas que lhe aparecem, configurando-as em uma imagem específica e correspondente a esse impulso, o impulso de sociabilidade, em sua pura efetividade, se desvencilha das realidades da vida social e do mero processo de sociação como valor e como felicidade, e constitui assim o que chamamos de sociabilidade [Geselligkeit] em sentido rigoroso”. (Idem: 64)

Alexandre Barbosa, em sua pesquisa sobre os pixadores em São Paulo, referiu-se a um “repertório próprio de modos de agir, postura corporal, fala gíria, vestimenta e outras referências comuns” (BARBOSA, 2004: 95) fundados na idéia de “respeito” e “humildade” (humildade para a troca), que, segundo o autor, regulam as relações entre os pixadores paulistanos ao mesmo tempo em que exprimem o pertencimento ao grupo. Esses códigos de conduta que os pixadores paulistanos entendem como “proceder”, na realidade, extrapolam inclusive os limites desse grupo e aparecem também, por exemplo, como uma noção importante entre os jovens vinculados ao Hip Hop, como notara Pedro Guasco (GUASCO, 2001. Apud. BARBOSA, 2004), para quem “o termo proceder, no meio social dos rappers, carrega o sentido de todo um conjunto de normas de conduta necessárias ao convívio social nesse contexto”.¹⁹

Michel Maffesoli também fala de uma *experiência estética*, uma *sensibilidade comum* que vem do fato de se *participar* de, ou *corresponder* a, no sentido estrito ou talvez místico desses termos, um *ethos* comum (MAFFESOLI, 2006:50). Bateson já havia definido o *ethos* como o tom ou a tonalidade da cultura, expressa a partir dos aspectos sensíveis do comportamento dos indivíduos que produziram as “ênfases emocionais” típicas de determinada cultura (BATESON, 1990: 50).

¹⁹ Os Graffiteiros de Belo Horizonte também fazem referências à idéia de proceder referindo-se à relação com outros personagens da rua: “Acho que todo graffiteiro gosta de estar é no urbano, entre o concreto, entre as paredes, no gueto, no meio de mendigo, no meio de pivete... Qual foi o dia Eloi que você foi pintar em baixo de um viaduto, num lugar que ninguém valoriza e tinha alguém fumando craque, morador de rua e alguém tirou você?... Nunca! Quantas vezes a gente já pintou em lugar que noiado dorme... As pessoas valorizam, entendeu? Porque ninguém dá valor naquele cantinho ali. O cara que ta na rua, ta disposto a muita coisa, porque o cara convive no ambiente rua, que é um ambiente obscuro da sociedade, o underground, aquele lugar onde ninguém quer ver, aquele lugar que a sociedade repudia, né?... Se o cara pegou intimidade ali, sabe trocar idéia com todo mundo, morador de rua, pivete, desembolar a idéia um tempão, muitas vezes chega muita gente chata também, mas você já sabe a procedência toda e você sabe o proceder da rua, você sabe o proceder de onde a gente ta aqui, entendeu? Você conhece tudo, você não nega mais a rua”.

Para Maffesoli, a *experiência estética*, “no sentido de vivenciar ou de sentir em comum” (Idem: 37), produz ainda uma *ética*, fundamentalmente empática e proxêmica - ao contrário de uma moral imposta e abstrata (Idem: 44). Essa *experiência ética* - que a racionalização da existência havia banido - se encadeia num “efeito de estrutura global”. Retomando um termo de W. Benjamin em suas reflexões sobre a obra de arte, Maffesoli coloca que “estamos na presença de uma *aura* específica que num movimento de *feed-back* provém do corpo social e de retorno o determina”. Em outros termos, a *sensibilidade coletiva originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética* (Idem: 50).

A ética, segundo o autor, constitui o cimento que permitirá que os diversos elementos do conjunto formem um todo. O termo “todo” tomado em seu sentido mais simples:

Não o sentido de uma teorização a priori, mas daquilo que, no dia-a-dia, serve de cadinho às emoções e aos sentimentos coletivos, aquilo que faz com que, bem ou mal, uns se ajustem aos outros num território determinado e que uns e outros se ajustem ao meio natural. Essa acomodação é, na verdade, a expressão mais característica do querer-viver social (Idem: 50).

Entretanto, Maffesoli atribui muita importância à idéia de território. Mesmo que distinga o *território físico* do *território simbólico*, em sua concepção, o fato de que os sujeitos dividem um mesmo espaço, situam-se espacialmente próximos uns dos outros, será fundamental para o sentimento de pertença, de partilha, que devem comungar para se constituírem como grupo:

Assim, insisto, para evitar qualquer desvio moralizante, que é, por força das circunstâncias, porque existe proximidade (promiscuidade), porque existe a partilha de um mesmo território (seja ele real ou simbólico), que vemos nascer a idéia comunitária e a ética que é seu corolário (Idem: 46).

Dessa forma, a experiência ética a qual nos referiríamos, por suscitar um conformismo entre os sujeitos territorialmente próximos, produziria também uma “lei do meio”, à qual é muito difícil escapar (Idem 45).

Mas voltando à pesquisa de Alexandre Barbosa, aquele *proceder* que determinava a forma das relações entre os pixadores paulistanos, mesmo que envolva como um de seus elementos constitutivos a idéia de uma mesma procedência, relacionada ao fato de que os pixadores que se encontravam no centro da cidade, no *point* central de pixadores, eram todos, provenientes da periferia, este critério de afinidade, de aproximação relativa dos pixadores entre si, mesmo que fazendo referência ao lugar de moradia, não era baseado, exatamente, em proximidade espacial, porque relacionava jovens provenientes de várias *quebradas* diferentes, lugares ou bairros diferentes na periferia da cidade. Além do mais, o *proceder*, as regras e códigos de conduta incluídos nele, também poderiam ser dominados por jovens não provenientes da periferia, mas que compartilhavam de certa “cultura de rua” que era determinante nas condutas recíprocas entre os pixadores, e também se estendia a outros grupos que comporiam o mesmo “circuito da cultura de rua” ao qual os pixadores paulistanos, atores de sua pesquisa, estavam integrados (BARBOSA, 2004).

Entre os grafiteiros de Belo Horizonte, o fato de residirem em algum lugar da periferia da cidade pode ser um fator de aproximação entre dois indivíduos, mesmo que se trate de áreas diferentes. De fato,

a maioria dos graffiteiros não tão famosos reside em várias “quebradas” diferentes da cidade e os graffiteiros mais famosos, com frequência, residem em bairros mais centrais, mas isso não constitui, nem de longe, uma regra e são tantos os casos de exceção que nem valeria citá-los. O que se quer dizer aqui é que a rede social que conecta os atores extrapola territórios específicos e mantém os indivíduos interligados apesar da distância espacial. As relações adquirem permanência através dos *flickers* e *fotologs* e os atores se encontrarão com frequência (além dos encontros virtuais) nos eventos esporádicos como o *Duelo de MCs*, os *rolês* e as produções que mantém a *cena* viva mesmo que aconteçam em lugares diferentes.

É certo que todos os *espaços apropriados* pelos graffiteiros adquirem um valor simbólico e, deixando de ser apenas espaços, são transformados em lugares com os quais estabelecem uma relação. O lugar onde é realizado o duelo é um desses espaços apropriados com os quais estabeleceram uma relação afetiva que poderá gerar resistências caso se pretenda retirá-los dali. O muro graffitado também não é apenas muro, depois de ter sido escolhido para constituir o suporte de uma intervenção visual que trará consigo a presença do autor, por meio do seu “*trampo*”, por tempo indeterminado. Também constituiu o cenário de um evento que reuniu, ritualisticamente, graffiteiros engajados em uma produção coletiva ou em um *rolê*. Além de constituir um canal de interação com outros graffiteiros que poderão, sob determinadas condições, intervir naquele trabalho ou que apenas observarão aqueles graffiti e comentarão com os autores: “ta muito bom o *trampo* que vocês fizeram na Guaicurus”, por exemplo. Por fim, esses espaços apropriados também se tornarão uma referência importante na orientação espacial dos interventores em seus trajetos e percursos na cidade. O enfraquecimento da idéia de território implica,

portanto, uma complexificação da relação com os espaços e não uma perda do sentido de lugar.

Mesmo que não esteja circunscrita a um território, a rede social que constitui a *cena do graffiti*, não deixa de suscitar, a cada um dos atores, um sentimento de pertencimento compartilhado entre seus membros. Cada membro da *cena* é, ao mesmo tempo, *um artista* que cuja identidade assenta no seu “*trampo*”, seu “estilo” desenvolvido ao longo do tempo, e *uma pessoa* inscrita em uma teia de relações de trocas, ajuda mútua e também de sociabilidade. Em cada um desses papéis, os indivíduos precisarão demonstrar suas qualidades (na arte ou na sociabilidade) para que conquistem o respeito e a “consideração” que determinarão posições relativas dentro da *cena*.

A *cena* do graffiti em Belo Horizonte possui fronteiras simbólicas pouco claras, até mesmo para seus participantes. A noção de rede utilizada aqui é uma estratégia para lidar com fronteiras sociais fluídas, sem a necessidade de delinear ou impor limites fixos ao grupo. Mas entre eles é muito repetida, por exemplo, uma frase que diz: “quem é de verdade sabe quem é de mentira”. Ela expressa uma distinção entre os que pertencem de fato ao universo do graffiti, os que comungam determinados valores, compartilham sentidos, e se relacionam com essa prática de maneira mais intensa, numa espécie de envolvimento subjetivo “autêntico”, ao contrário dos que “apenas pintam paredes”, sem compreender ou dominar (no sentido de envolver-se com) os significados mais profundos atribuídos a essa prática:

“Na real, eu acho que muita gente que pinta não sabe. Você tá na rua, você tá vivendo, é um estímulo interno. Você tá na rua, você respira asfalto, você come asfalto, você come rua. Aquilo ali é um instinto natural. Um instinto urbano, né? O mundo do artista é um universo paralelo. Pra quem sabe. Quem é de verdade sabe quem é de mentira

no graffiti. Pro cara ser verdadeiro, ele vai ter que ralar, dedicar a vida, dedicar todos os segundos da vida dele ao que ele faz (...) O cara que é de mentira faz só pela *fama*, ele não sente o graffiti, ele não sente nem o frio na barriga (...)"

Nem todas as pessoas que realizam graffiti são consideradas graffiteiros. Na verdade, a própria concepção sobre o que venha a ser o graffiti pode, é claro, variar. Por isso, também, nem toda pintura na paisagem urbana é graffiti. Mas não são apenas os aspectos estilísticos – o estilo do traço – ou os aspectos técnicos – o uso do spray, por exemplo – ou ainda o suporte utilizado – parede ou tela - que determinarão se um trabalho pode ou não ser classificado como graffiti. É necessário, acima de tudo, saber quem o realizou.

Mesmo que um artista ministre oficinas de graffiti e introduza técnicas a dezenas de jovens que “poderão se tornar graffiteiros”, mesmo que esse artista participe de eventos de graffiti, ou de exposições de graffiti e até conceda entrevistas à imprensa sobre temas relacionados ao graffiti, se os seus trabalhos não são vistos nos muros da cidade, se esse artista não participa daquela rede de relações e trocas, se ele não se associa a outros artistas para realizar produções coletivas autônomas e não tem o hábito, a habilidade e a “disposição” de encarar as ruas para imprimir nas paredes o seu trabalho²⁰, ele não será considerado graffiteiro pela maioria, ou será considerado, no máximo, um “graffiteiro de oficina”. A não ser que sua trajetória na *cena*, suas realizações passadas, lhe concedam o respeito que legitime sua atual condição, como acontece com os pioneiros do graffiti em Belo Horizonte, “a galera das antiga”, os “*old school*”, muito embora, entre

²⁰ Essa *disposição incorporada*, “quase postural”, remete-nos a idéia de habitus a qual se referia Bourdieu, tem o sentio de “estar preparado para” (enfrentar as ruas, por exemplo), e possuir o conhecimento necessário, uma espécie de matriz prática, *que dispensa a necessidade de raciocinar para se orientar e se situar racionalmente em um espaço* (BOURDIEU, 2000: 62).

estes, os mais respeitados sejam aqueles que “continuam na ativa”, ou seja, que continuam pintando nas ruas.

“Eu prezo muito por essa galera das antiga, porque se não fossem eles mostrando o que é o graffiti, naquela época que tinha muita repressão, pós-ditadura, entendeu? Qualquer coisa: ah, você é pixador! Aquela repressão policial toda. Eu agradeço muito a essa galera, pelo que eles fizeram e fazem ainda. Pelo que eu faço hoje em dia, nó! Eu não sei nem como agradecer essa galera, eu devo muito a eles...”

Da mesma forma, se um artista, mesmo que tenha graffitado no passado, mesmo que tenha iniciado sua carreira artística pelo graffiti, se, hoje em dia, seus trabalhos só podem ser vistos em galerias, em estampas de roupas, em mostras de arquitetura e decoração, mesmo conservando algum elemento estilístico que evidencie a influência do graffiti, se, mais uma vez, “ele não pinta na rua” e não está inserido naquela rede de trocas (trocas de informação e, também, de afinidades que lhe concedem o reconhecimento respeitoso de que ele faz parte da *cena*), pode até ser respeitado como artista plástico, vinculado à *street art*, por exemplo, mas não será considerado um graffiteiro pela maioria, no máximo um ex-graffiteiro, ou um “graffiteiro de galeria”²¹.

Tomando a transgressão como critério definidor, há quem diga que um graffiti realizado em uma galeria já não é mais graffiti, mas um trabalho de alguém que pode ser graffiteiro, e aplica seu conhecimento sobre graffiti em outros suportes e outros contextos.

Entretanto, mesmo depois de alcançarem sucesso profissional no mercado das artes plásticas, alguns continuam pintando com frequência

²¹ “Graffiteiro de oficina” e “graffiteiro de galeria”, apesar de serem termos utilizados pelos próprios graffiteiros com quem convivi, não chegam a constituir *categorias nativas* (não conquistam o posto de categorias) nem são muito recorrentes, mas expressam bem as idéias embutidas nessas classificações nativas de que tratamos aqui e revelam a importância atribuída à rua como espaço legítimo e legitimador.

na rua e se relacionando (associando-se) com outros grafiteiros para pintar, o que lhes garante o respeito, o reconhecimento por parte dos membros da *cena* e lhes preserva o posto de “grafiteiros de verdade”, como é o caso dos Gêmeos, artistas de São Paulo, conhecidos mundialmente e que em junho de 2008 foram convidados a pintar a fachada do museu britânico “Tate Modern”, em Londres, em uma exposição a céu aberto intitulada “Street Art”:

Os gêmeos fazem bomb! Os caras curtem pixação! Se você vai em São Paulo, você vê muito *trampo* deles na rua, eu vi numa revista um *trampo* dos gêmeos numa construção abandonada que era sinistro... porque os caras estão famosos, ganharam dinheiro, mas não perderam as raízes...

2.1. STIKER E STENCIL

Foi por intermédio de João Perdigão, fotógrafo e intervencionista, que cola muitos *stikers* na cidade, mas não realiza graffiti, que tomei conhecimento da existência do *Duelo de MCs*, onde conheceria a maior parte dos grafiteiros atores da pesquisa. Também foi no duelo que conheci, às vezes por intermédio dos grafiteiros, um grande número de atores relacionados com outras modalidades de intervenção urbana como o *stiker* e o *stencil*²².

Os agentes vinculados ao *stiker* (algumas vezes, chamados de “stikeiros”) mantêm relações próximas com os grafiteiros em alguns pontos da rede social que constitui a *cena* do graffiti. Essas aproximações podem ser decorrentes de afinidades artísticas, como o

²² O stencil é uma modalidade de intervenção visual produzida através da técnica do molde vazado, pela qual recorta-se um desenho em um papel ou plástico que será utilizado como forma para impressão desse desenho em superfícies diversas. O termo stencil pode designar tanto a técnica, quanto a forma ou ainda o desenho produzido por meio dela.

fato de apreciarem mutuamente os trabalhos - “os *trampos*” - uns dos outros, mas também decorrentes de outros fatores, como o fato de estudarem no mesmo lugar (às vezes em um mesmo curso), possuírem algum vínculo profissional em comum, participando juntos de algum “projeto cultural”, por exemplo, ou atuarem conjuntamente nas ruas – o que é menos causa do que consequência das afinidades que possuem - produzindo trabalhos coletivos envolvendo o graffiti, o stiker ou o *stencil*, considerando-se que, vários deles navegam por modalidades diferentes de intervenção.

O *stiker* e o *stencil*, com frequência, são realizados por estudantes ou profissionais das áreas de design gráfico, artes plásticas e comunicação social, ou pessoas que mantêm um contato estreito com as artes, a fotografia e as técnicas digitais de tratamento de imagens. Alguns grafiteiros, mesmo os que não realizam essas duas outras modalidades, também circulam por esses campos e esse pode ser um ponto de identificação entre alguns grafiteiros e esses outros interventores.

Porque mantém relações estreitas com os grafiteiros e porque muitos também fazem graffiti, podemos dizer que os atores dedicados ao *stiker* e ao *stencil* (mesmo os dedicados exclusivamente a essas modalidades) também fazem parte da *cena* do graffiti em Belo Horizonte e integram a grande rede social que a constitui, mas inserindo-se em segmentos muito específicos dela.

As intervenções individuais - realizadas por um único autor que, no entanto, colará, ao lado de seus *stickers*, os de vários outros autores, às vezes de outra cidade ou país, com os quais costuma trocar material pessoalmente ou pelo correio - são muito mais frequentes no caso do *stiker* e *stencil* do que no caso do graffiti. Talvez porque essas duas outras são modalidades muito mais rápidas de intervenção podendo ser realizadas ocasionalmente, no percurso para o trabalho ou para a

faculdade, por exemplo. Mesmo assim, esses interventores, da mesma maneira que os graffiteiros, também promovem seus *rolês* e se associam, com muita frequência, para realizarem intervenções coletivas.

Essas associações podem ser muito seletivas e relativamente fechadas como as *crew* de graffiteiros. Pode existir, inclusive, *crews* de *stiker*, como a *Red Nails Crew*, formada exclusivamente por meninas, mas que acabam se associando com outros interventores para realizarem os *rolês*.

Também podem se constituir associações abertas, como os encontros de *stiker*, a exemplo do *Ataque Stica*, que, a partir de contatos estabelecidos pela Internet, reuniu, na Praça Sete de Setembro, vários atores - muitos dos quais, até então, nem se conheciam - que saíram espalhando e fotografando seus *stikers* pelo centro da cidade, até serem flagrados pelas câmeras de vigilância, interceptados pela polícia e encaminhados para o distrito policial.

Quando reúnem artistas ou (alguns preferem o termo) interventores que compartilham, preferências e concepções sobre arte e elaboram conjuntamente algum projeto de intervenção bastante conceitual que será produzido coletivamente, e cuja autoria será sempre atribuída ao grupo, essas associações podem receber o nome de *coletivos*. Um exemplo de *coletivo* é o *Entreaspas*, que realizou intervenções bastante inovadoras recolhendo no lixo o material que seria utilizado para a construção de esculturas que eram abandonadas nas ruas.

2.2. OS PIXADORES

A presença de pixadores no Duelo de MCs não é tão frequente quanto a dos graffiteiros, mas é também considerável, embora

permaneçam sempre mais ou menos anônimos no sentido de que suas identidades de pixadores se mantêm veladas perante desconhecidos, sendo difícil identificá-los. Também é difícil – e, às vezes, impossível – diferenciá-los dos graffiteiros, mesmo porque, como tenho tentado mostrar, existem vários “modos de ser” graffiteiro e isso não é muito diferente entre os pixadores. As roupas utilizadas por alguns pixadores podem ser parecidas às utilizadas por alguns graffiteiros (com ênfase no termo “alguns”): calças largas, tênis de skatista, camisetas estampadas, às vezes muito largas. Alguns acessórios como as correntes grossas de metal e os bonés de aba reta são mais frequentes entre os pixadores, mas também aparecem entre os graffiteiros.

Os pixadores são menos acessíveis, dificilmente nos depararemos com um deles na rua ou o conheceremos enquanto compramos um tênis em uma loja como aconteceu comigo nos primeiros contatos com os graffiteiros e interventores. Também não é tão fácil conseguir um meio de chegar até eles, principalmente porque participam de outra rede de relações, diferente daquela pela qual cheguei ao *Duelo de MCs* e estabeleci contato com a maioria dos entrevistados, a rede que constitui a *cena* do graffiti, que inclui além de graffiteiros e graffiteiras, as outras categorias de interventores às quais me referi há pouco.

Mesmo que a grande maioria dos graffiteiros já tenha pixado um dia, graffiteiros e pixadores não se relacionam muito, salvo em alguns casos específicos. Ainda assim, a pixação inscrita na paisagem da cidade parece ser um elemento que agrada a maioria dos graffiteiros; eles costumam reparar as inscrições nos muros e dizem apreciar algumas delas: “existe pixação bonita e pixação feia”. Do outro lado, os pixadores também admiram o trabalho de alguns graffiteiros, identificam os “*tramos*” de alguns autores e valorizam a excelência

técnica destes. Parece não haver grandes conflitos entre os dois grupos, a não ser em casos bastante isolados.

Meu primeiro contato com os pixadores foi por intermédio de um graffiteiro que havia morado muitos anos no bairro Venda Nova e que já havia me contado um pouco sobre seu envolvimento com o crime nessa época, “antes de conhecer o graffiti”. Sua mãe decidiu que a família deveria mudar dali como forma de retirá-lo do convívio com “más companhias”.

Certo dia, no *Duelo de MCs*, eu estava conversando com alguns graffiteiros em uma roda quando ele me chamou: “vem cá, vou te apresentar uns pixadores sinistros”. Eram três rapazes de cerca de 24 anos. Bebiam batida de morango com vodca, e estavam visivelmente desconfiados do meu interesse pelo assunto, por isso falavam pouco. Meu amigo graffiteiro anunciou que eu era um pesquisador que estava fazendo um trabalho de antropologia sobre “graffiti e pixo”. Eles começaram falando que não pixavam mais, que já pixaram muito no passado, mas que haviam parado. Perguntei se havia muitos pixadores no *Duelo de MCs* e eles disseram que não, porque a maioria se divertia no bairro mesmo, nos bailes funk, por exemplo. Perguntei onde eles moravam e se havia muitos pixadores por lá. Eles disseram que havia vários, e “muito pixo também”, mas não mencionaram o nome do lugar, apenas algumas referências espaciais que eu não identifiquei (a descrição era propositalmente confusa), mas entendi que se tratava de uma região na periferia da cidade.

Depois de alguns minutos de uma conversa difícil, perguntei o que eles assinavam quando pixavam e cada um revelou seu “apelido” na pixação. Quando, ingenuamente, retirei do bolso meu caderno de campo para registrar os apelidos, dois deles viraram as costas e saíram num pulo. Apenas um permaneceu ao meu lado me olhando intrigado.

“O que é que deu nos caras?”, perguntei, e ele me respondeu com outra pergunta:

“Você não é polícia não, né?”

“Claro que não! Tenho cara de polícia?”

“Polícia não tem cara...”, ele retrucou de súbito. Depois completou um pouco menos desconfiado:

“Vida de pixador é assim mesmo... a gente tem que tá ligado o tempo todo...”

No caso dos pixadores, ao contrário do que acontece entre os graffiteiros e outros interventores, suas formas de sociabilidade e a maneira como as relações são construídas para a formação do grupo têm como referencia importante o local de residência: o bairro, a “área” ou a “quebrada”. Não se trata de territórios bem delineados, com fronteiras rígidas que precisam ser defendidas “contra as invasões de forasteiros”, mas de territórios simbólicos. A “área” ou a “quebrada” indica sempre uma espécie de pertencimento, é um elemento que aproxima os indivíduos, não apenas espacialmente, mas como um fator de identificação.

Alguns pixadores se associam em torno de uma sigla que irão imprimir no muro ao lado de suas assinaturas. Essa sigla é a abreviação do nome da *galera* o termo que designa um grupo, uma associação de pixadores. Os membros de uma *galera*, a princípio, residem no mesmo bairro ou na mesma “área” e cada *galera* acaba, portanto, sendo relacionada a algum bairro ou região da cidade.

Alexandre Barbosa (2004), na pesquisa já mencionada sobre pixação em São Paulo, mostrou como os pixadores constroem sua sociabilidade dentro da *quebrada* apropriando-se de espaços que acabam se consolidando como pontos de encontro e trocas que recebem o nome de *points*. Também mostrou como os pixadores de várias

quebradas diferentes freqüentam diversos *points* diferentes – os *points* regionais – localizados em quebradas distintas, além de se encontrarem também, em grande número, num mesmo *point* central localizado no centro da cidade. Nesses deslocamentos por quebradas diferentes muito distantes umas das outras e também pelo centro, os pixadores costumam realizar seu objetivo de espalhar maciçamente suas pixações pela cidade, principalmente em locais de grande circulação, conquistando grande visibilidade, principalmente entre os próprios pixadores.

De acordo com os relatos do autor e em conformidade com o que pude observar em campo, essa disputa pela apropriação dos espaços - em especial, os mais centrais, “os que dão mais *Ibope*” - por si só, parece não gerar conflitos violentos, a não ser quando assumem a forma do *atropelo*, quando alguém pixa em cima ou anula com um “X” a pixação de outro. Os motivos para uma anulação podem ser muito diversos e às vezes não muito claros para o próprio “anulado”. A anulação é tão comum entre pixadores de grupos diferentes que pertencem a uma mesma “área” quanto no centro da cidade (uma área comum que não constitui a “quebrada” de ninguém) não representando, portanto, exatamente, defesa de território. Em casos de *atropelo*, as galeras de ambas as partes envolvidas podem ser mobilizadas o que poderá gerar um conflito, “uma *treta*”, entre as duas galeras, que poderá produzir embates físicos caso os dois grupos se encontrem.

Em Belo Horizonte, como em SP, além da quantidade de pixações espalhadas principalmente pelo centro, onde existe maior visibilidade em virtude da maior circulação de pessoas (sobre esses lugares costuma-se dizer que dão mais *Ibope*), também estima-se alcançar os lugares mais altos, as marquises, o topo dos prédios, como prova de ousadia (“aquele cara é disposição!”) e uma forma de estar presente, tornar-se visível “acima” dos outros pixadores.

Um pixador me contou que pixava muito em uma área que não é a dele, Betim, e suas pixações tornaram-se tão freqüentes ali que as pessoas começaram a perceber essa nova presença a ponto de surgirem logo os comentários: “quem é esse cara, você conhece?” Além disso, ele começou a freqüentar algumas festas por ali, na companhia de um amigo que morava lá, mas que não era pixador. Nessas festas percebia que sua notoriedade crescia e, ao mesmo tempo em que as garotas demonstravam interesse ao saberem que era ele aquele novo pixador, cuja marca já se via em todos os cantos, percebia que os outros pixadores também o encaravam quando ele passava com olhares nada simpáticos.

Certa vez, um dos pixadores de Betim ameaçou-o pelo Orkut, mas ele não deu muita importância e respondeu à ameaças com ironia. Depois disso, em uma festa, “um Rap”, que acontecia em um clube de Betim, o mesmo pixador que o havia ameaçado, sem dizer mais nenhuma palavra, teria agredido-o seriamente com socos e coronhadas de revólver e ainda teria tentado atirar, mas o revólver não funcionou.

Mas o pixador agredido fez questão de completar, orgulhoso, que pixar em outras quebradas só poderá causar transtornos desse tipo caso o pixador em questão desfrute já de alguma notoriedade: “se você não for ninguém não acontece nada, é tudo por causa de inveja.”

Essa notoriedade constitui um dos elementos mais importantes na pixação: a *fama* ou o *Ibope*, o prestígio social que a atividade pode fornecer a quem está envolvido nela e que inclui o respeito dos pixadores mais antigos, a admiração dos pixadores mais novos e principiantes e o assédio das garotas que se relacionam de alguma maneira com o grupo:

“Pixação é o seguinte, tem a adrenalina, o lbope, as mina dão idéia, os doidinho te respeita. O problema é que você faz muitos inimigos, por causa de inveja.”

Mas esse tipo de conflito parece ser cada vez menos freqüente entre os pixadores mais famosos. Entre eles, são mais comuns as pixações individuais, onde o autor pixa apenas sua assinatura, ou as pixações coletivas que incluem as assinaturas de vários pixadores presentes em um mesmo *rolê* mas sem nenhuma sigla, ou seja, sem referência a uma *galera*.

Recentemente, alguns pixadores, (o número informado varia de 12 a 15) de várias quebradas diferentes, reuniram-se para formar o grupo “Os Piores de Belô” e, como costumam dizer, estão “detonando” a cidade. Segundo os relatos, o grupo é composto pelos pixadores mais ativos, os que atualmente têm mais pixações espalhadas pela cidade e que estarão autorizados a incluir o emblema “Os Piores de Belô” ao lado de suas assinaturas.

3 - RITUAIS URBANOS

Falávamos há pouco sobre um evento que acontece todas as sextas feiras embaixo do Viaduto de Santa Tereza, na região central de Belo Horizonte e que reúne – em meio à diversidade relativa do público freqüentador - um número considerável de graffiteiros, graffiteiras, indivíduos envolvidos com outras modalidades de *intervenção urbana* (*stencil, stikers* etc.), além de pixadores, em menor quantidade.

Todas as sextas-feiras, eles e elas se encontrarão naquele mesmo lugar e repetirão a mesma cerimônia, circulando entre rodas de conversa nas quais o assunto predominante é o graffiti e outras modalidade de intervenção (também incluídas sob o título “arte de rua”), onde comentam sobre os *rolês* e as *produções* realizadas durante a semana, onde são feitos os convites para novos *rolês* e novas *produções*, os elogios aos trabalhos que foram vistos recentemente nas ruas, as críticas.

Enquanto isso, o evento transcorre ao ritmo das batidas que saem das caixas de som, temperadas pelos *scratches* e alimentadas pela euforia que circula entre o palco e a platéia, entre os *MCs* que se enfrentam no duelo de rimas improvisadas e o público que avalia, aplaude ou repudia as rimas, imediatamente e com intensidade.

Considerando-se a dispersão espacial em que se encontram os atores e o fato de que grande parte dos contatos entre eles é feita pela internet (através dos *flickers* e *fotologs* de que tratamos no capítulo anterior) o Duelo de *MCs* assume grande importância para a dinâmica das relações que constituem aquilo que temos chamado a *cena do graffiti* em Belo Horizonte.

É ali que se realizam “os contatos”, intensificando a sociabilidade e as trocas (de informação, mas também de afinidades e afetos) que garantem os fluxos interativos que mantém viva essa grande rede social

que é a cena do graffiti. Também é ali que as relações pessoais que constituem essa malha se apresentam empiricamente (e, então, podemos ver os indivíduos conectados) e são encenadas pelos graffiteiros, revelando (em primeiro lugar, para os próprios atores) uma série de relações de “associação” e, ao mesmo tempo, de posições estruturais que dão forma a essa rede: “quem *cola*²³ com quem”, “quem é *parceiro* de quem”, quem pintará com quem... Conexões que se expandem e se entrecruzam, se misturam, mas permanecem relativamente bem situadas. Ao menos para eles.

Michel Maffesoli lembrou-nos há pouco tempo (2006) a importância que o ritual adquire para a própria existência de um grupo, para que uma coletividade tome consciência de si: “O ritual lembra a comunidade que ela é um corpo” (MAFFESOLI: 226). E isso, por meio da repetição.

Nesses termos, o Duelo de MCs que acontece todas as sextas-feiras pode ser tomado como um ritual. Uma abordagem que poderia ser reforçada se investíssemos em uma análise aprofundada sobre os comportamentos prescritos envolvidos no evento, o caráter performático que ele adquire, os papéis assumidos - por organizadores, público assíduo, MCs que se enfrentam, *B-boys*, *B-girls* e, é claro, graffiteiros, pixadores, artistas de rua ou *intervencionistas* que assistem os duelos, mas, principalmente, circulam entre rodas de conversa, estabelecem contatos, comentam as novidades, escutam e observam o desempenho do graffiteiro convidado a pintar uma tela do lado esquerdo do palco.

Do ponto de vista do indivíduo, o ritual também reforça o pertencimento ao grupo. Maffesoli (Id. Ibid.) também chama atenção para o fato de que são os *rituais de pertença* que permitem a um indivíduo “sentir-se à vontade” e ser um freqüentador, o que significa

²³ “Colar” com alguém pode significar “estar junto”, “andar junto”, freqüentar junto os lugares e também pode se referir ao ato de colar *stickers*.

viver a experiência de pertencer a uma coletividade, por mais abstrata que ela seja. No caso da cena do graffiti, isso acontece, principalmente, por meio dos encontros e da sociabilidade que se desenrola em meio às rodas de conversa, onde ocorrem os convites para participar de uma produção coletiva, ou para realizar um rolê. Onde também acontecem os contatos por meio dos quais um graffiteiro conhece o outro e quando o apelido de um é comunicado ao outro, (apelidos que podem ser já conhecidos através dos *flickr*s e *fotolog*s ou através das assinaturas no muro) e que podem ter como resposta: “conheço seu *trampo*”.

Esses contatos permitem a um graffiteiro “sentir-se conhecido”, sentir-se participante da rede, estar integrado nela. Sensação que é mais agradável para quem experimenta se vier acompanhada de um “sentir-se respeitado”, “considerado” dentro da *cena*, algo que se mede, por exemplo, pelos cumprimentos trocados, pela intensidade dos apertos de mão, pela expressão com que se olham...

O filósofo colombiano Armando Silva, enfatizando a noção de rito como “experiência social que eleva a ação social à cerimônia grupal”, propõe uma retomada das idéias de Victor Turner em *A Floresta de Símbolos*, sugerindo que tratemos os rituais como “ações dramáticas”, considerando-se “o transporte e a experimentação para o teatro de recursos de ação percebidos nos rituais” (TURNER, 2005. Apud. SILVA, 2001). Isso explicaria, segundo Silva, as relações estabelecidas por Turner entre o ritual e o jogo e entre o jogo e o teatro, na medida que o teatro indicará para cada personagem social o papel que ele interpreta ou deve interpretar (SILVA, 2001:226; 227).

Essa visão performática do rito deve ser concebida, segundo o autor, à maneira como os estudiosos da pragmática conceberam a linguagem, “como um conjunto de conhecimentos que os falantes possuem do sistema de regras e princípios que tornam possível utilizar uma língua a partir de certas intenções comunicativas” (Id. Ibid.). Além

das mensagens verbais, os códigos não verbais e os elementos paralinguísticos aparecem como inerentes aos processos de comunicação:

Por essas proximidades intelectuais é que Geoffrey Leech (1976) e outros lingüistas propuseram incluir na teoria pragmática a retórica interpessoal na qual se faz implícito, além de um princípio de cooperação, o de cortesia, de clareza, de economia e de interdiálogo. De tal maneira que esta pragmática nos leva igualmente a fazer uma nova valoração dos rituais nas cidades, agora como cooperação cidadã. Ou seja, dizer é uma forma de fazer e de fazer mudar uma conduta em uma sociedade. (Id. Ibid.: 227)

Além da “materialização” de significados, a atividade de produção simbólica (de “enunciação”) incluída em um ritual e sobre a qual trataremos mais à frente, não poderíamos deixar de tratar, é claro, dessa atividade comunicativa imediata a qual parece referir-se Armando Silva e que acontece entre os participantes, membros iniciados de uma comunidade, que, a partir de regras e padrões definidos dentro de um sistema – tal como os falantes conhecedores do conjunto de regras e princípios que permitem o uso de uma língua – ajustam suas condutas recíprocas em virtude das “intenções comunicativas” incluídas no ritual.

Se, para Turner, o teatro não surgiu como imitação da conformação complexa do drama social, “mas como imitação específica do processo ritual” (Silva, 2001: 227), vale lembrar que, para Simmel, as diversas formas de sociabilidade – dentre as quais o autor atribui especial atenção à *conversação* – incluem também espécies de *jogos simbólicos* que pressupõem a partilha de determinadas regras por parte de seus praticantes (FRÚGOLI Jr., 2007: 8). Esta é uma condição básica da interação que garantirá o vínculo social enquanto forma,

considerando-se que “os participantes zelam pela relação em curso, por meio de regras de amabilidade e etiqueta voltadas à circunscrição de qualquer exacerbação das individualidades” (Idem, 10).

As relações estabelecida por Simmel entre a sociabilidade e o jogo e por Turner entre jogo e teatro, e entre jogo e ritual, nos ajudarão a compreender a “ação ritualizada”²⁴ incluída nas *produções* coletivas de graffiti, bem como nos *rolês* de graffiteiros ou pixadores, e, ao mesmo tempo, situarmos aqueles *comportamentos prescritos* que Turner havia identificado como definidores do ritual²⁵, dentro das particularidades dos rituais urbanos como os que tratamos aqui.

As *produções* e os *rolês* não são apenas ocasiões em que são encenadas as relações entre os indivíduos que integram a *cena*. Visto que o ritual indica pertencimento, é certo que, a partir dos *rolês* e *produções*, e da recorrência das parcerias entre determinados artistas, poderíamos reconstruir grande parte dos laços que constituem a *cena do graffiti em Belo Horizonte*, tomada como uma grande rede social, conforme mencionamos acima. Mas essas ocasiões fazem mais do que revelar os vínculos entre seus participantes, conforme tentaremos demonstrar.

3.1. GRAFFITI E PIXAÇÃO EM EXECUÇÃO

Os graffitis não são realizados de qualquer maneira, em qualquer hora do dia ou em qualquer lugar, de forma aleatória. “Sair para pintar”

²⁴ Utilizamos, aqui, o termo “ritual” no sentido de uma “ação estereotipada”, portanto, “ritualizada”, ou seja, um conjunto codificado de palavras proferidas, de gestos executados e de objetos manipulados, e que acontecem em um encadeamento articulado (com princípio, meio e fim), mas desvinculado esse termo da noção de “sagrado”, originalmente associada a ele.

²⁵ Turner define “ritual” como “o comportamento formal prescrito para ocasiões não devotadas à rotina tecnológica, tendo como referência a crença em seres ou poderes místicos. O símbolo é a menor unidade do ritual (...)” (TURNER, 2005: 49).

é uma ocasião importante para quem faz graffiti; além de um planejamento mínimo, requer, geralmente, um envolvimento por parte do graffiteiro ou graffiteira que começa muito antes da preparação da mochila e antes da preparação das tintas que serão carregadas ali, inclui também, por exemplo, o esboço (em alguns casos) do desenho que será lançado no muro, além, é claro, da escolha do local onde será realizado o graffiti.

A pixação também, ao contrário do que se possa imaginar, não dispensa um planejamento, mesmo que seja mínimo. Alguns dos muros ou suportes potenciais são escolhidos previamente, quando, inclusive, são pensadas estratégias, por exemplo, para se subir em um out-door, numa marquise ou no último andar de um prédio no centro da cidade. Também não é de toda verdade que aqui não exista projeto considerando-se que os pixadores investem muito tempo elaborando letras esboçadas no papel.

É certo que aqui a escolha do local de execução pode acontecer durante o processo de investida, depois de lançarem-se nas ruas, mas a escolha sempre obedecerá alguns critérios de seleção que podem ser técnicos (referindo-se à cor do muro e o material com o qual ele é revestido, o tamanho do espaço disponível no suporte...) ou estilísticos (a textura do muro, a localização, o diálogos com outros elementos que compõem a paisagem – o enquadramento – à qual o graffiti será integrado). Os critérios podem ser ainda de cunho prático – na ausência de outro termo – referindo-se, por exemplo, ao grau de segurança, ou de risco, da investida, o que pode ser contado como um dado negativo, já que a ação nos lugares de maior visibilidade, como o pirulito da Praça Sete de Setembro ou o último andar de uma construção abandonada, aumentam os riscos de acidente e as chances de prisão, ou como um dado positivo, já que são essas mesmas investidas que proporcionam maior prestígio a quem se dispõe a realizá-las.

Enquanto circulam pela cidade, dentro ou fora de seus percursos rotineiros, graffiteiros e pixadores experimentam-na com intensidade, vivem a experiência de seu ritmo, de sua frequência, percorrem não apenas cruzando-a, mas relacionando-se com ela.

Orientam-se, inclusive, pela ordem que conseguem *retirar*, ou *impor ao* “caos labiríntico” que são as pixações nos muros em grande quantidade e em profusão nos centros das cidades e que tanto incomodam os que tentam se orientar em meio a essa selva de signos, mas não conseguem decifrá-la.

Para os pixadores, ao contrário do que acontece com os outros transeuntes, as pixações podem ser classificadas entre recentes ou antigas - cinco a dez anos são uma eternidade -, de amigos ou de não amigos, escandalosas²⁶, “esculachadas”, bonitas ou feias, respeitáveis ou banais...

Por isso não concordo com a idéia de Nelson da Silveira Júnior de que “No fenômeno do grafite, tudo parece tomar consistência na deriva”, ou de que:

A ênfase do graffiteiro intensifica-se principalmente no barato de tomar as ruas em turbilhão, de se perder na cidade à caça de locais para as investidas, de se entregar ao deleite, ao delírio lúdico de sair desenhando ou rabiscando as superfícies urbanas. É o sabor da vivência intensiva que mobiliza um sem fim de jovens a nomadizarem pela cidade, arrancando-os de sua vida sedentária (SILVEIRA JR.: 1991, 56).

Graffiteiros e pixadores não se *perdem na cidade* com tanta facilidade, nem mesmo se quisessem. Eles *fazem se perder* aqueles que

²⁶ como um *atropelo* de algum pixador sobre outro ou alguma mensagem de provocação

tentam se orientar pelos sinais perturbadores que eles criam o tempo todo e que expandem-se para todos os lados.

Também conseguem decodificá-la, a cidade, para além dos signos funcionais de atentado contra a inteligência das mensagens publicitárias e, num muro cinza ou mesmo branco, enfim, num muro sem vida, vazio, para muitos até imperceptível, identificam um espaço aberto, à espera da “intervenção”.

Também não são “jovens a nomadizarem pela cidade”, numa “viagem desejante” (PERLONGHER 1989. Apud. SILVEIRA JR., 1991: 57), em que “o importante não é tanto o aonde se vai quanto o fruir o trecho percorrido” (SILVEIRA JR., 1991: 57).

Ao contrário, fazem seus percursos, conhecem os trajetos, ou passam a conhecer. Seus caminhos podem ser alternativos, não usuais, não funcionais, inclusive. São, certamente, contemplativos, tal como o percurso do *flâneur* na Paris do século XIX descrita por Benjamin. Porém o ritmo é diferente, o ritmo dos graffiteiros, na metrópole contemporânea, é muito mais acelerado. E eles não estão à deriva.

A decodificação do espaço que realizam resulta em uma série de recortes realizados na paisagem da cidade, enquadramentos que se colocam contra a ausência de sentido de uma imagem urbana carregada de apelos visuais. Esse espaço recortado, que antes mal podia ser visto, mas que agora estará impregnado de sentido, é o que os interventores conhecem por *pico*. Será o suporte de uma atividade de significação que o tomará como paisagem, espaço imaginado resultado de uma criação coletiva, “uma representação que pela atribuição de significado transforma determinado espaço ou território em uma imagem cultural” (Fígoli, 2007: 30).

Ao mesmo tempo, será o local – o cenário – onde graffiteiros se reunirão para pintar ou onde os pixadores se mobilizarão em um ataque, um “detona”. Em ambos os casos, os sujeitos estarão

envolvidos em torno de um evento, uma mobilização coletiva (para criação e significação), o *espaço* será transformado em *lugar*, em *espaço afetivo*. “O processo de graffitagem envolve a criação de uma ambiência, ‘o lugar torna-se laço’” (SILVEIRA JR., 1999: 87).

Concordo, portanto, com Nelson da Silveira Jr quando afirma que “grafitar é acontecer na cidade, vivê-la não somente como via de passagem, mas como território dionisíaco”:

“O grafite operando um movimento de desterritorialização que atravessa a circulação imposta dos fluxos criando um território dionisíaco (marcado senão pelos afetos e intensidades), em torno do qual as pessoas se agrupam hedonisticamente, desligando-se de maneira fugaz de seus afazeres sem qualquer finalidade, pelo puro deleite da proximidade dos corpos, da atmosfera lúdica produzida por aqueles signos ao se inscreverem nas paredes” (SILVEIRA JR., 1999: 87).

Conforme Jean Baudrillard, “Os graffiti são da ordem do território. Eles territorializam o espaço urbano decodificado – é tal rua, tal muro, tal bairro que toma vida através deles, que tornam a ser espaço coletivo” (BAUDRILLARD, 1976: 5).

Segundo Guatarri, “os territórios estão ligados a uma ordem de subjetivação individual e coletiva, e o espaço às relações funcionais de toda espécie” (GUATARRI, 1985: 110). Assim, o espaço funciona como referencia extrínseca aos objetos que contém e o território como referencia intrínseca à subjetividade que o delimita (Id. Ibid.)²⁷.

²⁷ “O que seria interessante como pesquisa, como investigação para arquitetos e urbanistas seria analisar concretamente o que são os pontos de passagem arquitetônicas e urbanísticas entre esses espaços lisos e esses territórios existenciais; como é que a gente consegue, assim mesmo, nessa merda toda, fazer pedaços de territórios para si” (GUATARRI, 1985: 114).

O momento em que os pixadores se deslocam em grupo pelas ruas para inscrever nos muros as suas marcas é chamado de *rolê*. Ao lado da *produção*, ocasião em que os graffiteiros se mobilizam para pintar coletivamente um muro com ou sem autorização do proprietário, constituem as duas situações concretas em que essas atividades são realizadas.

Os dois eventos, as duas maneiras de “acontecer na cidade” guardam profundas diferenças entre si. As produções podem durar um dia inteiro e mobilizam, muitas vezes, um número relativamente grande de graffiteiros que pode variar de dois a dez, ou mais. Em frente ao muro, os graffiteiros têm tempo de estudar o suporte, dividir o espaço onde cada um irá atuar, pintar o fundo (tarefa que ninguém assume de imediato, e o rolo com a tinta circula por várias mãos até que o fundo esteja todo pintado)... Cada graffiteiro começa a lançar os contornos do desenho que tem na cabeça, na maioria das vezes com a tinta branca, em traços de esboço, mais claros e mais descuidados, como se estivessem “marcando” primeiro o muro. Depois “preenchem”: os espaços vazios entre as linhas que eles esboçaram recebem cor, como pedaços de cores, que formam um conjunto não muito bem definido. Por fim, eles voltam a marcar o contorno agora com tinta preta, e com traços mais bem definidos, e o trabalho emerge no muro com formas identificáveis. Corrigem, cobrem detalhes imperfeitos, incluem efeitos de luz e sombra; expandem, incrementam com novos detalhes... As latas não param. Os diversos trabalhos, os *tramos* de cada graffiteiro, se encontram, emendam, às vezes, uns nos outros, se entrelaçam; intervêm (até certo ponto) nos outros *tramos* e a produção, no muro, começa a tomar unidade.

Pode-se perceber o sucesso da produção pela euforia com que se comunicam. Vez ou outra, eles se afastam um pouco do muro para observá-lo à distancia. Sorriem. Comentam, perguntam e sugerem,

(também até certo ponto). O painel ainda não está pronto e eles começam a fotografar, com câmeras digitais de vários tipos ou com os celulares. Alguns escutam música, no fone de ouvido, num pequeno aparelho portátil, ou mesmo no som do carro, nos casos em que a produção vira festa. Alguns consomem bebidas. Às vezes outras substâncias.

Pode-se perceber o fracasso, individual ou coletivo, pelo silêncio desconfortável que toma conta do evento. Ou pela concentração tensa com que um graffiteiro observa seu trabalho à distancia, sem sorrisos, entortando a cabeça para um lado, para o outro, cerrando os olhos, como se tentasse visualizá-lo de outra maneira, como se tentasse imaginar alguma coisa que desse jeito naquilo. Nesse caso, os outros podem tentar ajudá-lo, emitindo sugestões em tom cuidadoso dado o risco de má interpretação. Ou podem, pelo contrário, reforçar nele a sensação de que ele “não mandou bem”, e de que seu fracasso inegável ainda interfere no sucesso coletivo.

O rolê dos pixadores, por outro lado, é algo que acontece muito rápido. Às vezes é imperceptível. A velocidade dos movimentos tem correspondente exato no barulho do jato da lata, um som cortante, risco no vento.

As letras precisam caber naquela extensão do muro. Que não é exatamente a que a arquitetura (sistemática) determina, mas a que, naquela arquitetura, eles escolhem, enquadram, selecionam. É importante que as letras tenham o mesmo tamanho, que estejam bem alinhadas, que estejam centralizadas, ocupando de maneira ideal a superfície do suporte. Mas não há tempo para muitos cálculos. E ainda é preciso lidar com as dificuldades do acesso, escalar edifícios, pular muros, subir nas costas uns dos outros. A adrenalina tem cheiro de tinta gelada saindo da lata. Mas o frio na barriga e o suor nas mãos não podem interferir no traço, não podem travar o corpo, é preciso estar

com os “braços soltos”, manuseando a lata com destreza, como se cortassem tudo.

Durante uma produção de graffiti, os transeuntes, personagens do urbano, podem parar para observá-la. Podem comentar, fazer perguntas, encomendar trabalhos e elogiar bastante, o que acontece com frequência: “olha que lindo, mãe!”; “vocês estão de parabéns”; “vocês são artistas, viu!?”

Durante um ataque de pixadores, que ocorre com mais frequência durante a madrugada, se existirem transeuntes, eles dificilmente irão parar para observar e isso se notarem o que está acontecendo. Alguns poderão achar interessante o que vêem, outros sairão correndo, outros poderão comentar, e comentar com xingamentos, ou tomar medidas mais drásticas (como fez o segurança do posto que disparou com revólver várias vezes contra os pixadores conforme declarou Seta em entrevista à revista *Graffiti 76% Quadrinhos*, nº 12). Também poderão chamar a polícia, o que é mais comum.

Se aparecer a polícia, no caso dos pixadores, “não tem conversa... eles batem, pintam o seu cabelo com spray, às vezes nem leva preso, mas dão um esporro”. Por isso, eles saem correndo assim que um dos presentes no rolê der o sinal de “sujou!”. Então eles dispensam as tintas, o *flagrante do crime*, (alguns tomam o cuidado de cobrir a mão com uma sacola de plástico, por exemplo, para evitar vestígios de tinta), e, mais uma vez, mostram que são rápidos: pulam muros, tomam atalhos porque conhecem bem a cidade, embrenham-se em espaços de aglomeração...

No caso dos graffiteiros, “sempre tem um lero lero...”, “você pode falar que está desenvolvendo um trabalho artístico, que o muro tava todo pixado e você ta pintando, que você trabalha com isso, que já

trabalhou pra prefeitura... Você pode falar que faz design gráfico, artes plásticas até curso que você nunca fez, você pode falar.”

“Os graffiteiros são artistas, os pixadores são vândalos”. Os graffiteiros se aproveitam disso, utilizam-se das classificações caducas (“tipologias de velho”) de um sistema que tenta simplificar as coisas, para investir depois contra esse mesmo sistema. Os pixadores parecem não se importar com o posto de “marginais”. Pelo contrário, até se identificam com ele. E quanto maiores a repressão e a perseguição policial, mais arriscadas se tornam as investidas e mais prestígio elas fornecem àqueles que se dispõem a executá-las. É esta a dificuldade de contê-las.

Por isso mesmo, talvez não seja “pela vontade de potência, pelo desejo de viver intensamente no “barato” da deriva, de “acontecer na cidade” que graffiteiros e pixadores “se entregam ao desvario de uma deriva constante, pichando monumentos, paredes, muros, portas, fachadas, etc”, conforme afirma Silveira Jr. (1999: 77).

É certo que o risco da ação “aumenta o desafio”, “intensifica as sensações”, (Id. Ibid.), mas não se trata, exatamente, de deriva e, para além do prazer instantâneo do ato (que, segundo eles, é grande, de fato) existe, ainda, toda uma rede de relações sociais, e, com ela, um sistema de idéias, que atribui valor e que, portanto, diferencia e confere prestígio (social) a quem realizou bem o ato.

Afinal, graffiti e pixações são anônimos (um codinome secreto e ainda indecifrável) apenas para os que não conseguem interpretá-los. Aqueles que conhecem os códigos estão prontos para saber, amanhã, quem é que estará *mais acima*²⁸, depois do que aconteceu na rua hoje, depois do rolê dessa última madrugada.

²⁸ Não por acaso, uma etnografia muito conhecida de Craig Castleman (1982) sobre o graffiti em Nova York, se chama *Getting Up...*

Os graffitiis, como “nomeações tribais”, são feitos, segundo Baudrillard, para se dar, se trocar, se transmitir, se *ligar indefinidamente no anonimato, mas um anonimato coletivo*. “Eis o poder de seu encantamento”; “Eis aí a verdadeira força de um ritual simbólico” (BAUDRILLARD, 1976: 5). Um ritual urbano de marcação da diferença, considerando-se que a cidade é o espaço repartido onde se realizam e se confrontam os signos de distinção.

Mas se nesse espaço de segregação, disputando espaço com tantos outros tipos de signos, os graffitiis continuam anônimos para o restante da cidade, se o que eles dizem continua incompreensível e se o grito que soltam no muro todos ouvem, mas ninguém entende, é aí, segundo Baudrillard, que se esclarece a significação política envolvida nos graffitiis: “Ao anonimato eles não opõem nomes, mas pseudônimos” (BAUDRILLARD, 1976: 4) e pseudônimos de pessoas que a maioria não conhece, escritos em letras que a maioria não lê.

Eles não são “uma reivindicação de identidade e de liberdade pessoal, como tende a ilustrar “uma interpretação humanista burguesa que parte de nosso sentimento de frustração no anonimato das grandes cidades”. (Idem: 11). São antes signos vazios, não têm conteúdo, não denotam nada nem ninguém: nem denotação nem conotação”, e é assim que eles escapam ao princípio de significação e (...) fazem irrupção na esfera dos signos plenos da cidade, que eles dissolvem apenas por sua presença. (Idem: 5)

Pela primeira vez, segundo Baudrillard, os mídia foram atacados em sua própria forma, em seu próprio modo de produção e de difusão.²⁹ O que indica uma intuição revolucionária por parte dos interventores de que “a ideologia profunda não funciona mais ao nível dos significados

²⁹ Somente eles são selvagens, na medida em que sua mensagem é nula. (BAUDRILLARD, 1976: 11)

políticos, mas ao nível dos significantes”, onde o sistema é vulnerável e deve ser desmantelado” (Idem: 7).

Insurreição, irrupção no urbano como lugar da reprodução e do código – nesse nível, não é mais a relação de forças que conta, pois os signos não atuam pela força, mas através da diferença, é pois a diferença que é preciso atacar – desmanchar a rede de códigos, das diferenças codificadas pela diferença absoluta, incodificável, sobre a qual o sistema vem se chocar e se desfazer... (Idem: 8).

É esse o caos labiríntico criado pelas pixações em grande quantidade e em profusão nos centros das cidades, que tanto incomoda os que tentam se orientar em meio a selva que eles ajudam a produzir no espaço que havia sido planejado pelo mercado imobiliário, pelo poder público, e pelos especialistas a serviço destes. Os sinais se misturam assim como as ruas se misturam em um emaranhado de formas que se prolonga para todos os lados. Vertigem, labirinto. É essa a experiência da cidade sublinhada pelas pixações.

“Os graffiti recobriram todos os espaços do metrô como os Tchecos trocaram os nomes das ruas de Praga para derrotar os Russos: mesma guerrilha” (BAUDRILLARD, 1976: 8).

3.2. SIGNIFICAÇÃO PELAS FORMAS: a produção da paisagem da cidade

Como signos lingüísticos, as intervenções visuais de que tratamos não dizem muita coisa, ou dizem apenas aos iniciados. Como signos sociais, signos de distinção, elas, na maioria das vezes, não somente dizem como gritam mesmo, ainda que, ao invés de uma identidade, reivindicuem uma diferença absoluta, revelando, por exemplo, entre outras contradições do urbano, a presença, ameaçadora para alguns, da periferia no centro e no cotidiano da metrópole. Mas é como elemento simbólico, inscrito na paisagem - e na imagem que fazemos - da cidade que essas intervenções urbanas podem nos 'revelar' mais.

Não poderíamos esperar que as intervenções *significassem* apenas se pudéssemos "ler" as letras, as sílabas, as palavras. Algumas das intervenções nem são exatamente letras, mas figurações; outras são, de fato, estilizações de nosso alfabeto padrão, e tentam chamar a atenção - mais uma vez – para o fato de que as letras não dizem apenas o que elas codificaram e que será decodificado como mensagem verbal entre os falantes de uma mesma língua.

O sistema gráfico, tal como alertara Cardona, é um sistema cognitivo próprio que guarda, tal como a fala, uma relação direta com os significados conhecidos de uma cultura, e que não precisa ser recodificado em outro código para que cumpra sua função (CARDONA, 1994: 49). Não depende, portanto, dessa transposição de um sistema de significação para outro, do gráfico para o verbal, - da letra à sílaba, à palavra e ao conceito - para que possa fazer sentido.

Além do mais, essas letras estilizadas de que falamos são, portanto, *formas*, no sentido de que representam tentativas de modificação de um modelo que é o nosso alfabeto padrão. Mas são, ao mesmo tempo, "um acontecimento na história". E é isso o que, segundo

Pierre Francastel, marcará a diferença entre as formas e a Forma ou seja, entre as séries e a matriz, visto que:

aquele que fabrica uma forma, tem como referencia um modelo concreto; ele trabalha para reproduzi-lo ou modificá-lo. Enquanto aquele que imagina uma Forma “experimenta visando submeter a matéria a se conformar do melhor modo possível não a um tipo qualquer, abstrato ou concreto dado anteriormente, mas ao único desígnio de inventar uma nova ordem na qual ele imporá uma certa disposição das partes tanto aos elemento materiais quanto aos imaginários. Em síntese, ele não só realiza, ele inventa (FRANCASTEL, 1993).

Os graffitis de Nova York no início dos anos 80 representaram um impacto visual tremendo para quem circulava pela cidade. Para o mercado das artes, representavam a única mudança realmente significava das últimas décadas. Nos termos de Francastel, representavam a última verdadeira “mutação”³⁰.

Por definição, os primeiros graffiteiros nova yorquinos, ao inaugurarem essa nova Forma que explodia nos guetos e se alastrava pela cidade, circulando juntamente com os vagões do metrô, realizavam outra contravenção que perturbava mais uma distinção que parecia segura, aquela entre a *letra*, o signo gráfico, e a *imagem multidimensional*.

Segundo o arqueólogo André Leroi-Gourhan, com o advento da agricultura colocou-se uma separação entre a arte e a escrita que impôs a subordinação completa da arte gráfica à expressão fonética, através do uso do dispositivo linear que é proveniente da linguagem falada. A partir daí, “Símbolos com significações extensíveis tornaram-se sinais, verdadeiros utensílios ao serviço de uma memória na qual se introduz o

³⁰ Sobre a diferença entre forma e Forma, modificação do modelo x mutação.

rigor da contabilidade” (LEROI-GOURHAM, 1990: 201). Passamos, então, a viver “na prática de uma só linguagem, cujos sons se inscrevem numa escrita que lhes está associada”. Por isso, dificilmente concebemos a possibilidade de um modo de expressão em que o pensamento disponha graficamente de uma organização, de certo modo, resplandecente (Idem.: 195).

Mas os Graffiti e as pixações, mesmo quando constituem, de fato, *letras* estilizadas que formam, na maioria das vezes, o codinome do realizador, ou seja, ao mesmo tempo em que constituem uma escrita, no sentido de “cada carácter conter os elementos do seu ‘fonetismo’ e ocupar linearmente, relativamente aos outros caracteres, uma posição que permite ler oralmente as frases” (Idem.: 203), são também *imagens* que podem ser *lidas de uma só vez*, que se expandem, na medida que superam o dispositivo linear e conquistam outras dimensões, libertando-se do posto de signos e reivindicando o posto de símbolos .

Nesse ponto, me parece, começamos a entender o valor depositado por grande parte dos graffiteiros em torno do chamado *Graffiti 3D*, estilo de grande dificuldade técnica e no qual as letras parecem quererem sair do muro, como se tivessem vida própria.

Para Leroi-Gourham, a imagem possui uma liberdade dimensional que a escrita nunca terá: “pode desencadear um processo verbal que terminará na recitação de um mito...” o que explica a enorme expansão dos símbolos nos sistemas situados fora da escrita linear onde se revelam “as linhas de um pensamento mitológico em que a ordem do mundo se integra em um sistema de correspondências simbólicas de uma riqueza extraordinária” (Idem.: 195)

A expressão gráfica coloca, portanto, a possibilidade de “restituir à linguagem a dimensão do inexprimível, a possibilidade de multiplicar as dimensões do fato nos símbolos visuais instantaneamente acessíveis”. É

essa procura por “um modo de expressão que restitua a verdadeira situação do Homem no cosmos” o que estabelece, segundo Leroi-Gourhan, a ligação entre a arte e a religião (Idem.: 197).

Em determinando momento da história, esses signos gráficos meio letra meio imagem, inscrevem-se na paisagem da cidade, em determinada etapa do *fenômeno urbano*, inaugurando uma nova *Forma plástica*.

Segundo Pierre Francastel, “uma Forma consiste na descoberta de um *Esquema de pensamento imaginário* a partir do qual os artistas organizam diferentes matérias”. Como o que caracteriza o pensamento é um poder de seleção, “esse poder se encarna em conceitos através da palavra, em esquemas lógicos através da Matemática, em objetos de civilização através da Arte”. Esses “esquemas institucionais de pensamento e de ação” são todos irredutíveis, “não são equivalentes”, nenhuma transferência de significação é possível de um para o outro. “Eles caracterizam igual mas parcialmente uma sociedade”. (FRANCASTEL, 1993: 13)

Dessa maneira, para Francastel, existe um pensamento plástico assim como existe um pensamento matemático ou político e cada um desses sistemas coerentes de pensamento possui seu modo de expressão próprio. O pensamento plástico não se limita a reutilizar materiais elaborados, ele é “um desses grandes complexos de reflexão e de ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas” (Idem.: 04).

Mais uma vez, o erro consiste em acreditar que os valores tornados manifestos pelo artista devem ser traduzidos em linguagem para tocar a sociedade (Idem: 05). Um obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada (Id. Ibid.).

A palavra é o testemunho das atividades abstratas do espírito, a Arte é o testemunho de suas atividades informantes do real, isto é, não expressivas, mas figurativas. (Idem: 13)

Dessa maneira, superamos aquela concepção superficial da natureza da linguagem que exige “a identificação a priori das linguagens plásticas e verbais” e supõe, ao mesmo tempo, a idéia de que “o artista não passa de um fabricante, incapaz, ao criar as formas, de participar da elaboração dos conteúdos”. (Idem: 9) ³¹

A obra de arte não é um sinal de uma realidade existente fora dela, ela não reproduz nem mesmo reconstrói alguma coisa que possa ser chamada “realidade” e que tenha uma existência que anteceda a atividade de criação artística. Pensar é o mesmo que figurar que, por sua vez, não é o mesmo que transcrever, ou exprimir. Já que, conforme Francastel, *Não existem ordens finitas nem reais anteriores à compreensão*, a criação artística “inicia um *processus* de representação dialética entre o percebido, o real e o imaginário” (Idem.: 16; 17) que acabará incidindo sobre a própria experiência da qual ela partiu.

É esse, nos termos de Jean Duvignaud, “o poder antecipador da criação artística”, relacionado à capacidade que tem a imaginação de antecipar a experiência real. O autor lembra que “só após uma lenta e difícil especulação criadora sobre o espaço foi possível começar a falar de ‘perspectiva’”. Da mesma maneira, a imagem do espaço, lentamente retocada pelos pintores cubistas, surrealistas e dadaístas, impôs-se à nossa vida cotidiana, desde os cartazes de publicidade do metrô até as vitrines das lojas e à ‘pop-arte’” (DIVIGNAUD, 1970: 31).

³¹ Para Francastel, o primeiro erro a ser evitado é o de reduzir a Estética a uma teoria do signo. (Idem.: 09)

As reflexões de E. Panofsky sobre o espaço, entendido não como um dado imediato de qualquer experiência humana, mas como resultado de uma longa gênese, cujos efeitos se impuseram à vida cotidiana da Europa”, (DUVIGNAUD, 1970: 32) foram desenvolvidas por Francastel, para quem, mais uma vez, aquilo que chamamos de espaço será sempre um espaço criado “que poderia não ter existido e que nada tem de necessário”. Uma representação “que não é a única racional nem a única possível”. (apud. DUVIGNAUD, 1970: 32)

Em ambos os casos, não se trata de maior precisão na visão das coisas, de um aumento de realismo ou de verdade na análise do real... “Dessa forma, aquilo que nós chamamos realidade só existe transposta na estrutura mental que nós elaboramos para dela propor uma imagem”. (Idem. Ibid.). É esse o poder criador da arte, que nos remete, inclusive, à questão clássica sobre a capacidade que tem o símbolo de instaurar uma realidade.

Conforme Duvignaud, “a genealogia da criação é a genealogia da vida social” (Idem.: 34), se a prática artística, ou a criação, se define no plano da experiência coletiva, “na rica e confusa teia das relações humanas”, onde se realizam as oposições e fusões de grupos, “ao nível dos múltiplos ‘dramas’ da experiência quotidiana”.

Para Michel Foucault, só conhecemos aquilo que nos permite conceber a estrutura mental de uma época (Apud. DUVIGNAUD, 1970: 18). Para Duvignaud, a constituição deste “sistema de mecanismos mentais fundamentais” (tema bastante explorado entre os clássicos da antropologia) é fruto de uma classificação sempre arbitrária dos “fatos cósmicos exteriores”, que não é, em si mesma, “nem absolutamente formal nem absolutamente não-formal e que integra o não-social (...) no conjunto das classificações hierarquizadas de um grupo”.

Essa classificação social do mundo varia, não somente de acordo com os grupos e os tipos de sociedades, mas também dentro de uma

mesma sociedade, segundo os grupos e as “classes”. “Até ao ponto que qualquer imagem ‘do que é natural’, da ‘natureza’ ou do ‘real’ se integra nas ‘normas’ relativas que definem a ‘normalidade’”. (19)

Para Sharon Zukin, a paisagem é uma ordem espacial imposta ao ambiente construído ou natural que “dá forma material a uma assimetria do poder econômico e cultural” (Zukin, 1996: 207). Esse poder assimétrico sugere a habilidade dos capitalistas, principalmente o mercado imobiliário, de desenhar a partir de um repertório potencial de imagens, selecionando imagens de um determinado ambiente para produzir paisagens e, ao mesmo tempo, impor a elas múltiplas perspectivas, depois vendê-las para o “consumo visual”.

É o que acontece, por exemplo, no processo de “enobrecimento” de determinadas áreas da cidade, fortemente impulsionado por interesses de mercado e do qual também participam artistas, intelectuais e outros especialistas, a “infra-estrutura crítica”, dotada do poder de impor sentido aos lugares e ainda fornecer os termos necessários para interpretá-los, como se ensinassem a reconhecer o valor de determinada forma arquitetônica ou de qualquer outra característica ambiental. Como resultado desse processo, são produzidas “paisagens de sonho” que mobilizam fantasias à medida que se oferecem para o consumo visual, utilizando-se de símbolos para criar valor econômico.³²

As “paisagens do sonho” às quais se refere Zukin, inseparáveis das estruturas do poder econômico podem ser encaradas como formas recentes das imagens oníricas às quais se referia Benjamin em sua interpretação imagética da Paris do século XIX. A mitologia da modernidade estaria expressa nos sonhos coletivos que se materializam

³² Como acontece de forma bastante ilustrativa em outro exemplo citado pela autora, os cenários da Disney World.

em construções como as passagens, nas modas e na produção de imagens (Bolle, 1994: 64).

O conceito benjaminiano de “imagem dialética” procura dar conta desse “depósito de saber inconsciente”, não pela interpretação do próprio sonho em si, mas por meio de uma operação que vai do “ainda não-consciente” à consciência despertada (Bolle, 1994: 62).

O “despertar” seria um método de tradução da linguagem inconsciente para o conhecimento consciente. Nesse sentido, as passagens parisienses, espécie de “síntese arquitetônica da metrópole moderna”, como locais da mitologia de uma época são exatamente “lugares de sonhar” (Bolle, 1994: 62). As descrições de Benjamin são carregadas de imagens: nelas podemos ver o *flâneur* que desfila absolutamente à vontade em meio à multidão desconhecida, seu olhar extremamente excitado pelas mercadorias na vitrine... Enquanto colecionador de sensações da grande cidade, o *flâneur* é um sonhador de imagens do desejo e fantasmagorias (Bolle, 1994: 71). Seus sonhos, na verdade sonhos coletivos, tomam forma arquitetônica, ao mesmo tempo em que conduzem a produção de um cenário, uma “paisagem típica”.

Vale lembrar as críticas de Duvignaud à idéia de “visão de mundo”, recorrente entre os Frankfurtianos como Benjamin e Adorno, que nos remete diretamente às reflexões de G. Lukacs cujo princípio fundamental é procurar os “pontos de imputação” das “obras de civilização” nos contextos sociais, “o que supõe a descoberta (por vezes contingente) de duas séries diferentes, a da espiritualidade criadora e a da vida social”, supondo ser possível estabelecer relações entre a totalidade da experiência social e a expressão que um indivíduo propõe de sua época, através de uma representação imaginária (DUVIGNAUD, 1970: 27).

Embora essa noção permita-nos situar a obra nas suas perspectivas humanas, quotidianas e existenciais, acaba tomando o artista como o “receptor momentâneo de problemas existentes antes dele, já intelectualizados no seu mundo (...) como se a obra traduzisse e reconstituísse, num todo imaginado, temas propostos anteriormente”. (Id.Ibid.: 26; 30). Visão que acaba negligenciando o poder imaginativo e antecipatório da atividade criadora enraizada na “trama complexa mas viva” das relações humanas “múltiplas contraditórias”.

O processo de produção do espaço (ao mesmo tempo da imagem e da paisagem) da cidade será sempre o resultado de um jogo complicado de relações assimétricas de poder, submetido aos interesses do mercado e em sintonia com uma estrutura de classes, tendendo a traduzi-la no campo do simbólico, na forma de sistemas de classificação e distinção que têm por interesse manter aquelas mesmas distinções de classe. É esse o caráter *estruturante* (capaz de produzir uma ordem) e ao mesmo tempo *estruturado* (pela estrutura do campo das classes sociais) do poder simbólico ao qual se referiu Bourdieu:

que tende a impor a apreensão da ordem estabelecida como natural (ortodoxia) por meio da imposição mascarada (logo ignorada como tal) de sistemas de classificação e de estruturas mentais ajustadas às estruturas sociais. (Bourdieu, 1989: 14)

Mas o artista pode também lutar contra as codificações que lhe impõe uma sociedade mais ou menos esclerosada nos sistemas de valores estatizados por estratificações endurecidas (...) então ele reivindica contra esta sociedade (e contra a imagem da natureza que ela impõe) uma “outra” natureza... (DUVIGNAUD, 1970: 19)

É isso o que fazem os graffiteiros e pixadores quando intervêm na paisagem da cidade, apropriando-se dos espaços, modificando,

alterando ou enfatizando determinados elementos. Trata-se de “restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não se assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente” (Argan, 2005: 219), imaginá-lo de maneira diferente e intervir nele para modificá-lo, participando assim de sua construção.

CONCLUSÃO

Eles produzem cidade porque produzem diferença.

Não foi por acaso que em um dos melhores textos já escritos sobre graffiti, Baudrillard acabou produzindo uma reflexão extremamente rica sobre a cidade das últimas décadas, esse “espaço repartido dos signos de distinção”, que foi prioritariamente “o lugar da produção e da realização da mercadoria”, mas que é hoje, prioritariamente, “o lugar de execução do signo como uma sentença de vida e de morte” (BAUDRILLARD, 1976. p. 2).

Nós não estamos mais nas cidades de cinturões vermelhos das fábricas e das periferias operárias. Naquela cidade inscrevia-se ainda no próprio espaço a dimensão histórica da luta de classes, da negatividade e da força de trabalho, numa especificidade social irredutível. Hoje, a fábrica, enquanto modelo de socialização pelo capital, não desapareceu, mas ela cedeu o lugar, na estratégia geral, à cidade inteira como espaço do código. A matriz do urbano não é mais aquela da realização de uma força (a força de trabalho), mas aquela da realização de uma *diferença* (a operação do signo). A metalurgia tornou-se “semiurgia” (Idem. 3).

A cidade é o Império dos signos distintivos. “O reconhecimento da diversidade e a ritualização do constrangimento que ela suscita levam a um ajustamento específico que, de alguma forma, utilizam o dissenso e a tensão como fatores de equilíbrio úteis à cidade” (Idem: 229). “Toda efervescência é estruturalmente fundadora” (Maffesoli, 2006: 230).

Além do mais, segundo Canevacci, a experiência cotidiana dessa diferença, “o excesso de vizinhança espacial e temporal das diversas alteridades, uniformizadas na comunicação urbana num *continuum* sincrônico” pode ter conseqüências não só psicológicas – como aquelas apontadas por Simmel em um texto clássico sobre *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito* – mas também, “por assim dizer, epistemológicas” (Canevacci, 1993: 78) para aqueles que vivem nela.

A cidade “mora” em mim. Todos os circuitos informacionais da metrópole constituem parte integrante da minha “mente”, sem solução de continuidade. A comunicação urbana me possui antes que eu a possuía teoricamente... A nova grande cidade, com seus incessantes fluxos comunicativos, modela e reproduz a fragmentação e a justaposição dos cenários contemporâneos pós-modernos. A grande cidade é um grande sistema comunicativo e não só psicológico. (81)

Essa comunicação urbana ou, poderíamos dizer, a linguagem pela qual a cidade comunica, pela sua capacidade de produzir pensamento abstrato, foi, na opinião de Canevacci, a estrutura dentro da qual se criou o estruturalismo lévi-straussiano. “O cenário mega urbano e polifônico das cidades americanas do Norte e do Sul”; a São Paulo que aparece descrita em *Tristes Trópicos*, onde o que impressionou Lévi-Strauss não foi, exatamente, o novo, mas “as precoces devastações do tempo” (93. Apud. CANEVACCI), e a grande Nova York³³, onde seria escrito *As estruturas elementares do parentesco*, enquanto “um índio que usava uma caneta *Parker* estava simultaneamente sentado ao lado do antropólogo e dentro dos livros que ele consultava na biblioteca pública, a poucos metros – como

³³ “Talvez o único trabalho de campo verdadeiro de Lévi-Strauss” (CLIFFORD, James. Apud. CANEVACCI, 1993: 91),

lembra o próprio etnólogo - de onde Claude Shannon estava 'criando a cibernética'" (CANEVACCI, 1993: 91). Este foi, segundo Canevacci, o contexto causal e "hologramático" no qual se desenvolveu o estruturalismo. "Toda esta confusão espaço-tempo constituirá o autêntico material etnográfico a partir do qual as ordens metaculturais do estruturalismo foram construídas" (Id. Ibid.).

Em *Tristes Tópicos*, Lévi-Strauss pensava sobre as cidades americanas:

"A América foi definida ironicamente como sendo um país que passou da barbárie à decadência, sem conhecer a civilização. Esta fórmula poderia ser aplicada, com mais propriedade, às cidades do Novo Mundo: sem se deter na maturidade, passam do novo ao decrépito" (Lévi-Strauss, 1955:92. Apud. Canevacci, 1993: 83).

Canevacci observa como dois conceitos opostos, "novo" e "decrépito", estão dispostos como num arco conclusivo do ciclo das mutações possíveis, além do qual não há mais nada. Antecipando o destino do parentesco, toda cidade americana é inserida assim numa 'estrutura elementar urbana'. O início e o fim da história coexistem no autor – antes mesmo de ele se aventurar entre os Bororo e os Nhambiquara – nas mesmas 'fórmulas' léxicas metropolitanas por ele elaboradas. O estruturalismo já se apresenta sob vestimentas urbanas (CANEVACCI, 1993: 83).

O início e o fim acontecem simultaneamente na cidade. Isso poderia significar que ela, a cidade, contém também em si o germe de sua destruição; ou, por outro lado, que ela se reconstrói permanentemente como uma característica típica e condição de sua própria existência.

Em um texto clássico sobre *A Cidade na História* (1987), Lewis Mumford defenderia que

“a mais preciosa invenção coletiva da civilização, a cidade, superada apenas pela linguagem na transmissão da cultura, passou a ser, desde o princípio, o recipiente de forças internas demolidoras, dirigidas no sentido da destruição e do extermínio incessante” (MUNFORD, 1987: 63).

Essa foi, por exemplo, a ameaça representada pela mercadoria para, nos termos de Lefebvre, a *cidade política* – a cidade dos sacerdotes e guerreiros, príncipes, chefes militares, administradores e escribas, ordem e ordenação - antes que ela deixasse de ser a *cidade política* para se tornar, de fato, a *cidade mercantil*. A troca comercial, a partir daí, tornaria-se função urbana, fazendo surgir uma nova forma (novas formas arquiteturais, urbanísticas) e, em decorrência uma nova estrutura do espaço urbano (LEFEBVRE, 2008).

Foi essa, também, a ameaça representada pela indústria para a *cidade mercantil*. O capital industrial acabaria por dissolver a forma anterior para inaugurar uma nova forma de cidade: a *cidade industrial*, “em geral, uma cidade informe, uma aglomeração parcamente urbana, um conglomerado, uma ‘conurbação’” (Idem: 23).

A *cidade industrial*, posterior à *cidade política* e à *cidade mercantil*, precede e anuncia, para Lefebvre, a *zona crítica*, momento em que o processo histórico de “implosão-explosão” – a enorme concentração (de pessoas, atividades, riquezas, instrumentos, meios e pensamento) na realidade urbana, e a imensa explosão, a projeção de fragmentos múltiplos e disjuntos (periferias, subúrbios, satélites etc.) - produz todas as suas conseqüências (Idem: 24). Zona crítica é um ótimo termo para denominar a cidade de que falamos.

Mas se o *urbano*, ao invés de uma realidade acabada, coloca-se mais “como horizonte, como virtualidade iluminadora”, se “o urbano é o possível”, definido por uma direção” (Idem: 26), poderíamos organizar as diversas tendências fornecidas pela história e atribuir-lhes alguma unicidade? Mesmo que não se defina nunca, o urbano, como objeto virtual, se deixaria organizar? Se pudéssemos fazer isso, talvez poderíamos encontrar seu aspecto mais profundo, não a sua essência constitutiva, porém a sua estrutura. Mas essa estrutura seria a do *fenômeno urbano* ou de um pensamento organizador que tenta compreendê-lo a partir de uma inteligência específica, urbana, por sinal?

O estruturalismo, que, segundo Canevacci, tem a cidade como *estrutura* dentro da qual construiu o seu modelo (CANEVACCI, 1993: 85), pode, de retorno, compreendê-la?

Lefebvre chega a questionar se as oposições conhecidas, “o centro e a periferia, o aberto e o fechado, o alto e o baixo etc.”, constituiriam paradigmas e/ou sintagmas do urbano (LEFEBVRE, 2008: 55).

Segundo o autor, o conceito de “sistema de signos” não dá conta do fenômeno urbano:

se há linguagem da cidade (ou linguagem na cidade); se há palavra e “escrita” urbanas, portanto, possibilidade de estudos semiológicos, a cidade e o fenômeno urbano não se reduzem nem a um sistema de signos (verbais ou não), nem a uma semiologia. (...) não existe um (único) sistema de signos e significações, mas *vários*, em diversos *níveis*. (Idem: 53)

Essa complexidade torna indispensável uma cooperação interdisciplinar entre todas as disciplinas, já que o *fenômeno urbano* se

tomado em sua amplitude, “não pertence a nenhuma ciência especializada” (LEFEBVRE, 2006).

Mesmo que o urbano não seja, exatamente, uma língua, pode-se admitir que sua complexidade integre “um conjunto” ou uma “*ordem*”?

Para Milton Santos, enquanto a cidade é “o particular, o concreto, o interno”, o urbano constitui “o abstrato o geral, o externo”. (SANTOS, 1994. Apud. FERRARA, 2000). Pode-se pretender que ele, o urbano, tenha uma forma coerente, ou seja, inteligível, sistematizada, que controle ou que esteja acima – como a língua em relação à palavra - dos vários acontecimentos particulares *desordenados* que ele inclui?

Sem dúvida, é preciso recuperar e aperfeiçoar a noção de *diferença*, tal como os lingüistas e a lingüística a elaboraram, para compreender o urbano como *campo diferencial* (tempo-espço). (LEFEBVRE, 2008: 55)

Uma nova articulação tempo-espço é o que a cidade nos apresenta, a inscrição do “tempo no espço”: a relação entre os dois termos conferindo absoluta prioridade ao espço é típica de uma sociedade na qual “predomina uma certa forma de racionalidade governando a duração. O que reduz e mesmo, no limite, destrói a temporalidade” (Id. Ibid.: 72).

O graffiti e as pixações, por sua vez, constituem um sistema? É possível, na complexidade de suas formas, na confusão em que se expressam, reconhecer elementos fixos, padrões ou articulações de formas visuais que resultem da “aglutinação e desdobramento de elementos que seguem uma espécie de plano moderado da lógica e da estrutura das coisas, que facilita sua concretização em sistemas”? (FIGOLI. 2006).

A mancha, a tinta que escorre, o traço rápido que sai da lata, que emenda letras ou que emenda figuras, que integra, utiliza-se e recria, e se sobrepõe, deixando aparecer o que havia antes em seu lugar, somando temporalidades no espaço recortado do muro. Esses são elementos que parecem querer dizer algo, fornecer-nos alguma dica.

Qual é o sentido mais profundo da idéia de *intervenção*? Poderíamos descobrir o “sentimento pela vida” que ela é capaz de iluminar, ou o sentido que essa idéia tem para a vida a seu redor (GEERTZ, 2007: 181).

Deveremos procurar as contradições que essas *intervenções urbanas* produtoras de cidade são capazes de revelar. A contradição é a pista (FÍGOLI, 2006).

No caso que nos interessa, a contradição parece situada mais no nível da matéria, no nível dos materiais e das técnicas, do que no nível das figuras. A intervenção refere-se a uma relação complexa entre o tema e o próprio suporte da pintura.

Ao se apropriarem dos espaços, ao transformá-los em lugar, pela atribuição de sentido, o que esses atores fazem é produzir paisagem urbana: uma cidade imaginária que inscreve na própria superfície da “cidade real”, construída a partir de uma lógica do poder de um pensamento funcional.

Por meio de uma atividade plástica (de pensamento e criação) que toma a própria cidade como suporte, mas ao mesmo tempo como tema, graffiti e pixações “falam sobre” a cidade, falam a respeito dela e em sua própria superfície. Entre “espaço simbolizado” e espaço construído revela-se a contradição entre uma cidade funcional, com a qual nos deparamos todos os dias e uma cidade imaginária que brota da experiência produzida pela primeira. “Se existem necessidades ‘funcionalizáveis’, também existe o desejo ou os desejos, aquém e além

das necessidades inscritas nas coisas e na linguagem” (LEFEBVRE, 2006: 68).

Não seria um convite a rever, redescobrir a cidade e, ao mesmo tempo, reformulá-la e recriá-la, reconsiderar o que se recusa? Dissolvidas a cidade política, a cidade mercantil, a cidade industrial, o fenômeno urbano continua em marcha, como um processo aberto. Estejamos atentos à cidade que os graffitis anunciam.

BIBLIOGRAFIA

AGIER, Michel. Lugares e redes – as mediações da cultura urbana. In NIEMEYER, Ana M. de; GODOI, Emília P. de (Orgs.). *Para além dos territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

ARCE, Manuel Valenzuela. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

ARGAN, G. C.. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: *Inéditos, I: teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATESON, Gregory. *Naven: Estudio de los problemas sugeridos por una visión compuesta de la cultura de una tribu de Nueva Guinea obtenida desde tres puntos de vista*. Barcelona: Júcar, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. “Kool Killer ou A Insurreição Pelos Signos.” *Revista Cine Olho* nº 5/6 jun/jul/ago 1979.

BENJAMIM, Walter. Paris a capital do século XIX. In. *Benjamim*. São Paulo, Ática.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

BOAS, F. *El arte primitivo*. México, F.C.E. 1949.

BOLLI, WILLI. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Estrutura, Habitus e Prática. In. *A economia das trocas simbólicas*. 2ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. Sérgio Teclaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKE, Peter. Introdução: Jacob Burkhardt e o renascimento italiano. In. BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Trad. Sérgio Teclaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARDONA, G. R. (1994). *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa. (Original publicado em 1981).

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. A dupla interpretação na Antropologia. In. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília, 2006: Paralelo 15-Unesp.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Tempo e Tradição: Interpretando a Antropologia. IN. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro: 1988.

COOPER; CHALFANT. *Subway art*. New York: Henry Holt and Company Inc, 1984

Dicionário de Sociologia. Porto Alegre: Ed. Globo, 1974.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Forense, 1970.

FERRARA, Lucrecia d'Alessio. *O Olhar Periférico*. São Paulo: Edusp/Fapesp., 2000

FERRARA, Lucrecia d'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp, 2000.

FIGOLI, L.; FAZITO, D. Redes sociales en una investigación de migración indígena: el caso de Manaus. In: *ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS*, 15. Caxambu, MG, 2006.

FÍGOLI, Leonardo H. G. A paisagem como dimensão simbólica do espaço: o mito e a obra de arte. *Sociedade e Cultura*. V. 10, N. 01, 2007.

FÍGOLI, Leonardo. A dimensão estética da construção cultural do espaço: convergências interpretativas. In. *25ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Goiânia, GO, 2006.

FÍGOLI, Leonardo. Verbete "Paisaje". *Diccionariode la existència*. In: A. ORTIZ-OSÉS, P. Lanceros et alli. (Org.). Barcelona: Anthropos, 2006.

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso, na transversal da cidade*. São Paulo: TA Queiroz Editor, 1985.

FONTANARI, Ivan P. de Paris. Sensibilidade eletrônica: música e ritualidade jovem contemporânea. *28º Encontro Anual da ANPOCS*. Caxambu, MG, 2004.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRÚGOLI JÚNIOR, Heitor. *Sociabilidade Urbana*. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar. 1978.

GEERTZ, C. *Negara: O Estado teatro no século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

GEERTZ, C. *O Saber Local*. Petrópolis, Vozes: 2007.

GEERTZ, Clifford. The cerebral savage: on the work of Claude Levi-Strauss. In. *The interpretation of cultures: selected essays*. New York: Basic Books, 1973.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

GUATTARI, Félix. "Espaço e poder: a criação de territórios na cidade". *Espaço e Debates*, 16, 1985.

HANNEMAN, Robert A.; RIDDLE, Mark. *Introduction to social network methods*. Riverside, CA: University of California, 2005. (disponível em <http://faculty.ucr.edu/~hanneman/>)

LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LEROI-GOURHAN, André. Os símbolos da Linguagem. In. *O gesto e a palavra: 1. Técnica e Linguagem*. Rio de Janeiro, Edições 70: 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In. *O pensamento Selvagem*. Campinas, SP: Papyrus, 2006 [1962].

LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. In. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Uma sociedade indígena e seu estilo. In. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras: 1996 [1955].

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACIEIRA, Cássia; PONTES, Juliana (orgs.). *Na rua: pós-graffiti, moda e vestígios*. Belo Horizonte, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo Antropologia na metrópole. In: Magnani, José Guilherme C. & Torres, Lilian de Lucca (Orgs.) *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. EDUSP, São Paulo, 1996.

Maria Lucia Bueno. *Artes plasticas no seculo XX: modernidade e globalização*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MAYER, Adrian C. A importância dos “quase-grupos” no estudo das sociedades complexas. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.) *Antropologia das Sociedades Contemporâneas: Métodos*. São Paulo: Global, 1987.

MÉNDEZ, L. *Antropología de la producción artística*. Madrid, Síntesis: 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MORPHY, Howard. The anthropology of art. In. Tim Ingold (Org.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London and New York, Routledge: 2002.

MUNFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. São Paulo: Martins Fontes / EdUnB, 1982.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Lévi-Strauss: razão e sensibilidade. *Rev. Antropol.* [online]. 1999, vol. 42, no. 1-2 [cited 2007-12-10], pp. 67-76. Available from: [http://www.scielo.br/scielo.php?ISSN 0034-7701](http://www.scielo.br/scielo.php?ISSN%20034-7701).

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2003

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. São Paulo, Dissertação (Mestrado), FFCH – USP, 2005.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação e Cia*. São Paulo, Anna Blume, 1994.

RAPOPORT, Amos. Vernacular architecture and the cultural determinants of form. In. King, A (org). *Buildings and Society*. Routledge, 1980.

Silveira, Nelson Júnior da. *Superfícies alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo*. Campinas, Dissertação (Mestrado), Departamento de Antropologia Social. Unicamp, 1991.

SIMMEL, G. "A sociabilidade (exemplo de sociologia pura ou formal). In.: MORAES, E. (org.), *Sociologia: Simmel*, São Paulo, Ática: 1983.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói, RJ: EdUFF, 2005.

VIANA, Maria Luiza Dias. *Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético / cultural e seus desdobramentos*. Belo Horizonte, Dissertação (Mestrado), EBA, UFMG, 2007.

WAGNER, Roy. 1981. *The Invention of Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N° 23, 1994.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N° 24, 1996.