



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

NICOLE DO NASCIMENTO MEDEIROS COSTA

A RUA RESPIRA ARTE!: uma antropologia do graffiti



Recife

2017

NICOLE DO NASCIMENTO MEDEIROS COSTA

A RUA RESPIRA ARTE! Uma Antropologia do Graffiti

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de doutora em antropologia.

Área de concentração: Antropologia

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Motta de Lima

Recife

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

C837r Costa, Nicole do Nascimento Medeiros.
A rua respira arte! : uma antropologia do graffiti / Nicole do Nascimento Medeiros Costa. – 2017.
231 f. il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Motta de Lima.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2017.
Inclui referências e apêndices.

1. Antropologia. 2. Arte e Antropologia. 3. Arte de rua – Recife (PE). 4. Graffiti. 5. Pixação. I. Lima, Antonio Carlos Motta de (Orientador). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2019-229)

NICOLE DO NASCIMENTO MEDEIROS COSTA

A RUA RESPIRA ARTE! Uma Antropologia do Graffiti

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de doutora em antropologia.

Data de Aprovação: 14/12/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Carlos Motta de Lima (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco – Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Profa. Dra. Roberta Bivar Carneiro Campos (Examinadora Titular Interna)
Universidade Federal de Pernambuco – Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Prof. Dr. Hugo Menezes (Examinador Titular Interno)
Universidade Federal de Pernambuco – Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Profa. Dra. Maria do Carmo Siqueira Nino (Examinadora Titular Externa)
Universidade Federal de Pernambuco – Departamento de Teoria da Arte

Examinadora Titular Externa: Profa. Dra. Isabela Andrade de Lima Moraes
(Examinadora Titular Externa)
Universidade Federal de Pernambuco – Departamento de Hotelaria e Turismo

A Clarice e Ignacio, com todo amor do mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a Deus, à Deusa e a meu anjo da guarda, que me possibilitaram a proteção e as forças necessárias para realizar este trabalho.

A Antonio Motta sou grata pela atenção e orientações indispensáveis para essa tese. Também agradeço e recordo com afeto as interações estéticas e diálogos que tornaram nossa convivência sempre prazerosa e produtiva, desde sua orientação para meu mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, seus professores e funcionários, sempre atenciosos e solícitos, meus especiais agradecimentos. Agradeço entusiasmadamente, pelas valiosas considerações ao longo da execução deste trabalho: a profa. Dra. Lady Selma Ferreira Albernaz, ao prof. Dr. Bartolomeu Tito Figueiroa, a profa. Dra. Roberta Campos, ao prof. Dr. Francisco Sá Barreto. Pelas fundamentais observações realizadas na qualificação da tese, agradeço também ao prof. Dr. Hugo Menezes e ao prof. Dr. Alex Vailati.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior, agradeço a bolsa concedida nos primeiros dois anos de minha pesquisa.

A todas e todos que fazem o Paço do Frevo, agradeço a compreensão pelas ausências e o acolhimento aos meus devaneios museais. Agradeço especialmente a Eduardo Sarmiento, colega de doutorado e Gerente Geral da instituição, liderança estimulante e provocadora, com quem aprendi muitíssimo. Agradeço também, pelo apoio e pelos excelentes diálogos que sempre tivemos, a: Luiz Henrique Santos, André Freitas, Leonardo Esteves, Leila Nascimento, Vanessa Marinho, Joana Pires, Daniela Santos, Naara Santos e Mônica Silva.

A todas e todos que contribuíram com seus depoimentos, com as parcerias de trabalho e de pesquisa, agradeço imensamente e deixo registrados nomes que foram fundamentais para a consecução dos objetivos desse trabalho: Josivan Rodrigues, Sérgio Cavalcanti Matos, Galo de Souza, Jouse Barata, Luther, Adelson Boris, Florim, Charada, Edgleyce, Glauber Arbos, Boony, Paulinho do Amparo, Caju,

Carbonel, Anne Souza, Nika Dias, Dilma, Jota Zeroff, Guerreiro, Johny C, Léo Gospel, Anêmico, Moa Lago, Start, Azul de Barros.

A meus pais e irmãos, agradeço o apoio, estímulo e amor de sempre.

A Cesar, não tenho palavras para expressar minha gratidão e meu amor.

Parede vazia, povo mudo.

(Anônimo. Texto presente em várias paredes de Recife e outras cidades)

RESUMO

Através da conjugação de diferentes metodologias de pesquisa, marcadamente com viés etnográfico, esta tese apresenta os percursos entre a criação de linguagens artísticas no ambiente das cidades e sua respectiva relação com diferentes instâncias legitimadoras do campo da arte. Por meio do olhar dos artistas, a ênfase das análises se situa no contexto da cidade do Recife (Pernambuco), especialmente em duas atividades fomentadas com recursos públicos, a “Caravana Graffiti” e o “Colorindo o Recife”. Através das percepções, atividades e imagens criadas pelos artistas, chego à ideia de zona intersticial artística, refletindo como a arte tem sido utilizada como parte dos discursos sobre mudança social, onde o graffiti tem sido estratégia de aproximação com comunidades de periferia. As análises empreendidas destacam como artistas utilizam a linguagem do “graffiti” para realizar incursões no âmbito da “arte urbana” e, ao mesmo tempo, subvertem os mecanismos que envolvem essas nomenclaturas e conceitos, realizando “pixações”, sendo tais termos discutidos e problematizados aqui, por meio dos dados obtidos na pesquisa. Os resultados, após discussão teórica e com uso das práticas analisadas, indicam que há negociações de significados das práticas que envolvem o graffiti e a arte urbana, que apontam caminhos para a construção do conceito de “zona intersticial artística”, na qual operam os artistas do graffiti para realização de suas produções.

Palavras chave: Arte urbana. Antropologia da Arte. Graffiti. Pixação. Zona intersticial artística.

ABSTRACT

Through the combination of different research methodologies, with an ethnographic bias, this thesis presents the paths between the creation of artistic languages in the city environment and their respective relation with different legitimating instances of the field of art. Through the artists' eyes, the emphasis of the analysis is in the context of the city of Recife (Pernambuco), especially in two activities fostered with public resources, the "Caravana Graffiti " and "Colorindo o Recife". Through the perceptions, activities and images created by artists, I come to the idea of an artistic interstitial zone, reflecting how art has been used as part of the discourses on social change, where graffiti has been a strategy for approaching communities in the periphery. The analyzes carried out emphasize how artists use the language of "graffiti" to make incursions in the ambit of "urban art" and, at the same time, subvert the mechanisms that involve these nomenclatures and concepts, performing "pixações", being such terms discussed and problematized here, through the data obtained in the research. The results, after a theoretical discussion and using the analyzed practices, indicate that there are negotiations of meanings of the practices that involve graffiti and urban art, which point out ways for the construction of the concept of "artistic interstitial zone", in which artists operate of graffiti to carry out their productions.

Key words: Urban art. Anthropology of Art. Graffiti. Pixação. Artistic interstitial zone.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura Capa - Muro no Bairro do Arruda (Recife-PE).....	Capa
Figura 1 - Graffiti de Jota Zeroff no Bairro do Recife (Recife Antigo), próximo ao prédio da Prefeitura.	23
Figura 2 - Intervenção do Coletivo Vacilante na Escola de Frevo Maestro Fernando Borges, como parte das propostas do Carnaval 2017 de Recife.....	25
Figura 3 - Graffiti atropelado por pixações feitas a giz, em Olinda - PE. Autores não identificados.....	27
Figura 4 - Espaços de circulação, não-lugares, como o Viaduto de Prazeres, em Jaboatão, são bastante utilizados pelas intervenções do graffiti.....	58
Figura 5 - Viaduto da Imbiribeira, em frente ao Aeroporto Internacional dos Guararapes, mais um não-lugar que se ressignifica em lugar antropológico pela intervenção do graffiti de Jota Zeroff.	60
Figura 6 - Pixações de tags e textos em Jaboatão.....	62
Figura 7 - Graffitis de Guga Baygon (imagens coloridas) e Derlon Almeida (imagens com predominância de preto e branco), em Recife.	63
Figura 8 - Graffiti de Boony em Santo Amaro.	64
Figura 9 - Graffiti de Galo, na subestação de energia da Celpe, na Av. João de Barros.....	66
Figura 10 - Stêncil de Paulinho do Amparo, no Carmo – Olinda.....	68
Figura 11 - Graffitis e pixações na Cidade Alta, Olinda.	72

Figura 12 - Uma das imagens feitas por Brassai, "Série VIII-La Magie", publicada na Minotauro de 1933.	75
Figura 13 - Fac-símile da edição de 1971 do jornal New York Times, que trouxe os escritos de Taki e outros jovens novaiorquinos, com o título "Taki 183 convoca amigos de caneta".....	80
Figura 14 - Graffiti de Boris nos muros do Conservatório Pernambucano de Música (Recife – PE).....	82
Figura 15 - Graffiti de Rastro.	85
Figura 16 - Graffiti com inspiração no Hip Hop, no Viaduto de Prazeres, Jaboatão – PE.....	86
Figura 17 - Graffiti com inspiração hip hop na Boa Vista, Recife.....	87
Figura 18 - Outra imagem de graffiti old school, em Olinda, de autoria não identificada.....	88
Figura 19 - "Respeito!", texto recorrente em muitos graffitis, como neste no Recife Antigo.....	90
Figura 20 - Outro graffiti no bairro do Recife Antigo, encimado pela frase " <i>Respeito é pra quem tem</i> ".	92
Figura 21 - Em atividades coletivas, como esta pintura feita em um mutirão, os artistas se distinguem uns dos outros pelos seus estilos e nomes ou, para usar o termos nativo, <i>tags</i>	94
Figura 22 - Visão geral do encontro “Cores Femininas” de 2013 que ocorreu no bairro do Barro, Recife -	95
Figura 23 – Muro em Olinda repleto de lambe-lambes, autores desconhecidos.....	99
Figura 24 – Detalhe com imagem de Basquiat reproduzida em lambe-lambe em Olinda, autoria desconhecida.	101

Figura 25 - Registro de pixação em Recife, década de 1980.	113
Figura 26 - Registro da I Exposição Internacional de Artdoor em Recife, 1981.....	114
Figura 27 - Murais da Crítica.	116
Figura 28 - Prédio do INSS com o texto "O povo qué casa".....	124
Figura 29 - Detalhe da intervenção no prédio do INSS.	125
Figura 30 - Parede externa do EREM do Cabo de Santo Agostinho, onde se veem algumas pixações.	136
Figura 31 - Graffiti de Jouse Barata no Viaduto de Prazeres, Jaboatão.	147
Figura 32 - Outro graffiti de Jouse Barata, em Santo Amaro.	148
Figura 33 - Palestra em uma das escolas que recebeu a Caravana Graffiti.	151
Figura 34 - Graffiti de Luther, no Viaduto de Prazeres.	152
Figura 35 - Alunos de um dos EREMs participantes da Caravana Graffiti, na oficina de Graffiti Stêncil, ministrada por Luther.	153
Figura 36 - Graffiti de Gleice, no Conservatório Pernambucano de Música, bairro de Santo Amaro (Recife-PE).....	154
Figura 37 - Trabalho de Galo de Souza, nos muros do Cemitério de Santo Amaro (Recife – PE).....	157
Figura 38 - Intervenção do Cores do Amanhã no viaduto sobre a Av. João de Barros, bairro de Santo Amaro (Recife – PE).....	160
Figura 39 - Trabalho de Boony no projeto “Colorindo o Recife”.....	162
Figura 40 - Painel do Cores do Amanhã na sede da Guarda Municipal do Recife, como parte das ações do Colorindo o Recife.	165
Figura 41 - Graffiti que gerou críticas ao autor, feitas pelos Guardas Municipais....	167

Figura 42 - Start realizando um <i>throw up</i> no encontro Cores Femininas (2013).....	171
Figura 43 - Bomb de Caju, em Olinda.....	173
Figura 44 - Tapume com intervenção coletiva feita pelo "Lambidaço", no bairro do Recife Antigo.	182
Figura 45 - Lambe-lambe de Anne, no tapume do "Lambidaço".....	182
Figura 46 - Dois monstros de Johny C.	183
Figura 47 - Graffiti de Florim, no Conservatório Pernambucano de Música.	187
Figura 48 - Estêncil da Mangue Crew, na Casa de Ideias, que permaneceu em atividade até 2015.	188
Figura 49 - Graffiti de Arbos, no Recife Antigo.	190
Figura 50 - Graffitis (?) sendo feitos durante o Pão e Tinta 2015.....	200
Figura 51 - Porta comercial inteiramente pixada, no bairro do Recife Antigo.....	204
Figura 52 - Placa de trânsito com <i>sticks</i> , no bairro do Recife Antigo.	206
Figura 53 - No verso da placa de trânsito no Bairro do Recife, <i>sticks</i> de Derlon e Rafa Mattos.....	211
Figura 54 - Bomb de Caju, no Bairro do Recife Antigo.	213
Figura 55 - Pixo atropelando graffiti.....	225
Figura 56 - Bico.	226
Figura 57 - <i>Blackbook</i> ou <i>sketchbook</i>	226
Figura 58 - Bomb de Luther.....	226
Figura 59 - Aplicação de estêncil do Coletivo Deixa Ela em Paz.....	227

Figura 60 - Lambe-lambes aplicados no Recife.	228
Figura 61 - Graffiti <i>old schoool</i> de Léo Gospel.	229
Figura 62 - Conjunto de canetas poscas de diferentes espessuras.	229
Figura 63 - Rolinho de espuma, com 5cm de espessura.....	230
Figura 64 - <i>Stick</i> sobre medidor de energia elétrica, com o texto “Me declaro em desobediência civil”, autoria desconhecida.....	230
Figura 65 - <i>Throw up</i> feito por Start, em Recife.	231

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AMHP	Associação Metropolitana de Hip Hop
CCJ	Centro de Comunicação e Cultura
CNPJ	Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
CPC	Cadastro de Produtor Cultural
CREDCULTURA	Crédito Pernambucano de Incentivo à Cultura
CUFA	Central Única das Favelas
EREM	Escola de Referência do Ensino Médio
FUNASE	Fundação de Atendimento Socioeducativo
FUNCULTURA	Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
GRE Metro Norte	Gerência Regional de Ensino Metropolitana Norte
ICMS	Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IFPE	Instituto Federal de Pernambuco
LSE	Laboratório de Sons Estranhos
MAC	Museu de Arte Contemporânea de Olinda
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães
MCP	Mecenato Cultural de Pernambuco
MoMA	Museum of Modern Art
MUF	Museu de Favela
ONG	Organização Não-Governamental
TCO	Termo Circunstanciado de Ocorrência
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: “A ARTE URBANA TRAZ FELICIDADE”.....	18
2	“PIXADOR RÁPIDO NÃO ATROPELA GRAFITEIRO”: METODOLOGIA E PESQUISA ANTROPOLÓGICA	27
2.1	PRESSUPOSTOS EPISTEMOLÓGICOS: A PESQUISA SEM ATROPELO É POSSÍVEL?	28
2.2	LATAS DE SPRAY PARA FAZER UMA PINTURA: A METODOLOGIA DESTE TRABALHO	35
2.2.1	Questões de Pesquisa	41
2.2.2	Corpus de análise	43
3	“A RUA RESPIRA ARTE”: A CIDADE COMO OBJETO ANTROPOLÓGICO E COMO MEIO PARA A EXPRESSÃO ARTÍSTICA.....	51
3.1	A CIDADE COMO OBJETO DE PESQUISA ANTROPOLÓGICA	51
3.2	GRAFFITI OU PIXAÇÃO?	62
3.3	AS PAREDES COMO SUPORTE: ALGUNS INÍCIOS PARA O GRAFFITI.....	73
3.4	HIP HOP: O GRAFFITI VIROU GRAFFITI	77
3.5	DO GRAFFITI À ARTE URBANA, COM A E U MAIÚSCULOS	97
4	DE “BEAT STREET” À “O POVO QUÉ CASA”: TRÊS DÉCADAS DE GRAFFITI PERNAMBUCANO	110
4.1	AMBIÊNCIAS JUVENIS EM RECIFE	110
4.2	PRIMEIRAS LETRAS NAS PAREDES RECIFENSES	112
4.3	DÉCADA DE 1990 E O GRAFFITI COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA AUTÔNOMA	119
4.4	“O POVO QUÉ CASA”: ANOS 2000 E O DIÁLOGO D/TENSO DO GRAFFITI COM O PODER PÚBLICO	124
4.5	ENTRE PERCURSOS MARGINALIZADOS E INSTITUCIONALIZAÇÕES.....	132

5	“ESSA ARTE SALVOU A VIDA DE UM JOVEM DA FAVELA”: A PRODUÇÃO DE GRAFFITI COMO PRÁTICA DE SALVAÇÃO	135
5.1	“CARAVANA GRAFFITI”: ATIVIDADE ESCOLAR COMO SALVAÇÃO.....	135
5.1.1	Funcultura	138
5.1.2	Proposição e realização da “Caravana Graffiti”	144
5.2	“COLORINDO O RECIFE”: A CIDADE SALVA DA PIXAÇÃO E DO VANDALISMO	158
5.3	GRAFFITI COMO SALVAÇÃO?	170
6	“EU PIXO, TU PINTA, VAMO VER QUEM TEM MAIS TINTA”: GRAFFITI E A ZONA INTERSTICIAL ARTÍSTICA	175
6.1	GRAFFITI ENTRE ENCOMENDAS E INTERVENÇÕES ESPONTÂNEAS.....	179
6.2	ENTRE A “ARTE URBANA” E O “VANDALISMO”: A ZONA INTERSTICIAL ARTÍSTICA	206
7	CONCLUSÃO	214
	REFERÊNCIAS	217
	APÊNDICE A - PRÓLOGO.....	224
	APÊNDICE B - LÉXICO ILUSTRADO DO GRAFFITI	225

1 INTRODUÇÃO: “A ARTE URBANA TRAZ FELICIDADE”

“Kranon e Kleshe”. “Kranon e Kleshe”. “Kranon e Kleshe”. Essa dupla (?), esses nomes (?), esses escritos (?), além das interrogações que aqui aparecem, permanecem como dúvidas em minha memória. Esses nomes estavam escritos em letras apressadas, no bairro de Campo Grande, na Recife da década de 1990. De um dia para o outro surgiram, na mesma rua em que eu morava, em três casas diferentes. Lembro dos vizinhos limpando – na verdade, tentando limpar – dos portões de suas casas, os nomes. Permaneceram alguns resquícios de tinta azul nos portões, até a próxima pintura, e, em minhas lembranças, ficaram as inquietações.

Marcas indelévels na minha memória e, também, na das cidades, os nomes, pinturas, cartazes, murais, e outras intervenções no ambiente citadino, hoje, chegam mesmo a constituir o que é urbano. Muito embora também estejam presentes em localidades e vilas rurais, é no ambiente das cidades que esse tipo de intervenção aparece com mais frequência. São muitas as modalidades de ocupação dos espaços urbanos, porém centrarei ao longo deste trabalho as atenções sobre o graffiti e, como se verá adiante, sobre a pixação.

Definir e estudar “cidade” tem sido a tarefa de incontáveis pesquisadores, oriundos de diferentes campos do conhecimento. No entanto, faço coro às premissas de Michel Agier (2011), para quem as cidades são definidas, fundamentalmente, pelas pessoas que nelas habitam e suas respectivas práticas. Sendo assim, apesar desse todo multifacetado que as cidades condensam, concentrarei as análises sobre pessoas e práticas específicas, que orbitam no universo da arte urbana.

Tendo como ponto de partida afetivo um conjunto de lembranças, tenho vivenciado cidades das mais diversas maneiras, como Kublai Khan, o viajante de Ítalo Calvino (1990), que descobre cidades e a si mesmo em seus percursos. Além, portanto, de descobrir a cidade do Recife, nessa tese também descobrirei a mim mesma, como agente integrante e constituinte desta cultura do graffiti pernambucano.

Foram muitos os caminhos que me levaram a diferentes aproximações com o graffiti, desde as lembranças de adolescente até a inquietação epistemológica atual. Nesse percurso, atuei em distintas frentes junto ao graffiti: como observadora, como produtora, como educadora, como pesquisadora. Tais papéis foram assumidos em diferentes ocasiões e procurarei dar conta de problematizar alguns deles ao longo desse trabalho. Deste modo, observando uma prática cidadina específica, procurarei aclarar os significados subjacentes às práticas de artistas do graffiti, tendo o Recife como cenário para este tipo de intervenção urbana.

De antemão, é necessário definir opções ortográficas de algumas palavras, a fim de que os leitores compreendam os lugares de fala e de escuta assumidos por mim¹. Sobre a primeira dessas palavras, *graffiti*, faço uma opção pelo seu uso conforme a grafia em inglês, por verificar que os praticantes dessa modalidade artística assim o preferem – ainda que alguns deles, em busca da versão inglesa, utilizem variações como “*graffite*”, “*graffity*”, “*grafitti*”, dentre outras. Não poderia me furtar, portanto, de acompanhar as opções que os artistas pesquisados fazem, uma vez que, ao assumir a palavra inglesa muitos artistas também a relacionam às origens do graffiti, o que será abordado em outro momento. Sendo assim, acompanho tal definição e opto por permanecer com esta grafia. No capítulo 2, trarei outros elementos conceituais e do campo dessa pesquisa, para delimitar os significados e usos dessa palavra.

Outra palavra que surgirá nas próximas páginas é *pixação*. Essa palavra, oriunda da onomatopeia referente ao som da tinta em spray quando acionada, apesar da grafia na norma culta ser com “ch”, foi se tornando corriqueira entre aqueles que praticam o graffiti. Sendo assim, a palavra *pixação*, com esta grafia, existe no léxico dos artistas e, seguindo a mesma lógica de “*graffiti*”, mantereí sua escrita como preferem os meus interlocutores. Abordarei de modo mais denso a *pixação* em outros momentos dessa tese, marcadamente tratando das diferenças entre esta e o graffiti, no capítulo 2.

Para além de problemáticas oriundas do uso “indevido” tanto de palavras em outra língua como de palavras escritas incorretamente, sublinho que adotar essas

¹ Por se tratar de uma introdução, a algumas das definições que darei aqui, voltarei ao longo da tese, posto que são necessárias discussões adicionais, tendo em vista o arcabouço teórico que utilizarei.

grafias é destacar o espaço de voz dos artistas pesquisados, além de suas próprias categorizações sobre as áreas em que atuam. Deste modo, mais além do que valorizar as fugas do uso da norma culta da língua portuguesa, utilizar graffiti e pixação é, sobretudo, reafirmar os posicionamentos daqueles que fazem parte da cultura do graffiti.

Afora as posturas ortográficas (e epistemológicas) adotadas aqui, também é necessário delimitar introdutoriamente as diferenciações entre ambas as linguagens expressivas, o que abordarei mais densamente no capítulo 2. A principal diferenciação entre graffiti e pixação é o uso da escrita e das cores, assim como a respectiva autorização para realizar as intervenções. As pixações, em sua maioria desautorizadas, utilizam-se de letras, e geralmente são monocromáticas. Os graffitis, em sua maioria autorizado – pelo menos verbalmente –, ainda que possa também conter letras, privilegia a imagem e o uso de cores.

Há variações conceituais e acréscimos – como o “graffiti vandal”, categoria recente que abrange graffitis feitos sem autorização – que serão mais bem adensados em outros momentos. Porém, a diferenciação entre graffiti e pixação (bem como as problemáticas advindas de tais definições) aponta a riqueza desse campo de pesquisa e, também, a necessidade de uma sistematização dos significados do léxico utilizado pelos artistas. Para atender a essa necessidade, apresento ao final desse trabalho, um “Léxico Ilustrado do Graffiti”, que contém os termos mais corriqueiros utilizados pelos artistas, com seus respectivos significados, acrescidos de ilustrações visando a um amplo esclarecimento por parte dos leitores.

No que concerne à utilização desses termos, bem como de seus referidos significados segundo as definições feitas pelos artistas são, também, uma delimitação, de meu lugar enquanto pesquisadora. Essa perspectiva, que almejei adotar ao longo de todo o processo de pesquisa e que, obviamente, reverbera na escrita, implica na adoção de uma compreensão sobre pesquisa (e sobre o mundo) que considera as trocas como elemento central na construção dos conhecimentos.

O lugar das trocas é reconhecido, dentre outros pesquisadores, por Gastón Bachelard (2004), para quem cada encontro pesquisador-fato (ou pesquisador-objeto) é uma aproximação. Deste modo, a cada aproximação, diferentes aspectos

da interação pesquisador-objeto estão colocados, e estes aspectos devem ser vistos por meio de suas particularidades. Ao invés de se buscar a construção do conhecimento por meio da generalização das relações pesquisador-fato, Bachelard propõe que a objetividade resida na minúcia:

Para o observador atento à análise do dado, a lei científica é apenas um ponto de apoio, um meio, muitas vezes provisório, puramente pragmático, para chegar ao fato. [...] É numa experiência única, executada de decimais em decimais, que se busca chegar a traços gerais. (BACHELARD, 2004, pág. 255)

Ou seja, cada encontro pesquisador-objeto é único, ainda que os fatos sejam os mesmos – e jamais o serão, o fato também arrebatava o pesquisador. “Logo, é por uma troca sem fim, e nos dois sentidos, que o conhecimento cresce” (*idem*, pág. 268). Considerando, portanto, que o conhecimento cresce por meio de uma troca entre sujeito e objeto, cabe ressaltar que cada aproximação é uma experiência única, pois envolve sujeitos-pesquisadores e sujeitos-objetos repletos de suas respectivas trajetórias, histórias, memórias.

Partindo, portanto, da premissa fundamental de que o conhecimento em ciências sociais se dá a partir da interação gerada na intersubjetividade pesquisador-objeto, esse trabalho apresenta uma série desses encontros. Muitos deles, frutos do acaso. Outros, a partir de experiências profissionais. Houve, também, encontros oriundos do próprio processo de realização da pesquisa, como observação participante, realização de registros fotográficos e entrevistas. A análise sobre os encontros pesquisadora-objeto se dará no capítulo 1, dedicado à metodologia multifacetada que compôs esse trabalho.

Os processos aqui descritos e analisados partem da perspectiva de oferecer possibilidades para ampliação das referências nas áreas da antropologia da arte, das políticas públicas e da economia da cultura. Busquei observar, através da ótica dos artistas, como ocorre a realização de seus trabalhos entre as lógicas que regem a atuação nas ruas, em encomendas, e em escolas, sendo algumas de tais ações mediadas pelo poder público. Analisar antropologicamente esta circulação permite perceber os processos de construção de significado pelos quais passa arte. No caso do graffiti, tais análises são ainda mais relevantes, já que esta é uma produção presente em diversos locais, com distintos propósitos, e é necessário conhecer os

sentidos deste fenômeno urbano, pois seja no centro ou nas periferias, é possível ver a eloquência dessa linguagem.

Tem sido por meio desta modalidade artística que parte da população jovem se comunica, denotando a importância que esta linguagem possui. O grafite também tem sido estratégia de contato entre políticas públicas e público jovem, mas como estas diferentes estratégias são vistas pelos artistas que fazem graffiti? Que significados são mantidos e modificados com a inserção do graffiti nos diferentes sistemas simbólicos das escolas, das políticas públicas e da economia da cultura? A partir desse tipo de questionamento, e de outros que em tempo serão apresentados, abordarei quem são os artistas do graffiti pernambucano e como ocupam a cidade.

Partindo dessas questões, buscarei esclarecer como o grafite tem se tornado elemento fundamental para o contato de artistas com as políticas públicas e para sua atuação em comunidades de periferia. O objetivo central que norteou o processo de pesquisa foi estudar como acontecem as ações de grafiteiros em intervenções urbanas e em escolas no Recife e a respectiva criação de ações governamentais que se utilizam do graffiti.

Para tanto, busquei elaborar interpretações acerca dos processos relativos ao graffiti e às políticas públicas e a economia da cultura, para a construção de uma antropologia da arte contemporânea recifense. Como pano de fundo, a ideia é contribuir para o entendimento da cidade enquanto espaço para expressão de linguagens artísticas e, ainda, estimular a reflexão e estudos acadêmicos sobre expressões artísticas de intervenção urbana.

O trabalho está estruturado em cinco capítulos, nos quais procurei inserir aproximações com a ideia de “zona intersticial artística”, que será adensada no último capítulo. No primeiro, “ ‘Pixador rápido não atropela grafiteiro’: metodologia e pesquisa antropológica”, abordo os aspectos metodológicos que envolveram a realização deste trabalho, bem como as questões de pesquisa e os dados que compuseram o corpus analisado. No segundo, “ ‘A rua respira arte’: a cidade como objeto antropológico e como meio para a expressão artística”, trago uma reflexão teórica e histórica que tem como objetivo apresentar o graffiti e sua constituição como linguagem expressiva no cenário da arte, onde já apresento, também, as

Figura 1 - Graffiti de Jota Zeroff no Bairro do Recife, próximo à prefeitura. O trabalho apresenta alguns ícones relacionados ao carnaval: uma passista, um caboclo de lança, um urso, um índio, um boi. Todos foram feitos segundo a estética que permeia os trabalhos de Zeroff, porém dentro da temática indicada na ocasião, o carnaval. Essas imagens, após serem fotografadas, compuseram o conjunto de elementos da decoração carnavalesca do Recife em 2017.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

percepções dos artistas pesquisados sobre suas práticas, bem como imagens coletadas na pesquisa de campo. No terceiro capítulo, “*De ‘Beat Street’ a ‘O povo qué casa’*: três décadas de graffiti pernambucano”, a partir de elementos históricos e dos relatos dos artistas pesquisados, apresento a linguagem do graffiti no contexto pernambucano, analisando desde a década de 1980 até os dias atuais. O quarto capítulo, “*‘Essa arte salvou a vida de um jovem da favela’*: a arte como discurso e prática de salvação”, apresenta reflexões sobre o graffiti e seus usos pelos artistas em diferentes ações subvencionadas pelo poder público, especialmente observando duas ações, a “Caravana Graffiti” e o “Colorindo o Recife”. O foco é perceber como os artistas veem suas produções neste contexto e, também, buscar categorizações acerca do graffiti enquanto linguagem artística e elemento educativo. Por fim, no quinto capítulo – “*‘Eu pixo, tu pinta, vamo ver quem tem mais tinta’*: graffiti e a zona

intersticial artística” – desenvolvo a ideia de “zona intersticial artística”, conceito com o qual proponho que se analisem as práticas de artistas do graffiti.

Todos os capítulos apresentam, em seus títulos, uma frase coletada em meio às paredes pernambucanas. O que os escritos e as imagens apresentam, tanto nas paredes como nessa tese, é um meio para se chegar aos pensamentos dos escritores e dos artistas e, por isso, faço uso deles como metáforas das realidades que estou abordando.

Este trabalho também contempla uma série de pequenos perfis biográficos de cada artista pesquisado. A ideia é que, brevemente apresentados os artistas e suas produções, seja possível compreender melhor aos seus pensamentos e suas ações, os quais serão analisados ao longo da tese. Assim, cada vez que for comentar sobre um artista ou citar sua fala pela primeira vez, discorrerei sobre si e seu trabalho, apresentando-os de modo a introduzir aos leitores sobre quem estarei falando. É preciso sublinhar que esta tese, que registra em texto um longo processo de envolvimento – afetivo, cognitivo, cognoscente – com o campo do graffiti, demonstrará que, apesar de incontáveis percalços, a arte urbana parece trazer felicidade. Volto, então, ao título dessa introdução, “A arte urbana traz felicidade”.

Figura 2 - Intervenção do Coletivo Vacilante na Escola de Frevo Maestro Fernando Borges, como parte das propostas do Carnaval 2017 de Recife. Os artistas do Vacilante utilizam muito de uma estética que caminha entre o graffiti – com uso de imagens e stencils – e da pixação, como se vê na palavra “Frevo” escrita com o uso de tag reto.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

A assertiva não foi dita por um artista do graffiti, mas pelo prefeito do Recife, Geraldo Júlio, quando do lançamento da programação do carnaval 2017. Neste ano, a decoração foi inspirada no trabalho de artistas do graffiti, que realizaram algumas intervenções na cidade, a convite do curador da decoração de carnaval e da primeira dama da cidade. Após a realização das intervenções, que contou com a participação de Galo de Souza, Manuel Quitério, Karina, Adelson Boris, Coletivo Vacilante e Jota Zeroff, os trabalhos dos artistas foram fotografados e esses registros foram utilizados, através de impressões em grandes formatos, em elementos decorativos espalhados pelas áreas de shows, barracas de comidas e bebidas, convites e programações em geral, dentre outros itens. “A identidade visual da maior festa de carnaval do mundo”, disse o curador, “no ano de 2017, estava sendo tomada pela arte urbana” (registro de campo, 2017).

A arte urbana já tomou, há muito tempo, as ruas de grandes cidades e, também, espaços como galerias, museus, lojas, publicidade, filmes. “A rua”,

efetivamente, “respira arte”, como está escrito em um muro do bairro do Arruda, no Recife, imagem na capa deste trabalho. Mas, entre a arte respirada nas ruas e a felicidade há um sem número de imagens, intenções, trabalhos, reflexões e problemas que buscarei trabalhar ao longo desta tese, centrada no modo como os artistas veem a si e a suas produções. O que buscam os artistas ao ocupar as cidades com suas imagens? Mas para que ocupam? Sob quais condições? De que modo? O que pensam os artistas sobre seus trabalhos? Em busca de responder a essas e outras questões que serão deslindadas ao longo desse trabalho perseguirei a felicidade que a arte urbana pode trazer.

2 “PIXADOR RÁPIDO NÃO ATROPELA GRAFITEIRO”: METODOLOGIA E PESQUISA ANTROPOLÓGICA

Este capítulo traz uma análise centrada nos aspectos metodológicos que envolvem a escrita etnográfica no cenário das cidades, tendo a realização deste trabalho como norte. Buscarei refletir sobre pesquisas que envolvem a arte e, mais especificamente, o graffiti. Para tanto, além de apresentar as premissas e escolhas que fiz, procurarei explorar o modo como os dados para a realização de pesquisas sobre arte em contextos urbanos têm sido coletados.

Aqui, também discorro sobre os diferentes papéis que assumi durante a pesquisa (pesquisadora, produtora, palestrante) e como estes papéis foram modificando as relações com os pesquisados – revelando assimetrias entre minha posição e a dos artistas com quem pesquisei. Tal assimetria tem sido objeto de análise, sobretudo, na antropologia feita a partir da década de 1980 e, apesar da longa distância temporal, penso que anda é marca importante na produção de conhecimentos antropológicos. Deste modo, não poderia me furtar a abordar sobre este tema, que também será evidenciado nas páginas a seguir.

Permeando as reflexões sobre pesquisa de campo, apresento algumas problemáticas relativas ao uso de imagens como parte do processo de pesquisa antropológica. Neste trabalho, as imagens assumem um caráter ilustrativo, fundamental para a compreensão de alguns termos e, também, tem o papel de ser um registro imagético de um recorte de tempo no espaço da cidade, sendo indissociáveis da reconstrução histórica dos dados que apresento. Com este cenário, também exploro neste capítulo o uso de imagens na antropologia e sua função insubstituível para a pesquisa.

Nas próximas páginas, então, discorrerei sobre a escrita antropológica em contextos urbanos, envolvendo diferentes locais e agentes, percebendo de que modo é possível estabelecer narrativas antropológicas com múltiplos campos em interação. Entremeando pessoas, imagens, situações, problematizarei sobre a realização de pesquisas antropológicas em cenários urbanos percebendo as assimetrias intrínsecas à pesquisa de campo e revelando as premissas e escolhas que me acompanharam durante o processo de realização deste trabalho.

2.1 PRESSUPOSTOS EPISTEMOLÓGICOS: A PESQUISA SEM ATROPELO É POSSÍVEL?

Como indicado na introdução, o olhar sobre a cidade tem sido um de meus interesses epistemológicos permanentes. De modo mais sistemático e acurado, tenho observado as intervenções urbanas em Recife desde a realização de pesquisa para a exposição *Estética da Periferia* (que ocorreu em 2007, no Museu de Arte Moderna Aluísio Magalhães – MAMAM)². No ano seguinte, ampliei as reflexões iniciadas nesta ocasião em monografia de especialização (Nicole Costa, 2008), analisando sobre aspectos educativos da inserção do grafite em museus.

Figura 3 - Graffiti atropelado por pixações feitas a giz, em Olinda - PE. Autores não identificados.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

² Nesta ocasião, fiz parte do núcleo que pesquisou sobre artes visuais para a curadoria, que foi composta por Heloísa Buarque de Holanda e Gringo Cardia. O referido núcleo, no Recife, era composto por H.D. Mabuse (designer, responsável pela coordenação local), eu, Galo de Souza (artista do graffiti, um dos artistas que pesquisei para este trabalho; citarei em outros momentos desta tese sobre ele e sua produção) e Henrique Koblitz (designer e ilustrador). A exposição já tinha sido realizada, com muito sucesso, no Rio de Janeiro e aqui em Recife não foi diferente. Apenas para a abertura da exposição, feito inédito na cidade, acorreram mais de duas mil pessoas.

Desde então, percebo as ocupações do espaço urbano recifense e em outras cidades, sempre me perguntando sobre os significados que esta expressão artística tem para os artistas e para quem as vê.

O texto que abre este capítulo, *“pixador rápido não atropela grafiteiro”*, foi uma frase lida em muro de uma escola municipal no bairro do Cordeiro (localizado em Recife, capital do estado de Pernambuco – Brasil), que me deixou intrigada. Atualmente, a frase e outros rabiscos foram substituídos por uma pintura que homenageia a Revolução Pernambucana de 1817³. Tenho visto textos, desenhos e diferentes modalidades de intervenção desse tipo na cidade, mas essa frase continua a provocar reflexões tanto sobre a relação entre pixadores e grafiteiros, como também permanece a estimular pensamentos acerca do lugar dos antropólogos em pesquisas sobre a cidade.

A frase, na linguagem dos que intervêm sobre a cidade significa dizer que o pixador que faz rapidamente sua ação não a realiza sobre um graffiti, ou seja, não “atropela” graffiti⁴ - veja na Figura 4 um exemplo. O texto também denota que a ação de pixar, quando bem realizada – e, portanto, quando realizada a contento – não se realiza por cima de graffiti, ao contrário, escolhe locais específicos que não passem por cima quer de outros escritos pixados, quer de imagens grafitadas.

Fazendo um paralelo entre a frase e a ação de pesquisar, é preciso destacar, como premissa para qualquer processo de investigação, a necessidade de não se “atropelar” o objeto. Como primeiro item a ser levado em conta pelo pesquisador, seguindo o raciocínio da ocupação dos espaços urbanos, ressalto a ética na pesquisa. Muito embora, aparentemente (como se verá ao longo deste trabalho), a ética que rege as ações de pixadores e grafiteiros tenha um grau relativo de fluidez – como abordarei nos capítulos 4 e 5, é essa mesma ética que impede um uso indiscriminado da cidade, respeitando-se nas intervenções os espaços já ocupados por outros. Partindo, portanto, do pressuposto fundamental da ética – que, a meu

³ No capítulo 4, há uma análise sobre os graffiti feitos no contexto de atividades escolares, em projetos educativos de oficinas, ou como elemento decorativo de muros, onde falarei acerca das substituições de rabiscos e pixos por graffiti em escolas.

⁴ Vide “Léxico Ilustrado do Graffiti”, ao final desta tese. Inspirada em Martha Cooper e Henry Chalfant (1984) e Ricardo Campos (2007), e com base nesta pesquisa de campo, apresento este glossário, visando situar alguns termos conforme seu significado atual e, também, dar a versão dos artistas recifenses para palavras relacionadas ao graffiti.

ver, deve nortear não apenas pesquisas, mas nossa vida –, procurei não “atropelar” aos investigados e as suas interpretações – a despeito das assimetrias que permearam muitas das relações estabelecidas durante o processo de pesquisa, o que abordarei adiante.

Com essa premissa, este trabalho é o resultado de processos desenvolvidos em temporalidades relativamente dispersas. Digo relativamente porque as conclusões a que chego aqui e os eventos analisados ao longo desse trabalho procuram dar conta de um período de um ano trabalho de campo, mas que, no entanto, só foi conseguido graças a envolvimento com o universo do graffiti que haviam se desenrolado há muito mais tempo. Somando-se ao ano de trabalho de campo efetivo – acompanhando atividades, fazendo entrevistas, realizando observações participantes – participei de outros eventos e ações que, registradas em meu diário de campo e em fotografias, também compõem o corpus desta análise⁵.

Desse modo, o tempo do trabalho não se deu de modo linear, muito pelo contrário, foi caracterizado por uma dispersão temporal que, apesar de ter prejudicado alguns processos, demonstrou ser positiva para o desenvolvimento como um todo. A dispersão no tempo permitiu amplo acesso a muitos dos artistas aqui mencionados, já que eles me conheciam de atividades diversas daquelas concernentes à pesquisa, realizadas em outros momentos. Também possibilitou a abertura aos novos artistas, uma vez que, tanto ao ser apresentada como ao me apresentar, era acionado meu lugar de *pesquisadora do graffiti*, facilitando interações.

Por outro lado, um dos aspectos negativos da dispersão no tempo diz respeito à impossibilidade de retomar algumas ações e contatos, prejudicados por intervalos maiores que separaram algumas das inserções em campo. A distância no tempo entre a aprovação do projeto de doutorado e a conclusão da pesquisa (aproximadamente cinco anos) também foi testemunha de um fenômeno importante: a inclusão de uma categoria, no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura

⁵ As imagens da cidade, registradas por mim ou por outras pessoas, são fundamentais para se perceberem os usos da cidade ao longo do tempo.

(FUNCULTURA), de incentivo para “Projeto de Graffiti” e sua respectiva retirada do edital⁶.

É importante destacar que a dispersão da temporalidade é algo inerente a processos de construção do conhecimento, no entender de Gastón Bachelard (2004), em sua tese de doutoramento em filosofia, publicada pela primeira vez em 1928⁷. Para o filósofo, a construção do conhecimento se dá a partir de processos descontínuos, que envolvem diferentes aproximações entre pesquisador e objeto. Trata-se de um pensamento sobre o conhecimento que dá lugar ao erro nesse processo e, portanto, possibilita a retificação.

No início de seu trabalho, Bachelard afirma que “conhecer é descrever para reconhecer” (BACHELARD, 2004, pág. 13). E, sendo o conhecimento uma descrição, Bachelard pontua que o postulado da epistemologia é o caráter inacabado do conhecimento, pois cada descrição é passível de retificações, e assim não se pode considerar definitivo o primeiro encontro que gera a descrição. Bachelard, diferentemente de correntes cartesianas da epistemologia, confere ao conhecimento um caráter dinâmico, e a retificação é a via possível para abarcar essa dinâmica:

Se os objetos mantivessem entre si relações precisas e constantes, caberia a expectativa de atingir um conhecimento fixo. Mas os objetos só podem comportar relações provisórias, já que eles são para nós posições provisórias e quase sempre pragmáticas e convencionais do dado”. (BACHELARD, 2004, pág. 252-253)

Concordando com Bachelard, apresento, além dos conhecimentos resultantes do processo de pesquisa desenvolvido ao longo do doutorado, os conhecimentos que advém de um processo de interação com o graffiti que vai muito além do período de pesquisa de campo, antecedendo-o temporalmente. Assim, tanto é fundamental a percepção de que há uma descontinuidade temporal, como também o

⁶ Sobre este edital, ver o capítulo 4.

⁷ Vale mencionar que Bachelard vinha de uma carreira como professor de física e que, impactado pelas teorias de Albert Einstein (as quais desconstruíram os preceitos de Newton), começou a adensar suas reflexões acerca da teoria do conhecimento. Essa breve análise do percurso de vida de Bachelard apenas reforça o caráter inacabado do conhecimento, defendido por este autor. Para uma análise sobre as relações entre Bachelard e produção artística, ver, por exemplo, José Américo Motta Pessanha, 2006.

entendimento de que isso é uma das premissas epistemológicas de uma ciência dinâmica, tal como o é a ciência (inclusive as “exatas”), fundamentada na construção e na reconstrução de conceitos.

Também em manuais recentes de metodologia encontra-se a necessidade de que o conhecimento esteja aberto a reflexões e novas ponderações. É o que apontam, por exemplo, Bauer, Gaskell e Allum (2015, pág. 35), salientando que mais do que a escolha das técnicas empregadas em um processo de pesquisa, é fundamental “a prontidão dos pesquisadores em questionar seus próprios pressupostos e as interpretações subsequentes de acordo com os dados, juntamente com o modo como os resultados são recebidos e por quem são recebidos (...)”.

É preciso lembrar, também, que além dos aspectos relativos às possibilidades de retificações e novas interpretações que a pesquisa deve admitir – citados acima, há que se considerar o que pontua Uwe Flick (1997, pág. 75): as dificuldades para negociar a proximidade e a distância em relação às pessoas estudadas, pelo fato de haver uma interação interpessoal. As negociações foram realizadas continuamente nesta pesquisa de campo – e assim o são nas pesquisas antropológicas, dada a especificidade da própria disciplina.

Tanto por ter ocupado diferentes funções ligadas à arte durante minha trajetória profissional, como por tê-las ocupado também durante o processo de pesquisa, o trabalho de campo que desenvolvi foi permeado por este tipo de negociações acerca da proximidade e da distância que deveria manter dos artistas pesquisados. Tais negociações residiram especialmente no fato de que alguns dos artistas viam em mim uma pessoa com quem podiam contar para obter uma oportunidade de trabalho remunerado e era preciso deixar claro para esses artistas que eu não tinha esse poder. Isso ocorreu especialmente nas situações durante o processo de pesquisa em que atuei como parte integrante das ações de graffiti, as quais também acabaram fornecendo muito material analítico, o que abordarei a seguir.

“Caravana Graffiti” e “Trilhas do Graffiti” foram dois dos envolvimento profissionais diretamente relacionados ao graffiti que tive durante o período de

realização do trabalho de campo. No primeiro caso, na “Caravana Graffiti”, além de ser palestrante, também fui proponente (ou seja, executora e representante legal do projeto junto ao governo estadual). Neste projeto, com o fomento do Funcultura, o objetivo foi realizar uma série de formações e atividades artísticas em escolas da rede pública estadual. Nas ações do projeto, busquei coletar informações de caráter mais vivencial, aproveitando para isso o registro imagético das atividades e também as anotações em meus diários de campo. No capítulo 4, analiso a “Caravana Graffiti”, tendo as questões desta pesquisa como norte.

Outra participação profissional foi durante o projeto “Trilhas do Graffiti”. Neste caso, fui coordenadora da atividade, que consistiu em uma pesquisa, executada entre 2015-2016, também com o fomento do FUNCULTURA. A pesquisa teve como objetivo identificar, mapear e sistematizar informações sobre grupos e artistas, bem como seus trabalhos, envolvidos com a linguagem do graffiti na Região Metropolitana do Recife, garantindo ao público o acesso à pesquisa através do site www.trilhasdograffiti.com. Com a participação de Josivan Rodrigues (proponente e fotógrafo), Sérgio Ricardo Cavalcanti Matos (pesquisador assistente) e Galo de Souza (pesquisador assistente), e outros dois membros, Trilhas do Graffiti proporcionou uma série de encontros e entrevistas com os artistas do graffiti, onde coletei muitos dos dados que aqui utilizo.

Certamente, não foram apenas minhas posições nos projetos acima que geraram as assimetrias presentes no trabalho de campo desenvolvido para esta tese, posto que esse tipo de diferença permeia processos de pesquisa, de distintos modos. Um dos antropólogos que comenta sobre isso é Clifford Geertz, para quem há uma assimetria moral inerente ao trabalho de campo (GEERTZ, 2001, pág. 40). Essa assimetria, no entender do pesquisador, consiste no confronto entre as expectativas mútuas geradas do encontro pesquisador-pesquisados, o que ocasiona uma diferença entre as tais expectativas quando da realização de pesquisas antropológicas. Logo, enquanto pesquisadores esperam, por meio do contato com os pesquisados, obter dados para suas análises e, de algum modo, colaborar para o conhecimento de realidades específicas, pesquisados possuem expectativas que vão além das descrições e das divulgações de suas realidades, esperando, por exemplo, algum tipo de recompensa política ou econômica a partir das pesquisas –

como citei anteriormente em meu caso (quando havia uma esperança, por parte dos artistas, de que eu pudesse lhes conseguir algum posto de trabalho) ⁸.

No mesmo livro, em que analisa aspectos filosóficos e epistemológicos da antropologia (ao mesmo tempo em que faz uma revisão de si e de sua atuação como antropólogo), Geertz também pondera que há um conjunto de ficções parciais na relação entre antropólogos e informantes. Para Geertz, essas ficções residem tanto na capacidade de o pesquisador transformar as experiências vivenciadas em dados científicos, como nas expectativas que informantes mantêm sobre os antropólogos – novamente, estão em jogo os prováveis ganhos que os pesquisados terão, a importância de sua cultura frente a outras, dentre outras expectativas que se encontram durante processos de pesquisa.

Concordando com Geertz, é necessário, no desenvolvimento de qualquer pesquisa, reconhecer que tais ficções estão presentes nas relações – assimétricas, portanto – entre pesquisador e pesquisados. É preciso, desta maneira,

Reconhecer a tensão moral e a ambiguidade ética implícitas no encontro antropólogo/informante, e ainda assim ser capaz de dissipá-las através das próprias ações e atitudes é o que tal encontro exige de ambas as partes para ser autêntico e efetivamente ocorrer". (GEERTZ, 2001, pág. 43)

Partindo do reconhecimento das tensões presentes os processos de pesquisa, percebo que, a despeito disso, no espaço urbano a intersubjetividade decorrente da pesquisa antropológica foi mais latente e as trocas com os grafiteiros foram relativamente facilitadas pela ausência de uma instituição mediando nossas conversas. Partindo desses pressupostos e consciente dos diferentes papéis aos quais estive relacionada durante minha trajetória profissional e de pesquisa, busquei

⁸ No contexto de processos autorreflexivos, em que antropólogos têm revisitado seus conceitos e práticas a fim de que tais assimetrias possam ser aclaradas para pesquisados, é possível citar alguns estudos em que pesquisadores ponderam sobre as diferenças entre as expectativas dos informantes e as suas – destacando a necessidade de aclarar os reais papéis dos pesquisadores frente a seus objetos. Este é o caso, por exemplo, de Aristóteles Barcelos Neto (2004), que comenta sobre a aquisição de acervos para o Museu Nacional de Etnologia de Portugal, quando os grupos indígenas viam nele e em sua equipe a possibilidade de um contato mais estreito com órgãos do governo federal. Outro exemplo está no caso de Elisete Schwade (1992), em seu relato sobre um assentamento de trabalhadores rurais, onde, pelo fato do grupo ser reivindicatório, conferia aos pesquisadores certo status, na medida em que pensavam que a pesquisa poderia tanto favorecer aos pleitos do grupo, como arregimentar mais colaboradores para a causa (cf. SCHWADE, 1992, pág. 47).

sempre deixar claro, para todos os pesquisados, que ali estava, inteira, com todos os adjetivos e suas respectivas implicações.

Tendo essas premissas epistemológicas como norte e admitindo, dessa maneira, que o fazer científico que permite (e possibilita) retificações é aquele que considera a incompletude de uma investigação, assumo o aspecto inacabado dessa pesquisa e, ao mesmo tempo, as possibilidades de retificação abertas a partir daqui.

2.2 LATAS DE SPRAY PARA FAZER UMA PINTURA: A METODOLOGIA DESTE TRABALHO

Vagner Gonçalves da Silva, em pesquisa sobre trabalhos de campo nos estudos das religiões afro-brasileiras, indica que expressões como “fazer o campo” e “delimitar o campo” são recorrentemente utilizadas

Como sinônimos para o tema ou o grupo social a ser investigado (uma sociedade indígena, uma comunidade religiosa etc.) e seu processo de observação, respectivamente, demonstram que o trabalho de campo assume um valor singular na constituição e desenvolvimento do projeto etnográfico. (GONÇALVES DA SILVA, 2006, pág. 26)

No entanto, o autor também alerta para o fato que o trabalho de campo não é linearmente realizado, como é concebido em projetos de pesquisa. Assim, projeto, trabalho de campo e análise dos dados no texto etnográfico são processos que se misturam às experiências reais, vividas pelos pesquisador, antes e depois de sua pesquisa. De tal modo, processos de pesquisa reúnem experiências que chegam aos pesquisadores através de diversas vias, além dos dados obtidos em primeira mão (GONÇALVES DA SILVA, 2006, pág. 27).

Além de reunir observações que não estão linearmente situadas no tempo, como aponta Gonçalves da Silva – e também como já foi mencionado, esta pesquisa também agrega distintos locais de realização: residências de artistas e ateliês, escolas, ruas, situados entre as cidades de Recife, Olinda, Jaboatão e o Cabo de Santo Agostinho. Todos estes diferentes espaços – que compõem, portanto, meu campo – estão interligados pelo objeto dessa pesquisa, a análise sobre como se dão

as ações de graffiti, através do olhar dos artistas – resultando em uma pesquisa que acredito ser multissituada.

Definidas a partir de novas referências epistemológicas para a antropologia, marcadamente a partir de 1980 – com as etnografias pós-modernas, as pesquisas multissituadas articulam, além de diferentes espaços físicos, problemáticas que ultrapassam fronteiras territoriais e estão presentes globalmente. Pesquisas multissituadas, no entender de Lóïc Wacquant (2006), consistem em um

[...] trabalho de campo que tem em conta pessoas e símbolos ultrapassando lugares e fronteiras, que estabelece conexões ao longo de vastas escalas geográficas e institucionais e que descreve fenômenos transnacionais ou supostamente globais [...]. (WACQUANT, 2006, pág. 21)

Relacionando minha pesquisa e as premissas de Wacquant, creio que, aqui, procuro desenvolver uma pesquisa multissituada, na medida em que articulo os fenômenos do graffiti local com suas inserções, diálogos e questionamentos em relação ao universo do graffiti, fenômeno presente em diversas partes do mundo. A “multissituidade”, por assim dizer, em meu objeto de pesquisa, reside, deste modo, tanto no uso de diferentes espaços como lócus de pesquisa (as cidades acima citadas, por exemplo), como nas conexões entre o que é visto como fenômeno do graffiti em termos locais – objeto específico de análise aqui – e suas inevitáveis relações estaduais, nacionais e universais.

Procurarei, ao longo do trabalho, apresentar – seja em notas de rodapé ou inseridas no texto – observações que denotam as interrelações entre o graffiti em termos locais e, também, em outros lugares, por perceber a existência de fortes ligações entre os artistas, suas práticas e conceitos. Deste modo, enfatizo que, por meio de ações observadas localmente, é possível ver que – especialmente com o advento das comunicações em termos globais, via redes sociais – o graffiti é um fenômeno que tem ocorrido de modo transnacional e, portanto, é preciso trazer à luz desta tese alguns exemplos que reforçam isso, ao mesmo tempo em que atestam especificidades regionais.

Outro pesquisador do graffiti, Ricardo Campos (2007), também percebe as conexões existentes entre seu campo de pesquisa – o graffiti lisboeta – e as produções feitas ao redor do mundo. Como indica na conclusão,

Os muros, paredes, portas e mobiliário urbano de grandes cidades como Lisboa, Madrid, São Paulo ou Nova Iorque, apesar das distâncias geográficas que os separam encontram-se simbolicamente ligados pela forte presença de manifestações pictóricas familiares, sustentando um imaginário urbano de certa forma universalizado. (CAMPOS, op. cit., pág. 411)

Vale salientar que este tipo de afirmação – que relaciona a ocorrência e os significados do graffiti ao redor do mundo – está presente em outros momentos do trabalho de Campos, indicando, a meu ver, que o autor percebe as especificidades do graffiti lisboeta sem, contudo, deixar de notar as possíveis articulações entre esta manifestação urbana com outros locais. Campos destaca também a impossibilidade de se circunscrever um local específico, dados os deslocamentos de ações que os grafiteiros perfazem, além de ressaltar a necessidade de se estabelecer uma rede de contatos que propiciasse os encontros com os escritores, já que a maioria atua no anonimato. É assim que, no trabalho de Campos,

[...] a noção de terreno seja tomada num sentido metafórico, na medida em que a presença física continuada num espaço delimitado, não reflecta completamente o modo como se constituiu a rede e a minha relação com os protagonistas desta prática cultural. Este espaço fragmentado e disseminado, físico e virtual, é acompanhado por um tempo igualmente descontínuo. Não posso falar de um tempo linear, de uma presença regular no quotidiano daqueles com quem convivi. A abordagem foi intermitente, espaçada, marcada por momentos de maior proximidade, interrompidos pelas minhas actividades quotidianas e daqueles que conheci. Não se pode falar, portanto, de observação participante continuada, de uma imersão no tempo e no espaço daqueles que estudei. A realidade não se encaixa no clássico modelo disciplinar. (CAMPOS, 2007, pág. 224)

Articulando diferentes estratégias metodológicas e refletindo sobre tais recursos e seu papel como pesquisador, Campos também insere, a meu ver, reflexões sobre o fazer antropológico que se alinham com a hermenêutica. Para Cardoso de Oliveira (1995), a hermenêutica é um dos quatro paradigmas básicos da antropologia, e sua inserção tem desempenhado um papel relevante na matriz disciplinar antropológica, o que é passível de ser observado em alguns elementos – hoje fundamentais – nas pesquisas em antropologia: a moderação na autoridade do autor; a atenção na elaboração da escrita; a preocupação com o momento histórico próprio do encontro etnográfico; a compreensão dos limites da própria disciplina (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1995, pág. 221).

No texto acima referido, Cardoso de Oliveira enfatiza a importância da inserção de tais elementos no interior da matriz disciplinar da antropologia, conferindo uma criticidade ao fazer antropológico que os anteriores paradigmas não davam conta. Neste sentido, aqui é fundamental perceber os diferentes significados do graffiti no espaço da cidade e das cidades, se considerarmos as articulações supra espaciais e multissituadas já citadas no caso do graffiti enquanto fenômeno. Além disso, ressalto a necessidade de confrontar minhas interpretações construídas ao longo de anos observando estas ações.

O olhar sobre a cidade, como já mencionado, acompanha-me há algum tempo e, assim, este trabalho não poderia se furtar a apresentar considerações realizadas em diferentes espaços, sendo, portanto, resultado de várias épocas. Contudo, tenho buscado questionar as premissas e interpretações que já havia construído, e alia-las ao que percebo na atualidade, tanto como antropóloga como também como observadora da cidade – realizando, desta forma, reflexões como aquelas mencionadas por Roberto Cardoso de Oliveira (1995). É, portanto, o cruzamento dessas experiências que me possibilitaram esta pesquisa.

As experiências vivenciadas durante a realização da pesquisa geraram, além das reflexões sobre epistemologia e metodologia, a necessidade de se incluir outros materiais para análise. Assim, desde os inícios da pesquisa fui percebendo a necessidade de incluir as imagens, dentre os dados a serem obtidos e analisados. Não poderia deixar de incluir as imagens, uma vez que estou abordando sobre produtos artísticos e, portanto, seu registro imagético é extremamente importante para o desenvolvimento deste trabalho.

As imagens, desde os inícios da antropologia, foram utilizadas com a finalidade de registrar as culturas que estavam sendo estudadas – ao mesmo tempo em que eram, também, os primeiros testemunhos visuais de realidades distantes⁹. Pouco a pouco, outros objetivos foram acrescentados aos usos das imagens nas

⁹ Lembremos, por exemplo, de Bronislaw Malinowski e o extenso uso que fez de imagens ilustrativas em seu “Argonautas do Pacífico Ocidental” (1976) e, no contexto brasileiro, das fotografias feitas por Luis de Castro Faria quando acompanhou Claude Lévi-Strauss em suas incursões ao interior do Brasil, publicadas em Tristes Trópicos (1996) e, postumamente, em “Um outro olhar: diário da expedição à Serra do Norte”, 2001.

pesquisas sociais e antropológicas. Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha (2006) apresentam três grandes usos das imagens na antropologia:

Imagem como método ou técnica adotados na pesquisa de campo, dado bruto de pesquisa ou registro, expressão de um processo de pesquisa e ainda a imagem, ou narrativas visuais e audiovisuais, como objeto de análise para a antropologia são alguns dos caminhos abertos nesse sentido. (BARBOSA E CUNHA, 2006, pág. 49).

Considerando esses diferentes usos para as imagens, pontuados acima por Barbosa e Cunha, busquei seguir um caminho que aliou as três possibilidades – tendo em vista que não queria me filiar a nenhum dos usos abordados pelos autores e, principalmente, percebendo que este seria o caminho para uma análise sobre o graffiti. Inspirei-me fortemente, neste caso, no trabalho de Ricardo Campos (2007), para quem

O universo da imagem tem representado, nos anos mais recentes, principalmente a partir dos anos 90, uma via extremamente rica e inovadora para as ciências sociais e humanas, envolvendo abordagens disciplinarmente transversais e métodos diversificados, que ultrapassam em larga medida as questões meramente operacionais (a imagem enquanto ferramenta de trabalho em ciência). (CAMPOS, 2007, pág. 144)

O trabalho empreendido por Campos envolve um largo uso de imagens, associadas a diferentes estratégias metodológicas. Campos atribui, na análise dos dados da sua pesquisa, peso semelhante tanto aos dados visuais como aos dados de campo e entrevistas. Deste modo, as reflexões buscam uma

[...] análise da imagem e da visualidade no graffiti, tendo em consideração o tipo de produção (a obra que resulta da prática) mas igualmente os diferentes suportes, registros e circuitos onde a imagem se aloja e comunica sentido. Procurei, todavia, que a imagem servisse igualmente como recurso analítico, veículo de reflexão e explanação de diferentes facetas deste mundo social. (CAMPOS, 2007, pág. 408)

Do mesmo modo, também busquei aliar as diferentes estratégias metodológicas para compor o conjunto das análises. Um outro exemplo deste tipo de estratégia – inclusive recorrentemente utilizada em se tratando de pesquisas sobre graffiti – é o caso de Martha Cooper e Henry Chalfant (1984), que em seu trabalho enfatizam as imagens que realizam sobre o graffiti nova-iorquino,

mesclando-as às falas dos artistas¹⁰. Outro exemplo é o de Rafael Schacter (2013), antropólogo norte americano que realizou uma extensa pesquisa visual envolvendo grafiteiros de todos os continentes. Também é possível citar Nancy Macdonald (2001) que, em sua pesquisa sobre a construção da masculinidade de jovens londrinos e nova-iorquinos, apresenta imagens como forma de demonstrar o modo através do qual os graffitis são recursos para os jovens pesquisados expressarem sua masculinidade. Neste trabalho, contudo, as imagens servem como suporte para o discurso da autora, sendo subsidiárias do texto da pesquisa – diferentemente dos demais, onde as imagens são um dos aspectos mais relevantes das pesquisas.

É preciso destacar que estes trabalhos apresentam em comum a ênfase nos registros dos graffitis prontos – à exceção de Campos (2007) e Cooper e Chalfant (1984), que também trazem imagens relativas aos momentos de produção dos graffitis. Essas duas pesquisas, também, acrescentam às imagens textos que ajudam a esclarecê-las, uma vez que somente as imagens não trariam as interpretações que sua junção com textos possibilita.

Aqui, também procurei aliar as experiências etnográficas às imagens fotográficas, tornando o trabalho dialógico, realizando o que preconiza Sébastien Darbon. Para este pesquisador, “uma imagem, quer seja fixa ou animada, não é um discurso científico” (DARBON, 2005, pag. 100) e, deste modo, as imagens não possuem sentidos inerentes, pois seu sentido se constrói. Assim, complementarei as imagens com informações necessárias para sua contextualização. Deste modo, como abordarei nas seções a seguir, além da observação participante e do uso da fotografia como registro e complemento aos dados buscados pela pesquisa, também fiz uso de pesquisa de fontes escritas e iconográficas (incluindo reportagens, arquivos de grafiteiros e seus *sketches books*) e de bibliografia.

Vale lembrar que, no caso da pesquisa em arte contemporânea, a obra possui aspectos transitórios que a configuram como um processo e, portanto, em construção como salienta Icléa Borsa Cattani (2002), em um dos poucos livros publicados no Brasil sobre a metodologia de pesquisa em artes visuais. Então, ao realizar pesquisas em arte, é necessária a “[...] presença constante da reflexão

¹⁰ Além de várias outras pesquisas sobre graffiti, Chalfant, inclusive, é o autor do filme “*Style Wars*” (1983), uma referência na antropologia audiovisual do graffiti, onde apresenta o universo hip hop de Nova York.

verbal paralelamente a reflexão plástica, [...] não como tradutores uma da outra, mas como complementares e desveladoras do processo de elaboração da obra [...].” (Cattani, 2002, pág. 42) Icléa Cattani também pontua que para realizar uma pesquisa eficiente em artes, é necessária a intertextualidade, mas sempre ressaltando que a obra de arte é um produto visual. Deve-se “[...] ter o cuidado de não igualar a arte ao discurso, como uma forma específica do mesmo, mas reconhecê-la como ato, que resulta em objetos estéticos, a partir de uma modalidade específica do pensamento que é o pensamento visual”. (CATTANI, 2002, pág. 48)

Partindo das questões de pesquisa e do reconhecimento das assimetrias subjacentes a este processo, procurei criar esta narrativa partindo de experiências etnográficas. As experiências etnográficas aqui analisadas compreendem o percurso de convivência com artistas do graffiti, procurando apreender o que Malinowski (1976) nomeia imponderáveis da vida cotidiana. Para este pesquisador, é preciso conviver e conhecer as categorias nativas a fim de que a pesquisa absorva o indizível, o imponderável.

Para abarcar os imponderáveis atinentes às práticas artísticas do graffiti, parti de questões de pesquisa que, aliadas às informações obtidas em campo e durante diferentes momentos de minha trajetória, como abordei anteriormente. Nos próximos dois itens, primeiro apresento as questões que motivaram a pesquisa que realizei e, segundo, apresento os dados que compõem o corpus desta análise. Assim, tendo os pressupostos epistemológicos aqui abordados – bem como o fazer antropológico como norte, delineio a seguir o instrumental analítico que compõe esta tese.

2.2.1 Questões de Pesquisa

Pelo fato de esta ser uma pesquisa fundamentada em vivências antropológicas, não parti de hipóteses, mas de perguntas. Conforme o que propôs Geertz (1989) procurei considerar os sistemas oriundos dos próprios fatos, em busca de fazer uma descrição densa do que vivenciei. Inicialmente, havia proposto uma pesquisa que iria analisar dois diferentes contextos: os Mutirões de Grafite e o Salão Pernambucano de Artes Plásticas. No caso dos Mutirões, trata-se de ações que

eram organizadas mensalmente por grafiteiros com o objetivo de produzir intervenções em periferias do Recife. Desde sua criação, em 2006, já haviam sido realizadas mais de 80 ações. Já o Salão de Artes Plásticas, realizado pelo Governo do Estado de Pernambuco, era o mais antigo salão de arte em atividade no Brasil e realizava exposições desde 1942.

Com a interrupção de ambas as atividades, comecei a refletir sobre a possibilidade de se utilizar a própria pausa como dado e analisar a descontinuidade dessas ações – justamente na perspectiva de trazer os sistemas oriundos dos próprios fatos sobre o qual mencionou Geertz (1989). A ausência de dados e, sobretudo, de pessoas que pudessem compartilhar informações e facilitar uma provável pesquisa de campo sobre este tema impossibilitou este feito – contudo, creio que é preciso destacar que a descontinuidade nas ações em arte é a pedra de toque para as atuais políticas públicas em cultura, o que é importante para se perceber as relações entre graffiti e o poder público, o que abordarei nos capítulos finais desta tese.

Sobre os Mutirões, estes, felizmente, voltaram às atividades, porém sem uma periodicidade fixa. No entanto, com a interrupção do Salão por prazo indeterminado, uma pesquisa sobre estes dois objetos seria inviável. Apesar de tudo, as relações entre graffiti e instituições representativas das políticas públicas para a arte continuavam e continuam a acontecer. Tendo as inquietações sobre a relação graffiti-poder público como pano de fundo, resolvi adensar meu olhar para o graffiti, e desta maneira refletir sobre o próprio graffiti, ajudando a compor as questões com as quais efetivamente trabalhei.

A partir das mudanças ocorridas no âmbito do graffiti e de suas relações com o Salão Pernambucano de Artes Plásticas no espaço entre a proposição do projeto de pesquisa e da efetiva realização do trabalho de campo, comecei a esboçar outras questões que poderiam nortear objetivo semelhante: pensar sobre as relações entre o graffiti e o poder público. Então, parti de questões como: como os artistas do graffiti percebem a relação de sua produção com o poder público e com campo institucionalizado da arte? Como artistas e grafiteiros se veem diante das categorias “artistas” e “grafiteiros”? Como são definidas estas categorias? De que modo acontecem as intervenções urbanas nas cidades pernambucanas? Quem são os artistas que fazem o graffiti pernambucano?

Estas questões orientaram a busca por responder duas questões centrais, objeto de análise sobre o qual me debruçarei nesta tese: quais são os processos de produção e significação do graffiti? Há diferenças entre os processos de produção e significação do graffiti feito com e sem subvenção pública? Ambas as perguntas orientaram a busca pela composição de um corpus de análise multifacetado e, também, intimamente relacionado proposição desta tese: refletir a ideia de que os artistas do graffiti operam com atitudes, procedimentos e imagens que os permitem circular livremente entre ações independentes e subvencionadas (uma pré-noção acerca de meu campo, que, pouco a pouco, foi se consolidando durante o processo de pesquisa).

É importante ressaltar que o campo é construído pelo olhar do pesquisador, como mencionei anteriormente, na medida em que pode construir significados tanto por meio de transformar o familiar em exótico ou o exótico em familiar (cf. VELHO, 2003), como pela sua escrita. Esses pares – do familiar ao exótico e do exótico ao familiar, por minhas distintas vinculações ao graffiti, foi realizado continuamente no trabalho, tendo como norte pensar sobre como os graffiti são produzidos e quais seus significados para quem os produz. Assim, mesclei em meu o trabalho de campo, como menciona James Clifford (2002, pág. 78) práticas objetivas e subjetivas, buscando mediar esta relação para consecução do objetivo desta tese: esclarecer como artistas do graffiti têm realizado suas produções e como esta linguagem tem se tornado elemento fundamental para o contato entre o poder público e populações de periferia.

2.2.2 Corpus de análise

Tendo a cidade como cenário, as práticas relacionadas ao graffiti estão dispersas em diferentes locais e, também, mobilizam pessoas que tanto estão muito próximas, fazendo parte do mesmo coletivo, além de pessoas que não se conhecem. A partir da ideia de pensar sobre como se dão as práticas em graffiti, especialmente aquelas que se desenvolvem com subvenções públicas, elenquei os principais artistas e coletivos que atuam neste âmbito, a fim de que pudesse acompanhar as ações e realizar a pesquisa. Era um imenso quantitativo de atividades, uma vez que, recentemente, as relações entre o graffiti e o poder público estão muito intensas. Cheguei a um grupo muito amplo de atividades que, na

verdade, apenas se configurou como conjunto por meio de meu olhar, uma vez que ações e atores, muitas vezes, estavam dispersos no espaço do Recife e no tempo em que realizei as pesquisas de campo.

A fim de que pudesse chegar a um quantitativo analisável de artistas e ações, o próprio campo de pesquisa acabou por me fornecer o fechamento de que eu precisava. Nesse momento, estava em vias de implementação um projeto de intervenções na cidade do Recife, criado pela prefeitura da cidade, o “Colorindo o Recife”. Com as notícias vindas de artistas – com os quais mantinha contato frequente – de que o coletivo “Cores do Amanhã” seria escolhido para realizar estas atividades, optei por analisar estas ações – assim teria como pesquisar atividades em graffiti relacionadas à municipalidade. Outra atividade também escolhida como objeto de análise foi a “Caravana Graffiti” – que já havia sido realizada de modo experimental em 2013 e foi selecionada para execução pelo Funcultura no ano em que realizei a pesquisa de campo, 2014, e deste modo, tive um outro exemplo de ação subvencionada pelo poder público (no caso, mediada pelo Governo de Pernambuco).

O campo em que pesquisei foi definido, então, a partir da realização destas duas atividades: frequentei locais onde graffitis estavam sendo realizados, participei de atividades em escolas, conversei com artistas e com públicos dessas atividades, sempre tendo como norte as questões da tese: como se dão os processos de produção e significação do graffiti? Quais as diferenças na produção e na significação do graffiti feito com e sem subvenção pública? Essas perguntas orientaram meus olhares durante a pesquisa de campo, na qual realizei observação participante, registrando impressões em meu diário durante as atividades e, também, dialogando com as pessoas – especialmente com os artistas. Em todas as etapas foi fundamental observar os procedimentos pra realização dos grafites, assim como as relações dos artistas entre si e com aqueles que estão fruindo esta produção, o que motivou muitos diálogos, especialmente com os artistas.

A pesquisa abarcou, portanto, períodos de convivência com os artistas durante a realização de suas ações, bem como percursos por locais já grafitados, sozinha ou com os artistas, a fim de mapear imagens e o que grafiteiros pensam a respeito de suas produções. Em algumas ocasiões, também foi possível

acompanhar a execução de graffiti, quando pude perguntar e observar, no momento da criação, o que os artistas pensam sobre seu trabalho e como o fazem.

De uma maneira geral, procurei realizar uma observação das atividades cotidianas dos artistas, em ações corriqueiras relacionadas às suas produções, buscando estabelecer uma convivência tanto com os artistas, como com a ambiência das localidades pesquisadas. Para Uwe Flick, a observação participante permite uma imersão do pesquisador no seu objeto: “os aspectos principais do método consistem no fato de o pesquisador mergulhar de cabeça no campo, de ele observar a partir de uma perspectiva de membro, mas, também, de influenciar o que é observado”. (FLICK, 2007, pág. 152). Tais influências no que observei se davam, principalmente, a partir das questões feitas aos artistas nas entrevistas que, muitas vezes, geravam interesse nos artistas em saber a minha posição sobre os assuntos que estávamos abordando.

As conversas com os artistas foram enfatizadas, durante toda a pesquisa, porque busquei pesquisar as questões aqui postas a partir da ótica de quem faz os graffiti. Esta opção metodológica dialoga com outras proposições que trazem o graffiti visto por quem o produz, como o pioneiro trabalho de Martha Cooper e Henry Chalfant (1984) e, mais recentemente, Ricardo Campos (2007). Devido à parca quantidade de pesquisas acadêmicas sobre o graffiti em termos locais, resolvi, portanto, enfatizar o que pensam os artistas sobre suas produções.

Partindo da premissa de perceber o olhar dos grafiteiros sobre suas práticas, cheguei aos que seriam convidados a participar das entrevistas – selecionando, para tanto, artistas: a) diretamente relacionados com as atividades em análise; b) citados por outros artistas como referências para seus trabalhos; c) que possuem produções feitas a partir de subvenções públicas; d) que trazem nos seus trabalhos aspectos inovadores e/ou importantes – no entender dos próprios artistas – para as práticas do graffiti em geral. Esses critérios orientaram a escolha dos artistas, junto com um outro critério subjacente a todos: a facilidade do acesso aos artistas e seu desejo em colaborar para a pesquisa¹¹. Vale lembrar o que comentam Bauer e Aarts (2015, pág. 57): “O principal interesse dos pesquisadores qualitativos é na tipificação da

¹¹ Cheguei aos critérios a partir de meus conhecimentos prévios do campo, abordados anteriormente e, também, por meio de informações que foram surgindo com o início da realização das entrevistas.

variedade de representações das pessoas no seu mundo vivencial”. Deste modo, a representatividade dos artistas no contexto do corpus a ser analisado foi o que levei em conta.

Tendo esses pressupostos, selecionei inicialmente trinta e cinco artistas, sendo vinte e um homens e catorze mulheres. Com os diferentes entraves que os percursos da pesquisa de campo geraram, cheguei ao quantitativo final de vinte e nove artistas, sendo dezoito homens e onze mulheres¹². Desses artistas, em diferentes fases de envolvimento com o graffiti, alguns serão recorrentemente citados ao longo da tese, justamente porque são indivíduos que possuem uma relação mais densa com esta linguagem artística, ou seja, utilizam a arte como principal atividade profissional.

Com a realização de entrevistas, busquei apreender tanto os aspectos mais gerais sobre a biografia dos artistas como os sentidos que grafiteiros atribuem a suas ações. Para Tim May, “as entrevistas geram compreensões ricas das biografias, experiências, opiniões, valores, aspirações, atitudes e sentimentos das pessoas”. (MAY, 2004, p. 145). As entrevistas, semiestruturadas, tiveram como objetivo deslindar trajetórias de vida dos artistas, especialmente enfatizando suas relações com os temas da tese. Para tanto, o questionário apresentava algumas perguntas iniciais, que muitas vezes geravam outras questões e incluíam perguntas como as que seguem:

- “Há quanto tempo atua no graffiti? O que o levou a grafitar? Há algum artista ou grupo local, nacional e internacional que serviu de inspiração? ”;
- “Como acontece sua produção? Como se dá o seu processo de criação e planejamento? Faz esboços, croquis? Utiliza *sketchbook* e/ou caderninho? ”;
- “Quais são os locais onde prefere atuar? Quais são as diferenças entre o trabalho nas ruas e o trabalho feito por encomenda? ”;
- “Como você percebe o graffiti em relação a sociedade? De que modo você poderia diferenciar o graffiti quando você começou e na atualidade? ”;
- “Sobre as relações do graffiti com o poder público, como você percebe este contato? De que modo você poderia diferenciar esta relação quando você começou e na atualidade? ”.

¹² As diferenças entre a quantidade dos artistas segundo seu sexo se dá, especialmente, por conta de uma menor quantidade de mulheres que realizam esta prática, fato que será mencionado e analisado nos capítulos 3 a 5 desta tese.

As perguntas acima, tendo a ótica dos artistas como foco, buscaram dar conta dos aspectos intrínsecos e extrínsecos do graffiti, e, portanto, perceber como realizam suas produções e como veem suas relações com o poder público. No caso dos aspectos intrínsecos, minha busca foi entender como os artistas produzem, de que modo realizam suas produções, quais trajetórias de vida levaram aos seus envolvimento com o graffiti e, principalmente, às suas poéticas visuais – ou seja, seu repertório de imagens, suas temáticas, suas inspirações. Sobre os aspectos extrínsecos, minha procura foi apreender como os artistas veem os contatos de si e de suas produções com diferentes instâncias do poder público.

A voz de pessoas relacionadas ao poder público está presente, de modo geral, nos jornais e outros documentos citados, que fazem parte do conjunto de fontes bibliográficas que foram utilizadas. Para Tim May (2004, pág. 205), os documentos (tais como reportagens) se constituem como leituras particulares dos eventos sociais e inclui este tipo de fonte como referência acerca da visão que os agentes da esfera pública – como secretários, críticos e curadores – possuem sobre o graffiti.

As fontes escritas e iconográficas (como imagens antigas de ações citadas pelos artistas, além das fotografias que realizei durante a pesquisa de campo) foram importantes para – em articulação com os demais métodos que utilizei, como entrevistas e observação participante – delimitar as biografias (cf. KOPYTOFF, 2006) de alguns dos graffitis mencionados na tese. Para Igor Kopytoff (2006), é preciso perceber as biografias das coisas, por meio da análise dos significados que os objetos podem assumir em relação as pessoas que os fazem, utilizam, negociam. Para Kopytoff as coisas possuem biografias que devem ser esmiuçadas em estudos sobre a cultura, seja ela mais ou menos complexa, para perceber os diferentes (e mutáveis) significados das singularizações, classificações e reclassificações dos objetos:

In the homogenized world of commodities, the eventful biography of a thing becomes the story of the various singularizations of it, of classifications and reclassifications in an uncertain world of categories

*whose importance shifts with every minor change in context.*¹³
(KOPYTOFF, 2006, pág. 90)

Fontes como Kopytoff colaboraram para a construção de uma percepção biográfica dos graffitis, onde busquei perceber as relações prévias à sua efetiva realização, as temáticas que compunham as imagens e os processos de produção dos trabalhos, bem como os diferentes significados – as singularizações, classificações e reclassificações citadas pelo autor – pelos quais passam as coisas e, de modo especial, os produtos artísticos (sobretudo quando inseridos no contexto urbano). É um caminho imenso, que – reconheço – pôde ser feito apenas em alguns dos graffitis que aqui apresento. No entanto, este tipo de perspectiva apenas denota, a meu ver, que produtos artísticos necessitam de análises além de suas propriedades formais ou estéticas – abarcando, portanto, seus aspectos intrínsecos e extrínsecos.

Reunindo essas referências e as diferentes estratégias que utilizei para responder às minhas questões de pesquisa, a seleção de sujeitos, dados e situações aqui apresentadas foi norteada para compor uma amostragem analisável. Vale salientar que a questão da amostragem é repleta de problemas, discutidos, por exemplo, por Uwe Flick (2007, págs. 76-86), mas procurei minorar tais entraves com a circularidade dos dados e, também, com as adequações que foram feitas à metodologia durante a própria pesquisa. Conforme Flick, a circularidade de dados “[...] obriga o pesquisador a refletir permanentemente sobre etapas específicas à luz das outras etapas [...]” (FLICK, 2007, pág. 60).

Esta circularidade que procurei realizar durante os processos de pesquisa também se coaduna com as perspectivas de Ulf Hannerz (2015), para quem, mesmo no cenário amplo das cidades, a observação participante permanece como uma maneira eficiente de descobrir fatos (Hannerz, 2015, pág. 330). No entanto, Hannerz enfatiza que é preciso atentar para a superficialidade que pode haver neste tipo de análise uma vez que, no entender do pesquisador, é preciso analisar a cidade como uma cultura (e não percebê-la por meio de suas formas específicas). Para evitar esse tipo de problema, Hannerz sugere realizar uma triangulação de métodos (cf.

¹³ “No mundo homogeneizado das mercadorias, uma biografia repleta de acontecimentos sobre uma coisa torna-se a história das várias singularizações dessa coisa, de suas classificações e suas reclassificações, é um mundo incerto de categorias cuja importância muda com cada pequena mudança no contexto.” (tradução minha)

fundamenta-se em Denzin, 1970). Este tipo de triangulação, a meu ver, possui relações com a circularidade proposta por Uwe Flick, citada anteriormente, e que permite às pesquisas que estejam efetivamente relacionadas com seus objetos, o que busquei realizar ao longo de todo o trabalho: modificando, inicialmente meu objeto, escolhendo os artistas a partir de suas próprias indicações, modificando questionários, reencontrando pessoas para esclarecer pontos citados nas entrevistas, dentre outros recursos. Busquei, portanto, realizar o que Hannerz indica:

A metodologia do campo deve ser considerada como algo multiforme, sempre mudando de forma, à medida que procedimentos estabelecidos são modificados para se enquadrar com outro contexto e quando novas ferramentas são construídas sob a inspiração de uma situação no campo sem precedentes óbvios. (HANNERZ, 2015, pág. 331)

Por conta deste tipo de reflexão, creio que o trabalho de campo não acontece linearmente, concordando com George Marcus (2004). Em texto sobre as imbricações entre a antropologia e arte, especificamente artes cênicas, o autor percebe as diferentes conceituações e fazeres relativos às pesquisas de campo e etnografias. Marcus coloca que, a partir dos estudos críticos e reflexivos pós-modernos, a pesquisa de campo tem se envolvido com locais de investigação múltiplos e heterogêneos (MARCUS, 2004, p. 146) – onde é necessária uma metodologia que possa dar conta dos processos a serem pesquisados.

Todos os procedimentos, nesta pesquisa, foram feitos à luz das questões e dos objetivos que busquei tendo, como se vê, a procura por uma flexibilidade metodológica como pressuposto. Os questionamentos, objetivos e o corpus de análise da tese, junto a meus pressupostos metodológico-epistemológicos, compõem, nos próximos capítulos, os resultados a que cheguei (por enquanto). A nós, antropólogos, cabe a inscrição da experiência etnográfica e, devo lembrar, concordando com Clifford (2002), que é o pesquisador quem delimita na escrita as experiências vividas em campo, construindo aí alegorias, na medida em que são representações etnográficas.

É fundamental, como destaquei neste capítulo, perceber as assimetrias inerentes ao trabalho de campo, além de analisar os processos de escrita e de elaboração das imagens que utilizo, além de se preocupar, também, com perceber o momento histórico em que realizo este trabalho e os limites de interpretação

impostos pelo meu próprio objeto de pesquisa. Nas páginas que seguem, estão, portanto, as alegorias que compõem minhas representações etnográficas das experiências vivenciadas em campo, verificando como esta manifestação urbana tem ocupado os lugares e, principalmente as pessoas.

3 “A RUA RESPIRA ARTE”: A CIDADE COMO OBJETO ANTROPOLÓGICO E COMO MEIO PARA A EXPRESSÃO ARTÍSTICA

No capítulo que segue, apresento reflexões sobre a escrita etnográfica no cenário das cidades, analisando tanto a consolidação da cidade enquanto objeto da pesquisa antropológica como os processos criativos do graffiti e suas ocupações urbanas. Percebo, também, como se dão ao longo do tempo as ocupações da cidade pela arte – legitimadas institucionalmente ou não – e as reflexões da pesquisa antropológica em ambos os campos – a escrita urbana e as instâncias legitimadoras.

Partindo de reflexões sobre os processos de marginalização da pixação e de legitimação do graffiti, tais como a incorporação da linguagem do graffiti ao campo da arte – visível no discurso tanto dos teóricos como dos artistas – e a inclusão de trabalhos realizados com o uso desta modalidade artística em exposições e outras modalidades de ações com o graffiti feitas por órgãos públicos e instituições museais (públicas ou privadas), verifico os diferentes significados dessas produções pelos artistas do graffiti. Lado a lado às impressões dos artistas, sobreponho análises feitas por pesquisadores e, também, reportagens e dados de outras pesquisas e documentos, a fim de compor um recorte histórico sobre o modo como são vistos os artistas do graffiti e suas ações.

3.1 A CIDADE COMO OBJETO DE PESQUISA ANTROPOLÓGICA

Com seus inícios profundamente enraizados na busca por um “outro” distante geograficamente e culturalmente, a antropologia – ao mesmo tempo em que se consolidava como ciência – também passou a observar que este outro poderia estar bem perto, nas próprias cidades de origem dos antropólogos. Hoje, é incontestável o interesse de antropólogos sobre os espaços urbanos e, principalmente, sobre os fenômenos que aqui ocorrem.

As primeiras pesquisas que demonstraram esse interesse surgiram em um contexto no qual também as cidades estavam se consolidando como centros irradiadores e convergentes de pessoas, de economias, de conhecimentos.

Pesquisadores como Ulf Hannerz (2015), Michel Agier (2011), Eunice Durham (2004), dentre outros, situam que as pesquisas desenvolvidas na Escola de Chicago foram fundamentais para estimular a curiosidade científica sobre as cidades.

Acompanhando o desenvolvimento industrial e comercial que ocorreu em Chicago desde finais do século XIX, em meados da década de 1920 a cidade vê crescer, também, sua escola de sociologia. Atentos ao que acontecia no seu entorno, pesquisadores dessa cidade começaram a analisar fenômenos urbanos, tendo Chicago como campo.

Hannerz (op. cit.) observa que, apesar de estar enraizada em teorias sociológicas (como a ecologia social de Louis Wirth e o darwinismo social), a Escola de Chicago traz semelhanças com a antropologia urbana atual, pela escolha de métodos (como a observação e a convivência com os grupos estudados) e os temas selecionados (como questões étnicas). O autor também destaca, na sociologia empreendida em Chicago, uma forma de apresentação dos resultados das pesquisas que se assemelha à antropologia daqueles tempos: as grandes monografias, com redação “romanceada” – uma provável influência, nos diz Hannerz, de um dos primeiros diretores da Escola de Chicago, Robert Park (que, antes da carreira acadêmica havia atuado como jornalista investigativo, responsável por grandes narrativas na imprensa popular¹⁴).

Os trabalhos desenvolvidos ali foram fundamentais para o reconhecimento da cidade como fenômeno espacial mas, sobretudo, como fenômeno social. Seguindo em suas análises, Hannerz enfoca aqueles que compuseram a segunda geração de pesquisadores oriundos da Escola de Chicago, Robert Redfield e Louis Wirth. O primeiro, com definições sobre sociedades primitivas, serviu de contraponto às definições de cidade e sociedade urbana apresentadas por Hannerz não apenas em Wirth, mas em outros pesquisadores.

É importante destacar as observações de Hannerz sobre Wirth, uma vez que esse último traz definições que ainda hoje permeiam estudos antropológicos sobre a

¹⁴ Vale salientar que Park, com suas experiências vindas do jornalismo, foi um dos grandes incentivadores da saída dos pesquisadores da escola, para que fossem realizar seus trabalhos em campo, encontrando-se efetivamente com os seus objetos de pesquisa, ao invés de se utilizarem apenas de informantes.

cidade (inclusive esse). Para Wirth, o urbanismo é marcado por contatos impessoais, superficiais, transitórios e segmentais, fixados a partir da influência do tamanho, da densidade e da heterogeneidade da cidade. Opondo-se às premissas de Wirth, Hannerz delineia críticas enfatizando que a cidade não é um sistema fechado e que é preciso, partindo-se desse pressuposto, perceber os limites e os problemas do que significa tamanho, densidade e heterogeneidade. Apesar desse tipo de problema, Hannerz ressalta a definição de Wirth sobre os urbanitas: aqueles que vivem na cidade e que, justamente por isso, são dotados de um modo de vida específico (HANNERZ, 2015, cf. pág. 82).

Partindo da análise dessas fontes, Ulf Hannerz defende que a vida urbana é composta por situações, nas quais indivíduos participam buscando realizar objetivos. Sua participação consiste em envolvimento situacionais propositais, posto que a conduta dos indivíduos é guiada pelo que desejam ou não desejam que lhes ocorra. As pessoas, em tais envolvimento, assumem papéis, comportamentos visíveis relativamente padronizados, possibilitando comparações de comportamentos. Os papéis, para Hannerz, podem ser utilizados pelos indivíduos de acordo com o repertório de papéis de cada pessoa, que corresponde aos diversos tipos de envolvimento situacionais que ocorrem nos cenários urbanos (HANNERZ, op. cit., pág. 111-112).

O autor destaca que os papéis devem ser percebidos de acordo com os objetivos das interações sociais, já que a padronização, no seu entendimento, é fundamentada em normas flexíveis, uma vez que depende da finalidade das ações que os indivíduos praticam utilizando-se de seus papéis:

Queremos reconhecer que por meio das entidades que chamamos papéis, as pessoas podem negociar, barganhar, ameaçar e batalhar umas com as outras, modos interacionais que não se encaixam com a noção de direitos e deveres bem-definidos. (HANNERZ, op. cit., pág. 113)

Continuando sua análise sobre padrões de interação e comportamento que compreendem as situações sociais nas quais os indivíduos se envolvem, Hannerz indica uma classificação do inventário de papéis presentes nas cidades ocidentais: 1) doméstico e de parentesco; 2) aprovisionamento; 3) recreação; 4) vizinhança; 5)

tráfico (HANNERZ, 2015, pág. 113). Dentre tais inventários de papéis e de situações que os envolvem, aqueles que são mais significativos para fazer das cidades o que elas são, para Hannerz, são os que se referem ao aprovisionamento e ao tráfico (id., ibid., pág. 117).

No primeiro caso, os repertórios de papéis acionados nas situações de aprovisionamento, envolvem sobremaneira as relações de trabalho. Desta maneira, Hannerz dedica especial atenção ao modo como, nas cidades, tais relações se desenrolam de modo específico e gerando situações diversas daquelas experimentadas, por exemplo, em uma aldeia indígena que se utiliza da coleta de alimentos, sem se preocupar com os excedentes de sua produção. O segundo caso de repertório de papéis e de situações ressaltado por Hannerz na definição de urbanidade refere-se aos papéis de tráfico. Neste caso, diferentemente de comunidades rurais, por exemplo, há a predominância de estranhos, o que ocasiona relações de tráfico – provisórias, efêmeras, entre indivíduos que não se conhecem nem prolongam sua interação para outros tipos de relação – muito mais frequentes nas cidades (HANNERZ, op. cit., pág. 118). Diante da variedade de papéis e dos diferentes tipos de situação possíveis de serem vivenciadas no cenário das cidades, Hannerz indica: “Nossa sugestão, então, é que devemos nos ocupar mais persistentemente, na análise antropológica urbana, com as maneiras em que as pessoas da cidade combinam papéis e repertórios”. (HANNERZ, op. cit., pág. 120)

Um olhar sobre as ideias de Hannerz, feito por Michel Agier (2011), com quem concordo, indica que suas premissas se baseiam numa (pretensa) normatividade das relações e situações que a vida urbana, sobretudo na atualidade, parece não mais sustentar. A partir da análise de seus trabalhos em subúrbios e campos de refugiados, desenvolvidos na Europa, África e América Latina, Agier propõe perceber a cidade como espaço útil para a construção de conceitos antropológicos – indo, inclusive, além de Hannerz, ao propor que a antropologia feita nas cidades defenda seu lugar enquanto antropologia e não apenas como “antropologia urbana” – uma subespecialização da disciplina antropológica (cf. AGIER, 2011, pág. 32-33).

Agier também defende uma teoria das situações vividas a partir das experiências urbanas, mas ressalta as especificidades de tais situações – em

especial aquelas que se dão nas margens – seu campo de estudo e lócus privilegiado tanto para o desenvolvimento de sua teoria como para a própria compreensão do que é cidade¹⁵. Com uma percepção de que a cidade compreende um conjunto de práticas cidadinas¹⁶ – e por este motivo se conforma como cidade – Agier defende “deslocar o ponto de vista da cidade para os cidadãos” e, também, “deslocar a própria problemática do objeto para o sujeito, da questão sobre o que é a cidade – uma essência inatingível e normativa – para a pergunta sobre o que faz a cidade.” (AGIER, 2011, pág. 38). Perceba-se que Agier, aqui, também traz uma proposta semelhante à de Hannerz, para quem é preciso analisar as situações que fazem a cidade e não a cidade em si. Porém, Agier vai um pouco adiante ao propor o olhar sobre as pessoas que fazem tais situações, diferentemente de Hannerz.

No entender do autor, as pessoas vivenciam as situações na cidade por meio de um “agir urbano”, que possibilita as formas de ocupação ou de invasão urbana, de instalação artística ou de manifestação política (id., ibid., pág. 42). Assim, concordando com o autor, o graffiti é uma forma de agir urbana, uma prática cidadina, que utiliza a cidade como espaço para expressão artística – a qual também funciona como lócus privilegiado para a reivindicação de direitos através da arte.

Michel Agier apresenta a ideia de “implicação situacional” (id., ibid., pág. 89), que a meu ver também se coaduna com os envolvimento estabelecidos pelos artistas do graffiti, em suas práticas. Para Agier, a implicação situacional envolve a participação (e a não participação) em situações urbanas por meio do compartilhamento de sentidos e de sua compreensão. Nas implicações situacionais que envolvem o graffiti, é visível este compartilhamento de sentidos de que nos fala Agier: os artistas possuem um léxico com definições compreendidas por todos os que participam da cultura do graffiti, do mesmo modo também possuem percepções semelhantes sobre seu fazer na cidade, ao mesmo tempo em que, ainda, se reúnem

¹⁵ Para Agier, as margens urbanas são compostas por bairros populares ou “invasões”, acampamentos provisórios de refugiados, deslocados e migrantes (Agier, 2011, pág. 39-40), que sintetizam a criação de cidades na medida em que iniciam – do zero – uma experiência de construção de habitações, estabelecimento de relações de vizinhança, criação de sentimentos, que estão presentes na cidade. Outra de suas análises sobre as margens e suas perspectivas analíticas está em Agier, 2015.

¹⁶ Muito embora as intervenções em graffiti estejam presentes em centros urbanos com diferentes escalas de tamanho, destaco que esta é uma prática cidadina, concordando com a terminologia proposta por Agier, pois envolve pessoas que vivem em centros urbanos realizando, nestes locais, ações específicas e em estreita relação com sua própria vivência do lugar.

para realizar intervenções coletivas que os envolvem em uma ação cujas premissas e significados são compartilhados por todos.

No entanto, é preciso destacar que agrupar os artistas do graffiti em torno da ideia de que estão em uma implicação situacional pode deixar de lado as inconsistências e os embates que os fazeres relacionados ao graffiti revelam. Novamente, ressalto as análises de Agier. Mais além do que propôs Ulf Hannerz (2016), Michel Agier busca abarcar a pluralidade de realidades e suas ambiguidades, presentes na vida urbana. Desta forma, analisa as situações citadinas a partir de uma dupla relação: “a dos cidadãos entre si e a deles com a cidade como contexto social e cultural” (AGIER, 2011, pág. 91). É preciso, pois, analisar os artistas do graffiti tanto em suas relações entre si como por meio de suas interações com o ambiente urbano.

Como contraponto aos excessos de normatização nas relações urbanas indicados por Ulf Hannerz – e em resposta à questão sobre o que define a dimensão relacional da cidade – Agier propõe quatro tipos de situação, a saber: ordinária (regulares, localizadas, mas que podem ser móveis pela cidade – como em alguns tipos de trabalho na atualidade); extraordinária/ocasional (onde o espaço não desempenha um papel estável, como nas brigas de rua); de passagem (marcadas pela individualização e por uma sinalização espaço-temporal); ritual (em que se encontram também as artes de rua).

Destas situações apresentadas por Agier, destaco tanto o modo como o autor ressalta as relações com o lugar onde ocorrem como a percepção que cada situação gera – também esta por uma forma específica de vivenciar o lugar. Vale salientar, também, que as percepções de Agier ampliam o que apresentou Hannerz e inserem o espaço urbano no cerne de suas teorias sobre o fazer urbano – o cidadão, portanto, tanto é fundamentalmente movido pelo que ocorre na cidade como, também, somente o é pelo fato de tudo ocorrer na cidade.

Indo um pouco mais além do que Michel Agier propôs, penso que o graffiti, enquanto agir urbano situa-se entre situações de passagem e rituais. O graffiti parece operar, conforme percebi nas atividades e nas falas dos artistas, interligando espaços de passagem e a ritualidade presente na realização da arte. Por meio das

implicações situacionais que as intervenções urbanas do graffiti materializam – espacialmente para os artistas – ocorrem transformações visuais no ambiente que demarca territórios e expõe formas de viver e de pensar.

Os artistas utilizam a cidade como suporte, especialmente, em áreas de circulação de pessoas – os espaços onde se desenrolam as situações de passagem indicadas por Agier (2011). Ao mesmo tempo, ao realizarem suas intervenções, fazem uso de práticas artísticas, indicadas por Agier como sendo parte constituinte das situações rituais. Contudo, parece-me que, ao utilizar a cidade como suporte os artistas desritualizam a arte e a inserem na vida cotidiana, no ambiente da cidade – ao mesmo tempo em que atribuem significados – tanto para eles como para os transeuntes – a locais que, costumeiramente, não teriam significado algum, seriam apenas espaços de passagem.

Indo mais além do que indica Agier, proponho um olhar sobre o espaço em que as situações ocorrem. É possível, aqui, estabelecer paralelos entre as propostas de Agier e as de Marc Augé (2008). Para Augé, os lugares possuem significados específicos que são ativados por meio dos olhares que se põem sobre eles. Assim, no meu entendimento, ao intervir sobre os espaços urbanos os artistas realizam implicações situacionais que operam uma passagem entre o “não-lugar” e o “lugar antropológico” – conforme terminologia proposta por Augé (2008).

Para Marc Augé,

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação de pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. (AUGÉ, op. cit., pág. 36)

Como as imagens apresentadas nesta pesquisa demonstram muitos dos lugares utilizados para as práticas do graffiti são exatamente esses indicados por Augé: vãos de viadutos, corredores viários, paradas de ônibus, e os próprios metrô, como mostrado na pesquisa de Martha Cooper e Henry Chalfant (1984). O uso do metrô, inclusive, é uma modalidade expressiva fundamental para os inícios do graffiti nova-iorquino:

The subway is a communication network on which the names and messages of graffiti writers circulate throughout the city. [...] A youngster starting out finds a new community, focused on the subway, which brings together kids from all over the city. (COOPER E CHALFANT, 1984, pág. 23)¹⁷

Figura 4 - Espaços de circulação, não-lugares, como o Viaduto de Prazeres, em Jaboatão, são bastante utilizados pelas intervenções do graffiti. Neste caso, inclusive, a pintura em graffiti foi feita na ocasião da inauguração do parque que se situa embaixo do viaduto, que inclui praças, quadras, brinquedos infantis, banheiros, dentre outros itens – os quais, junto com os graffitis, operam (através do olhar das pessoas que utilizam e pesquisam o local) a passagem de um não-lugar para um lugar antropológico.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2015.

¹⁷ "O metrô é uma rede de comunicação na qual nomes e mensagens dos escritores de graffiti circulam por toda a cidade. [...] Um jovem começando encontra uma nova comunidade, focada no metrô, que reúne garotos de toda a cidade ". [tradução minha]

Espaços de circulação, onde apenas se vai de um a outro lugar, os não-lugares, pelos usos dos grafiteiros adquirem novos sentidos. Para os artistas do graffiti, como indicam Martha Cooper e Henry Chalfant no contexto nova-iorquino dos inícios dos anos 1980, o metrô – um não-lugar – possibilita a inserção dos nomes por toda a rede de circulação dos veículos. Deste modo, penso que este tipo de atividade, presente ainda nos dias atuais (inclusive no contexto recifense), permite que as implicações situacionais que envolvem os artistas do graffiti e suas

produções façam com que os não-lugares adquiram sentido – tanto para os artistas como para os transeuntes, os passantes da cidade. É a presença de uma imagem, de um texto – ainda que seja incompreensível – que provoca experiências estéticas naqueles que utilizam o espaço urbano.

Figura 5 - Viaduto da Imbiribeira, em frente ao Aeroporto, mais um não-lugar que se ressignifica em lugar antropológico pela intervenção do graffiti de Jota Zeroff. O artista desenha desde os 8 anos de idade, o que é visível em sua poética, que mostra um cuidado com a elaboração dos personagens e o uso das cores que compõem uma identidade visual facilmente reconhecível. Junto às imagens que remetem a sonhos e também nos fazem sonhar, o artista também deixa sua assinatura, um cubo com grafismos que lembram suas iniciais. Marca característica de suas produções, muitas vezes esses cubos são incorporados às suas pinturas, como se vê na imagem acima, em que o personagem parece jogar um dado, com a marca de Zeroff. Seu apelido junta a inicial de seu nome, Jota, com o algarismo zero e a palavra inglesa “off”, que quer dizer “*desligado ou fora do sistema*”, como nos contou o artista. Seu trabalho começou a partir da necessidade de ampliar os limites do papel: “(...) só desenhava em papel e isso tinha muito limite. Então a propaganda na rua, boca a boca é muito maior. Eu queria mostrar para as pessoas o que eu fazia no papel.” O método de trabalho de Zeroff é bastante livre: “eu tento me deixar livre, prefiro assim e funciona melhor assim. Gosto muito de usar técnicas mistas, e principalmente no papel: canetinha posca, aquarela, lápis de cor, nanquim, colagem de tecido no papel, na tela eu também uso muitas técnicas, spray, canetinha... Gosto de fazer a mixagem, não gosto de ter limite para o meu trabalho.”



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

Neste sentido, creio que as intervenções em graffiti realizam a transição dos não-lugares presentes nos espaços da cidade para os lugares antropológicos. Para Marc Augé, “[...] o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa”. (AUGÉ, 2008, pág. 51) Para Augé, os lugares antropológicos são constituídos por meio do olhar presente na pesquisa antropológica, ao mesmo tempo em que deslindam sentidos advindos das pessoas que o utilizam, possuem um excedente de significado que os antropólogos buscam perceber por meio de suas pesquisas.

Os lugares antropológicos possuem, no entender de Marc Augé, três características comuns: são identitários, relacionais e históricos. São identitários porque possuem, para as pessoas pesquisadas, significados que os relacionam a determinados espaços (como, por exemplo, a identificação relativa ao local de nascimento e os sentidos que daí decorrem, como o pertencimento a uma nação). Lugares antropológicos são, também relacionais, porque permitem que se observe as relações que as pessoas mantêm com determinados locais. São históricos, ainda, porque tanto as identidades como as relações se inserem em um momento específico da história. Os lugares antropológicos, concordando com Augé, são constituídos pelo olhar dos antropólogos sobre o espaço em que pesquisam e, ao mesmo tempo, se fundam nas relações que os pesquisados estabelecem com tais locais.

Assim, a meu ver, os grafiteiros operam uma passagem dos não-lugares aos lugares antropológicos porque ao realizar as intervenções na cidade estabelecem sentidos, também, identitários, relacionais e históricos. Quando questionados sobre os lugares onde atuam e a forma como interagem na cidade, os artistas mencionam referências que interligam tais lugares a suas identidades e histórias, em íntima relação tanto com a constituição de si como de suas intervenções sobre a cidade – o que será mais adensado entre os capítulos 3 e 5.

É preciso lembrar, também, a fluidez dos conceitos de lugar, como indicou Augé: “Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares misturam-se, interpenetram-se. [...] Lugares e não-lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-las”. (AUGÉ, 2008, pág. 98)

Com esta superposição de conceitos e percebendo como os artistas do graffiti e suas ações, junto aos significados advindos delas e de suas produções, pode-se perceber o amplo campo que se abre para percepção do graffiti enquanto objeto antropológico. Destaco, ainda, que é possível percebê-lo além de sua inserção no espaço da cidade, como objeto artístico.

Figura 6 - Pixações de tags e textos em Jaboatão.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

3.2 GRAFFITI OU PIXAÇÃO?

No âmbito dos estudos sobre o graffiti no Brasil, são recorrentes os capítulos dedicados à diferenciação entre o graffiti e a pixação, dado que, no cenário brasileiro, ambas as palavras guardam relações profundas que precisam ser destacadas, visando a sua efetiva compreensão. Pesquisas como Gitahy, 1999; Munhoz, 2003; Aguiar de Souza, 2008; Maria de Jesus, 2006; com distintas orientações teóricas, iniciam suas abordagens sobre o graffiti delineando as diferenças e similitudes entre este e a pixação – principalmente ressaltando os conteúdos artísticos que o graffiti evoca, ao passo que a pixação é ressaltada por seu caráter vandálico.

No contexto recifense, as imbricações entre essas linguagens expressivas da cidade também são visíveis e delimitam, a meu ver, a aderência dos artistas à ideia de zona intersticial artística – que toma em consideração, mais do que juízos de valor sobre essas práticas, a necessidade de se perceber como ambas são importantes na constituição das poéticas urbanas dos artistas. Assim sendo, creio que é necessário abordar delimitações e relações entre estas duas linguagens. A principal diferenciação entre elas é o uso da escrita. Ou seja, as pixações utilizam-se de letras (ver figura 7), ao passo que o graffiti, ainda que possa também conter letras, privilegia a imagem (ver figura 8). Para David Aguiar de Souza,

“(...) a pichação, prática encerrada por intervenções na forma de assinaturas monocromáticas (ou tags) em tinta spray, advém da escrita, enquanto que o graffiti está diretamente relacionado às artes plásticas, à pintura e a gravura”. (AGUIAR DE SOUZA, 2008, sem numeração de página).

Figura 7 - Graffitis de Guga Baygon (imagens coloridas) e Derlon Almeida (imagens com predominância de preto e branco), em Recife.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

As conceituações deste autor assemelham-se às de Celso Gitahy (1999), que também faz esta associação, relacionando pixação à intervenção na cidade feita com letras e graffiti às intervenções feitas com o uso de imagem, ainda que possam conter letras. Célia Maria Antonacci Ramos (1994) relaciona o surgimento do graffiti às pixações parisienses à época do maio de 1968, quando palavras políticas, amorosas ou, ainda, humorísticas foram escritas¹⁸ nos muros daquela cidade.

Figura 8 - Graffiti de Boony em Santo Amaro. Em Recife, Olinda e outras cidades é possível ver os mais marcantes trabalhos de Boony: bonecos articulados, que vão saindo de letreiros, entrando pelos muros, passando por outdoors, subindo paredes, pelos locais onde são pintados. Os bonecos, tanto pelo fato de terem corpos articulados como por sua aparência, podem lembrar o corpo articulado dos caranguejos, simbólicos animais recifenses, que também tornaram esses graffitis de Boony emblemáticos.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

¹⁸ “A escrita urbana é o conjunto das interferências visuais através de pinturas e de rabiscos que ocorrem em muros e veículos pela cidade”. (MUNHOZ, op. cit.: 61) Em diferentes momentos da tese, utilizarei o termo “escrever” ou “escritor”, acompanhando a denominação norteamericana, citada por alguns dos artistas e, também, por pesquisadores pioneiros no estudo desta linguagem, como Martha Cooper e Henry Chalfant (1984).

A autora relata que em 1972 esta escrita urbana também acontecia em Nova York, “das paredes dos guetos e dos muros da periferia, as mensagens, letras e imagens, passaram a pegar carona nos trens dos metrô, nos caminhões e ônibus, e percorreram a cidade. Fizeram história”. (2003, pág. 14) Diferentemente de Paris, eram majoritariamente nomes, endereços, siglas para grupos, pintados com o uso do spray e com tipografia mais elaborada.

Diferenças narrativas à parte, tanto a autora acima como Gitahy (1999) concluem a partir da contextualização histórica do graffiti que de fato há uma imbricação entre este e a pichação, sobretudo em São Paulo, onde o termo pichação é cunhado e de onde irradia pelo país¹⁹. Para Gitahy,

Tanto o graffiti como a pichação usam o mesmo suporte – a cidade – e o mesmo material (tintas). Assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera. Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra. (GITAHY, op. cit., pág.19)

¹⁹ Para um registro das pichações paulistanas, ver, por exemplo, Boleta (s.d.).

Figura 9 - Graffiti de Galo, na subestação de energia da Celpe, na Av. João de Barros. Dentre vários outros trabalhos do artista, escolhi este para representá-lo pelo fato de que este é mais um de seus graffiti feitos por encomenda. Em meio a imagens da cidade, representadas no muro por Galo, o artista inseriu frases referentes ao uso consciente da energia, uma exigência dos contratantes do trabalho. Atualmente, Galo está desenvolvendo a idéia do Criativismo, que pode ser vista em formato de imagem por vários locais, além de, em certos casos, incluir o termo na própria imagem – como no caso acima, fazendo parte do que está sendo pintado em uma placa ou um balão de texto. Para o artista, o Criativismo tem assumido várias vertentes, como se pode ver em sua fala: *“Criativismo é uma idéia de movimento, onde eu chamo meu movimento artístico. Eu não sou cubista, surrealista, é o meu movimento artístico. Para conceituar o meu trabalho artístico, eu posso trabalhar com spray, com rima, não tem uma idéia definida (...). Agora está se desenvolvendo a idéia do ‘criativismo gangue’, que vai virar meio que um grupo de rap, que está surgindo, com a galera de Olinda, pois eu estou morando lá...”* É através desta e outras atividades que o trabalho de Galo vem deixando muitas sementes que já dão frutos, como pudemos ver durante a pesquisa, com os depoimentos de outros artistas que sempre lembram de sua atuação e, também, com seu reconhecimento em diferentes esferas, que resulta em muitas encomendas.



Fonte: foto da autora, 2016.

Aqui em Recife, dentre os artistas pesquisados, há aqueles que chamam de “graf” o que seria uma pixação, bem como graffiteiros chamam de “pixo” uma graffitagem, sobretudo aqueles que circulam entre as duas linguagens (o que é bastante comum). Tal dúvida no discurso dos atores também é apontada por Daniella Munhoz (2003). Observo, no entanto, que há uma diferenciação nos usos destas designações pelos realizadores das intervenções na cidade: “pixo” quando o que é feito na parede utiliza letras – mesmo que desenhadas – e “graf” quando é desenho, imagem sem caracteres escritos²⁰.

²⁰ Conforme indicado na introdução, para esta pesquisa, considerarei o graffiti em termos da diferença que os próprios artistas realizam, assim, a pixação utiliza-se de letras e o graffiti de desenhos. Desta maneira utilizo as categorias nativas pixação/ pixo e graffiti/graf, respectivamente correspondendo a inscrição contendo letras – ainda que desenhadas, e desenhos, unicamente.

Este tipo de imbricação entre os dois termos é visível nas falas de vários artistas. Um deles, Boony, recifense oriundo do bairro de Santo Amaro, quando perguntado sobre sua trajetória no graffiti, me respondeu:

Eu não sabia que eu fazia graffiti, mas eu imaginava que era pichação, ou se eu fazia graffiti. Porque são parecidos, é como se fosse primo de primeiro grau a pichação e o graffiti. Andava com pixadores, mas ao mesmo tempo era excluído, porque gostava de desenhar, minha influência era o desenho e a influência do pixador era fazer letra.

Outro artista, Galo de Souza, que já soma mais de vinte anos de graffiti, com exposições e trabalhos em várias localidades do Brasil e do mundo, segue pelo mesmo caminho, quando lhe perguntei sobre como havia iniciado no graffiti:

(...) para mim eu era grafiteiro, porque a gente [os pixadores] chamava pichação de graffiti. Então a gente falava assim, 'pô, esse graffiti tá massa', a gente falava isso já naquela época [finais da década de 1980], com a pichação. [...] A gente chamava de spray, de jet, de lata, graffiti, era a letra que a gente chamava também... Olha o graffiti aí, graf... Tinha muito uma linguagem assim, que era uma linguagem parecida com a do graffiti.

Paulinho do Amparo, outro dos artistas entrevistados, também trouxe as relações entre o graffiti e a pichação em suas falas²¹. Para o artista, uma e outra linguagem possuem profundas possibilidades reflexivas, tanto para quem produz como para quem vê. O artista também destacou as possibilidades políticas de ambas as linguagens, assim como os problemas relativos a enquadramentos legais que diferenciam graffiti e pichação:

Ainda há uma marginalização do graffiti, ainda há essa distinção do graffiti e da pichação... [...] E se um cara chegar na calada da noite e fizer um puta painel: é graffiti ou é pichação? Então eu acho que juridicamente ainda há muitas contradições [...] [o graffiti e a pichação] É uma atitude política, não vai ter a maldade, o peso de um terrorismo, mas vai chamar a atenção, mostrar algo que você é capaz de chegar lá... [...] A pichação, o graffiti, ou como você quiser

²¹ Durante a entrevista, Paulinho do Amparo mencionou que não se considera grafiteiro e que, inclusive, não se via como personagem para esta pesquisa: “talvez quando se referir a mim como um grafiteiro isso não seja adequado... Eu pratico mais como um esporte urbano do que como algo integrante mesmo do que faço como artista...” Seus trabalhos caminham entre várias linguagens, não podendo se enquadrar, nem por suas temáticas, tampouco por suas expressões, dentro de definições como “graffiti”, “intervenção urbana”, “serigrafia”. No entanto, suas intervenções com o uso do “stêncil” ou “molde vazado” (vide Léxico Ilustrado do Graffiti) são de suma importância para a composição da paisagem urbana de Olinda, por este motivo foi incluído no rol dos artistas pesquisados, já que este tipo de imagem é uma importante faceta do graffiti e das intervenções urbanas, sendo Paulinho do Amparo é um dos mais contundentes representantes em Pernambuco.

chamar, é pura expressão artística cultural de rua, rua é um espaço público. É uma expressão, é onde o jovem tem onde se expressar.

Figura 10 - Stêncil de Paulinho do Amparo, no Carmo – Olinda. Os trabalhos de Paulinho são repletos de ironias e críticas. Neste, lê-se o texto “Sou hype e tenho uma lomo”. Aqui, o artista brinca com os “hypes”, gíria para pessoas conectadas com as tendências tecnológicas e fashions, que possuem “lomos”, máquinas fotográficas analógicas e, também, muito dispendiosas. Em outros trabalhos, Paulinho se utiliza de referências a Olinda e ao carnaval, em uma crítica à mercantilização dessa festa.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

Como se vê, os artistas comentam sobre as relações existentes entre uma e outra linguagem. São falas recorrentes que citam tanto os inícios de cada artista – muito relacionados à atuação como pixadores, como também mencionam que o graffiti e a pixação tem suas trajetórias interligadas. A partir da pesquisa de campo empreendida para realização deste trabalho, posso afirmar que a maior parte deles tem seus inícios nas intervenções urbanas com a realização de pixações.

Como indicarei no capítulo 5, a dificuldade de definições entre o graffiti e a pixação e a consequente permeabilidade destes conceitos operados pelos artistas, mais do que um problema, se configura no caminhar dos artistas dentro de uma zona intersticial artística que, também, se alimenta deste tipo de dificuldade – sendo acionada pelos artistas de modo ora inconsciente ora intencional. A zona intersticial,

como abordarei, compreende este tipo de indefinição, entre o graffiti e a pixação, mas, acima de tudo, abarca o uso que os artistas fazem de tal fluidez entre ambos os conceitos.

Outro aspecto interligado à zona intersticial artística, também se refere à impossibilidade de definir ao certo onde começa o graffiti e onde começa a pixação, quando pensamos acerca da autorização das intervenções. Um dos exemplos mais contundente, quando das ações na cidade (a serem adensadas nos próximos capítulos), foi visto na pesquisa de campo dentro da ideia de “graffiti vandal”. As definições dadas pelos artistas para graffiti vandal ou, simplesmente, vandal, estão muito próximas, no que concerne à autorização, à pixação. Graffiti vandal é aquele feito sem autorização, sendo composto por imagens e/ou textos. No entanto – embora muitos permaneçam realizando “vandal” – sempre enfatizaram em seus discursos que realizavam graffiti com autorização dos proprietários dos muros que ocupavam²².

A questão da autorização, atualmente, é central para a legislação brasileira, junto com as intenções que deve ter o artista ao realizar seus trabalhos. Em lei de 2011, proposta por Geraldo Magela (do Partido dos Trabalhadores) e sancionada pela Presidenta Dilma Rousseff, há tanto a descriminalização do graffiti como a definição das penas cabíveis à prática de pixação. No entanto, há a permanência de aspectos subjetivos, que podem levar a diferentes interpretações por parte tanto dos artistas como dos agentes do estado responsáveis por sua aplicação, o que pode ser visto a seguir:

LEI Nº 12.408, DE 25 DE MAIO DE 2011.

Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, **para descriminalizar o ato de grafitar**, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos.

A PRESIDENTA DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

²² Graffiti vandal, vale enfatizar, tem sido, por conta da estética predominantemente tipográfica e por consistir numa atividade clandestina, sinônimo para pixação. As definições para vandal apareceram principalmente entre os artistas que têm uma atuação mais forte no pixo, participando de coletivos e de saídas para pixar. A despeito de realizarem vandals, ou mesmo pixações, os artistas mantêm este tipo de atividade paralelamente às suas práticas profissionais em graffiti (que ocorrem com autorização).

[...]

Art. 2º Fica proibida a comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol em todo o território nacional a menores de 18 (dezoito) anos.²³

Art. 3º O material citado no art. 2º desta Lei só poderá ser vendido a maiores de 18 (dezoito) anos, mediante apresentação de documento de identidade.

Parágrafo único. Toda nota fiscal lançada sobre a venda desse produto deve possuir identificação do comprador.

Art. 4º As embalagens dos produtos citados no art. 2º desta Lei deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões “PICHANÇA É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS”.

Art. 5º Independentemente de outras cominações legais, o descumprimento do disposto nesta Lei sujeita o infrator às sanções previstas no art. 72 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.

Art. 6º O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

‘Art. 65. **Pichar** ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º **Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.**

§ 2º **Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. [...]** (BRASIL, Lei Nº 12.408, 2011, grifos meus)

Gostaria de chamar a atenção para o parágrafo 2º. da lei. Na primeira parte, vemos a tão desejada descriminalização do graffiti, alvo, inclusive, de campanhas feitas por artistas em redes sociais e, também, de matérias jornalísticas. No entanto, o texto segue com a tipificação do graffiti, apresentando-o como **manifestação**

²³ De fato, nas grandes lojas há o cumprimento estrito desse artigo 2º. e do 3º. No entanto, em pequenos comércios, é possível comprar latas de spray sem grandes entraves.

artística. Ora, se nem os artistas conseguem diferenciar claramente ambas as linguagens artísticas – inclusive há aqueles que incluem a pixação no rol do que é arte –, o que dizer dos agentes responsáveis pelo cumprimento da lei – como por exemplo, policiais? Abordarei, no capítulo 4, como diferentes interpretações podem ser evocadas a partir desse tipo de expressão contida numa lei, o que pode ser problemático tanto para artistas como para policiais.

A seguir, destaco a necessidade de que a produção seja **consentida pelo proprietário e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente.** Apesar da necessidade de autorização, não se explica de que tipo de autorização – verbal, escrita, com firma reconhecida – os artistas devem se valer para realizar as produções. Ressalte-se, também, que este tipo de solicitação pode prejudicar as ocupações do espaço urbano – inclusive de áreas degradadas e há muito sem aparentar ter dono – impondo uma etapa, muitas vezes, desnecessária à realização da arte.

De um modo geral, após a lei ser sancionada, verificando-se decisões recentes acerca deste tema, em busca em Tribunais de Justiça brasileiros, é possível encontrar casos em que há a substituição das penas citadas na lei por prestação de serviços comunitários junto a cobrança de multas. No caso de reincidência, sem acompanhamento de outros crimes, há o aumento no valor da multa e do tempo de prestação de serviços. No entanto, há a instância primeira do Termo Circunstanciado de Ocorrência (TCO), que consiste em um registro de um fato tipificado como infração de menor potencial ofensivo, ou seja, que tenham a pena máxima de até dois anos de detenção ou multa.

Pelos relatos feitos durante a pesquisa, aqueles que foram flagrados realizando pixações/graffitis, em sua maioria, receberam comunicações verbais e tratamento hostil por parte dos policiais, não chegando ao TCO nem à prisão. Três dos artistas citaram o TCO e um deles, que não foi formalmente entrevistado, chegou a ser detido, vindo a falecer – já fora da prisão – após cerca de três meses preso.

Aguiar de Souza (2008), além das perspectivas apresentadas pelos demais autores, acrescenta o caráter de legalidade e ilegalidade presentes,

Figura 11 - Graffitis e pixações na Cidade Alta, Olinda. Nenhuma das imagens e textos foi autorizada pelo proprietário do muro. Ao centro da imagem, bomb de Caju. O bomb é a categoria de graffiti que mais se assemelha ao pixo, segundo os artistas pesquisados, por utilizar de letras estilizadas, feitas de modo rápido e, geralmente, sem autorização. Como determinar o que é pixação e graffiti, nestes termos?



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

linguagens na cidade, alguns destes artistas mantêm peculiaridades semelhantes às da pichação, como grafitar ainda que sem a “devida” autorização.

Por este tipo de ação, que é visível na imagem ao lado, por exemplo, é possível compreender que um caráter altamente variável entre graffiti e pichação refere-se à autorização para a realização da ação. Diferentemente do que aponta Aguiar de Souza (op. cit.), na prática graffitis também são realizados sem autorização do proprietário do muro. Assim, a despeito do que alguns afirmaram em entrevistas, estes artistas com os quais mantive contato realizaram – inclusive durante as observações participantes – ações não autorizadas de graffiti no espaço público. Como abordarei no capítulo 5, este livre uso dos espaços urbanos, independentemente de autorização, demonstra como os artistas circulam pela zona intersticial artística – que compreende aspectos relativos às suas atitudes e imagens realizadas na cidade.

Discussões sobre a citada lei, assim como acerca de sua aplicação apenas indicam a necessidade de uma reflexão mais ampla sobre estas linguagens da escrita urbana. Pois, apesar da necessidade de diversas expressões críticas que se apropriem do espaço urbano – inclusive como contraponto à profusão de cartazes

respectivamente, no graffiti e na pixação. É possível ver isto no que muitos grafiteiros relataram - me: diferentemente da pixação, é comum que haja autorização por parte do proprietário do muro para a realização de um trabalho de graffiti. Contudo, foi interessante observar que, a despeito dessa necessidade de diferenciação/negociação para expressão destas

publicitários, postos nas cidades com e sem autorização – e diante da urgência mesma de possibilitar experiências estéticas em meio à urbanidade massacrante em que vivemos, creio que é necessária uma maior reflexão sobre esta legalização e o que de fato ela pode implicar para a cidade e os que dela se utilizam como suporte – tanto graffiteiros como pixadores.

3.3 AS PAREDES COMO SUPORTE: ALGUNS INÍCIOS PARA O GRAFFITI

Pesquisadores como Celso Gitahy (1999), Célia Antonnacci Ramos (1999), Johannes Stahl (2009), trazem como marco para a história do graffiti registros encontrados no século XVIII na cidade de Pompeia, Itália. Desde o século I esta cidade italiana estava coberta por sedimentos expelidos na erupção do vulcão Vesúvio, no ano de 79 d.C. e, no contexto das grandes escavações empreendidas entre os séculos XVII e XVIII, lá foram descobertos textos, desenhos e nomes pelas paredes da cidade.

Esse tipo de achado apenas demonstra, a meu ver, que o interesse por deixar marcas em paredes existe e resiste há milênios. São inúmeros os vestígios em antigas habitações, como objetivos decorativos, a exemplo de pinturas internas nas saunas romanas, ou os resquícios de pinturas externas em fachadas. A reconstrução desses marcos históricos renderia vários outros trabalhos de pesquisa, mas destaco a relevância que os achados de Pompeia possuem para esta narrativa, uma vez que são evocados por outros pesquisadores e, também, porque permitem recordar a etimologia do nome graffiti.

Oriundo de uma reminiscência do termo italiano *sgraffire*, *sgraffiti*, em italiano, significa a pintura em fachadas com o uso de uma técnica de sobreposição de tintas. De *sgraffiti*, como aponta Johannes Stahl, *Graffiti* apareceu pela primeira vez em análise de Raffaele Garrucci, que em 1853 se referiu aos achados italianos como os “primitivos graffiti de Pompeia” (STAHL, 2009, pág. 24). Dali em diante, a palavra tem sido utilizada para definir as intervenções sobre paredes externas de cidades.

Dos registros históricos encontrados em Pompeia, até as imagens que irão compor o repertório hoje chamado de graffiti, muitos séculos se passaram. No

entanto, vale sublinhar alguns marcos temporais e imagéticos, como os que foram registrados por Brassai, em suas fotografias de Paris, na primeira metade do século XX. Trata-se de um conjunto de imagens que integra mais de quarenta anos de registros dos muros parisienses feitos pelo fotógrafo e que foram expostos pela primeira vez no *Museum of Modern Art* (MoMA), em 1956.

As fotografias revelam o interesse de Brassai pelo registro das peculiaridades da urbanidade, expressas de modo sintomático nos muros que fotografou. Em 1933, inclusive, Brassai publicou parte de seu acervo imagético na *Minotaure*, revista de divulgação surrealista, dirigida por Salvador Dalí, André Bréton e outros artistas. Na publicação, em texto intitulado *Du mur des cavernes au mur d'usine* (“Das paredes das cavernas ao muro das fábricas”, tradução minha), o fotógrafo define:

*Ces signes succincts ne sont rien moins que l'origine de l'écriture, ces animaux, ces monstres, ces démons, ces héros, ces dieux phalliques, rien moins que les éléments de la mythologie. S'élever à la poésie ou s'engouffrer dans la trivialité n'a plus de sens en cette région où les lois de la gravitation ne sont plus en vigueur.*²⁴

Apesar de o graffiti ainda não ter adquirido, à época dessa observação do fotógrafo, o status de arte e nem, tampouco, de ter assumido formas semelhantes ao que se conhece atualmente, permanece, como indicou Brassai, como elemento que compõe uma mitologia das cidades e o fotógrafo realizou importantes registros que demonstram a história do graffiti parisiense.

²⁴ “Estes breves sinais são nada menos do que a origem da escrita; estes animais, estes monstros, esses demônios, estes heróis, esses deuses fálicos, nada menos do que os elementos da mitologia.” (Tradução minha).

Figura 12 - Uma das imagens feitas por Brassai, "Série VIII-La Magie", publicada na Minotauro de 1933. Iniciais de nomes, corações e outras imagens produzidas em muro parisiense com o uso da – hoje nomeada – técnica do "graffiti reverso", que consiste na retirada de elementos – no caso, o reboco – para a composição de imagens.



Fonte: http://farm3.static.flickr.com/2583/4133669756_8dae5b25c4_o.jpg Acesso: 10 mai. 2017.

As imagens de Brassai (veja uma delas na figura 12), primeiramente, trazem um uso bastante fluido e espontâneo da cidade. Trata-se de imagens feitas por casais – corações e chamas, por exemplo – ou nomes escritos. Em segundo lugar, as imagens testemunham o crescimento urbano que, além de provocar diferentes sociabilidades, também provocariam, em um futuro próximo, mudanças no próprio modo de nos relacionarmos com a cidade. Também poderia acrescentar, como mais uma importância de se destacar nesse trabalho, o caráter antropológico que as imagens de Brassai deslindam. Ao conviver, registrar minuciosamente dados como local, data e, quando era possível, autor, o fotógrafo faz uma análise do que foi a vida urbana parisiense naquele momento.

A coleção de fotografias de Brassai perfaz o período entre 1920 e 1950 e, junto com as imagens que remontam aos séculos anteriores, perfaz um período em que o graffiti era realizado de modo mais espontâneo, por transeuntes, por exemplo. Deste modo, não era pensado como intervenção sobre a cidade com objetivos mais específicos ou mais amplos do que registrar um momento particular (como casais que deixavam suas iniciais em corações) ou a passagem de alguém por determinado lugar (a exemplo dos nomes encontrados em estações de trem e metrô).

Além dos registros feitos por Brassai, como referências para a constituição de um uso da cidade enquanto suporte expressivo, é fundamental destacar o trabalho feito pelos artistas que se utilizaram da arte mural. Presente desde a Antiguidade, a arte mural caracteriza-se por se utilizar de grandes áreas de paredes, internas ou externas, para produção pictórica. No século XX, ressaltos os trabalhos desenvolvidos pelos muralistas mexicanos, que influenciaram uma geração de artistas por todo o mundo e que, tanto por seus envolvimento com questões sociais como por suas especificidades técnicas e estilísticas, continuam a ser citados como referência na historiografia do graffiti (como, p. ex. por GITAHY, 1999)²⁵.

Os trabalhos artísticos feitos no contexto após a Revolução Mexicana de 1910-1920, que culminaram em um período de trinta anos de ditadura militar, receberam distintas denominações. “Escola Mexicana de Pintura e Escultura”, “Muralismo Mexicano” e “Arte Social Mexicana” são termos que costumam agrupar um conjunto de artistas interessados em expor nas suas obras o contexto de lutas sociais e a revalorização do passado indígena mexicano.

Nesse cenário, os trabalhos de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco se sobressaem. Em comum, os três artistas tem o uso de grandes extensões de área (seja em tela ou em murais públicos) para suas obras, um forte figurativismo e o desejo de tornar a arte um veículo para propagação dos novos ideais igualitários surgidos no contexto pós Revolução.

Os artistas do muralismo mexicano, conforme comenta Aracy Amaral (2003), foram responsáveis por difundir – não apenas na América Latina, mas pelo mundo – uma concepção de arte intrinsecamente relacionada com sua função social. Era o contexto de nacionalismos exacerbados, mas que, na arte mural do México, tomou uma forma muito específica: a produção pictórica teve como objetivo difundir e reforçar a história daquele povo, tendo a população como fonte e mesmo modelo. Nas palavras de Diego Rivera: “[...] pela primeira vez na história da arte, repito, a pintura mural mexicana fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, da cidade, do povo”. (RIVERA *apud* AMARAL, 2003, pág. 20).

²⁵ Vale lembrar, também, que artistas como Galo de Souza, mencionaram em entrevistas durante a pesquisa que tiveram influência dos muralistas mexicanos.

Os caminhos que desembocam na produção que, hoje, denomina-se graffiti (e, como abordarei adiante, arte urbana), também se alimentam desse tipo de fonte. É necessário, portanto, lembrar as múltiplas influências das quais os artistas da cultura do graffiti se alimentam. Vale ressaltar, também, que ainda hoje artistas do graffiti mexicano – que invariavelmente se alimentam de modo mais próximo da história da arte de seu país – são referência em todo o mundo, a exemplo dos coletivos que transbordaram após os eventos de perseguição política ocorridos em Oaxaca, 2006, como o coletivo ArteJaguar ou o ASARO (Asamblea de Artistas, Revolucionarios de Oaxaca)²⁶ – ambos os grupos, inclusive, trazem como repertório visual imagens da população de Oaxaca, como preconizava Rivera no excerto acima citado.

Outros momentos da história da arte poderiam ser acionados neste breve caminho de contextualização histórica do graffiti. No entanto, vou me ater às que acima mencionei, tanto por serem mais corriqueiras nos escritos acerca desta modalidade artística, como por muitas delas serem acionadas quando os artistas se referem às suas inspirações ou referências. A despeito de muitas outras influências que poderiam ser citadas – e há pesquisadores que trazem, por exemplo, a atitude de artistas do futurismo italiano, como Giacomo Balla (c.f. Stahl, 2009) – para historiar o graffiti, centrarei minhas atenções sobre a que tem se constituído como maior referência para o graffiti, o hip hop.

3.4 HIP HOP: O GRAFFITI VIROU GRAFFITI

As abordagens sobre a história do graffiti, no entendimento de diversos autores, como Campos (2007), Stahl (2009) e Gitahy (1999), concordam em apontar as interrelações com o hip hop como marco no surgimento do graffiti enquanto linguagem artística. Oriundo dos Estados Unidos, o hip hop – onomatopeia que faz alusão aos movimentos da boca do cantor simulando equipamento de som – conjuga quatro elementos: o graffiti – como arte visual; o DJ (*disc-jockey*) e o MC (*master of ceremony*) – na música rap; e a *breaking dance* – na dança. Como

²⁶ Sobre o tema da produção artística em graffiti engajada nas causas políticas oaxaquenhas, ver Nevaer (2009), que além de uma extensa cronologia, traz um mapeamento (inclusive com registros visuais) dos grupos de graffiti que eclodiram na cidade desde 2006.

veremos a seguir, há integrantes do movimento hip-hop que consideram, também, as proposições políticas como sendo fundamentais e, portanto, consideram que são cinco os elementos que o compõem.

Trabalhos como os de Célia Antonacci Ramos (1999), Ricardo Campos (op. cit), Celso Gitahy (op. cit.), Joahnnes Stahl (op. cit.), e muitos outros, trazem, em capítulos ou seções específicas, referências e análises sobre o hip hop, especialmente por suas ligações com o desejo de expressão da juventude negra e marginalizada norteamericana. Esta vontade de se fazer visível acabou por se configurar em um movimento que, já desde a década de 1980, espalhou-se em escala global.

Pesquisadores como Campos (2007), João Batista de Jesus Félix (2005) e Glauco Bruce Rodrigues (2009) indicam que o hip hop surgiu a partir de festas realizadas nos subúrbios da Nova York dos anos de 1970. As festas, certamente, configuravam-se como reuniões concentradas, para utilizar o termo de Erving Goffman (apud Geertz, 1989, p. 193). Para o pesquisador, uma reunião concentrada é o conjunto de pessoas agrupadas em torno de um fluxo de atividade comum e se relacionando nos termos deste fluxo. Era nas festas do Bronx e de outros bairros nova-iorquinos caracterizados pela população de imigrantes latinos e negros de diversas procedências que os jovens expressavam aspectos da subjetividade de seu uso da cidade: na música, nas vestimentas, nas danças, gestos e formas de se relacionar, os jovens constituíam um fluxo de atividades que, semanalmente, estava constituindo novos aspectos da cultura urbana periférica estadunidense.

As festas, apesar de seu caráter primordialmente lúdico, significavam um momento de extravasar sentimentos – que foram se aglutinando em formas específicas de expressão – sobre aquele que era um período crítico para a história de negras e negros norteamericanos. Com a Guerra do Vietnã e os governos de Jimmy Carter, seguido de Richard Nixon, houve um recrudescimento das políticas públicas e, também, das ações que visavam reprimir as possíveis revoltas por parte das populações empobrecidas. Neste contexto, as festas começaram a aglutinar jovens que, além do interesse por opções de lazer, ocupavam as ruas em busca de conversa, diversão e paquera, ao mesmo tempo em que refletiam sobre sua situação.

No contexto dessas festas, o que era um encontro de jovens para dançar e se divertir também foi criando formas específicas de arte e de sociabilidade. No caso da arte, marcadamente no âmbito da música, nos inícios do hip hop, foram as festas organizadas pelo DJ Kool Herc que começaram a demonstrar a vitalidade do que estava surgindo no Bronx. Ali, Kool Herc trouxe a primeira das inovações musicais: o uso de uma aparelhagem portátil, que permitia que as festas fossem realizadas ao ar livre.

Outra inovação foi a inserção de pick-ups que permitiam a reinvenção de músicas, tocadas em ritmo mais acelerado ou mais lento e, também, alteradas pelo som dos *scratches*, atribuída ao DJ Grandmaster Flash. Ao mesmo tempo em que Kool Herc e Grandmaster Flash traziam a inventividade musical para esses encontros, Afrika Bambaataa começava a utilizar o espaço dessas reuniões para realizar discursos sobre a situação dos negros e imigrantes nos EUA. Para João Batista Félix,

Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa desempenhavam a função de Mestres de Cerimônia (MC). Além de comandarem as pick-ups, aproveitavam para dirigir, pelo microfone, algumas palavras ao público, aproveitando para fazer com que suas mensagens acompanhassem o ritmo das músicas executadas. O tema central de suas falas estava sempre centrado na necessidade de haver uma união entre os negros, assim como uma paz maior nos *guetos*. (FÉLIX, 2005, pág. 68)

Os discursos inseridos nas músicas começaram a se configurar como um gênero musical específico, o Rap – sigla para Rhythm (dado pela música discotecada) and Poetry (as rimas). Das mudanças inseridas na música, junto com as sociabilidades desenvolvidas no cenário das festas, também emergiram formas específicas de dança. Popping, locking, breaking, dentre outras modalidades, perfazem o que ficou conhecido como “breaking dance”.

Pouco a pouco, essas festas começavam a atrair multidões, que chegavam a vir de outros bairros para participar dos encontros. Talvez por um desejo de demarcar suas localidades de origem ou de deixar registrada sua passagem pelos locais das festas, começaram a surgir modalidades de ocupação das paredes de seu entorno. Eram escritos onde havia o nome das pessoas, junto com o número da

É importante mencionar que Taki começou seus escritos com caneta tipo posca (vide Léxico Ilustrado do Graffiti). Contudo, inaugurou uma modalidade de intervenção sobre a cidade que rapidamente se aprimorou e incorporou imagens. A estrutura iniciada por Taki – sua tag seguida do número de sua rua – contudo, permaneceu a ser utilizada por aqueles que incluíam, a partir de então, inovações na tipografia que utilizavam. Posteriormente, também as imagens foram se incorporando ao repertório dos artistas.

Esse caldeirão de referências, muitas vindas, inclusive, dos locais de origem dos realizadores das festas²⁷, foi conformando o surgimento de uma cultura hip hop. Os inícios do graffiti nova-iorquino, como se vê por este breve relato, estão intimamente relacionados ao hip hop, uma vez que os graffitis eram (e ainda são até hoje) considerados a parte relativa às artes visuais do hip hop. Vale lembrar, também, que os principais e pioneiros artistas do graffiti eram ligados ao hip hop – seja pela participação nas festas ou por propagarem, em suas imagens, uma estética hip hop, sobre a qual abordarei adiante.

Artistas do graffiti como o próprio Taki 183, além de outros que se seguiram a ele, com seus inícios relacionados ao hip hop, posteriormente também foram se inserindo em locais dedicados às artes visuais, como Jean-Michel Basquiat, o que será abordado na seção a seguir. Os pioneiros do hip hop norteamericano seguem sendo uma referência, inclusive para artistas brasileiros. Afrika Bambaataa, inclusive, segue ativo em sua “Zulu Nation”, mencionada por artistas pernambucanos. Em boa parte das entrevistas realizadas para este trabalho, o hip hop foi citado como fonte e como parte integrante e constituinte das ideias desenvolvidas individual ou coletivamente pelos artistas.

Uma dessas referências foi mencionada por Gabi Bruce. Moradora do bairro recifense de Jardim São Paulo, a artista é estudante de Design de Interiores, mas também escreve cordéis, já atuou como arte-educadora em museus, além de ministrar oficinas em diferentes áreas. Gabi também tem uma marcante atuação em coletivos. Atualmente integra o Flores Crew, coletivo que trabalha não apenas com a

²⁷ Como Kool Herc, jamaicano, que trouxe de seu país o costume de realizar festas ao ar livre, segundo pondera Félix, 2005.

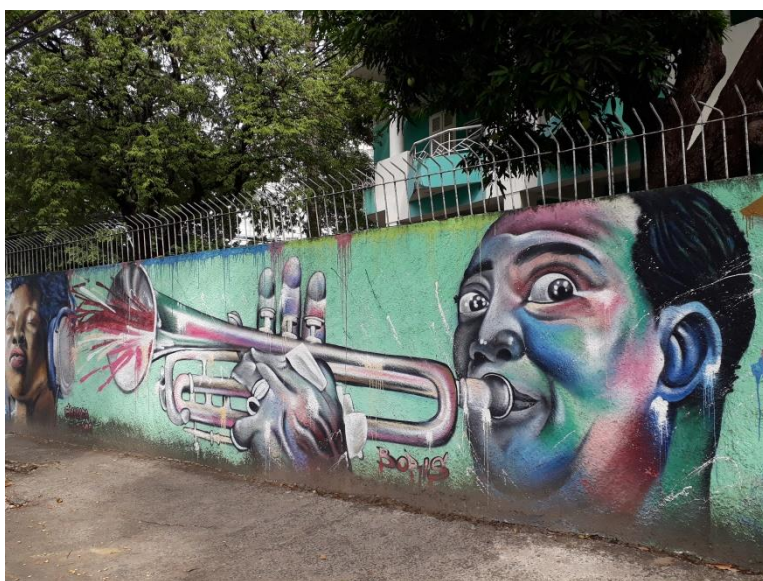
linguagem do graffiti, mas também com fotografia, dança e poesia, onde Bruce se destaca como importante articuladora.

Com uma atuação em diversas frentes, porém marcadamente relacionado com o universo hip-hop, o Flores Crew reúne artistas de diferentes segmentos em torno de ações voltadas ao fortalecimento do “5º. elemento” do hip-hop, a conscientização política. Segundo seu blog, o Flores Crew é um

[...]coletivo independente, formado em 2004, para contribuir com o fomento de espaços de produção artística e diálogo crítico em favor de uma sociedade menos desigual. Valoriza o movimento Hip Hop e outras culturas de rua. Incentiva o intercâmbio de artistas populares e de experiências sociais para uma juventude mais forte e consciente. Acumula participações em eventos pelo Nordeste, Norte e Sudeste brasileiros, e também na América Latina. (Fonte: COLETIVO FLORES CREW)

Outro artista, Adelson Boris, também fez referências à importância do hip hop

Figura 14 - Graffiti de Boris nos muros do Conservatório Pernambucano de Música. Como vimos nas ruas e na pesquisa, seu trabalho agrega suas experiências pessoais com um processo de elaboração de esboços, para planejamento de como vai ficar o resultado: *“ao grafitar, primeiramente vem a inspiração, que muitas vezes é o que está acontecendo no momento na sociedade ou na minha experiência de vida, utilizo também a internet como meio de pesquisa. Sempre uso um caderninho para registrar o momento da imaginação de como vai ser o graffiti.”* Na imagem, Boris reproduziu Miles Davis, trompetista norteamericano. Seus trabalhos são pautados por suas experiências de vida, como negro e morador de periferia e, também, pelas referências vindas de personalidades negras, como Miles Davis.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

para o graffiti e, sobretudo, para a expressão de populações negras e periféricas. Nascido em Jaboatão e residente no Totó, o artista atua há mais de 11 anos no graffiti. Seu nome vem de um ilustrador peruano chamado Boris Vallejo, que por suas imagens realistas inspirou a Boris utilizar esta tag. Crianças, homens e mulheres negras compõem seu universo imagético e nos fazem pensar, através de seus graffiti, sobre questões relativas a raça e gênero na atualidade.

Com muitas influências de seu trabalho como exímio aquarelista, os graffiti de Boris trazem um colorido bastante peculiar e que não deixam dúvidas quanto à autoria. Alguns de seus trabalhos com aquarelas foram expostos, em 2015, na sua primeira mostra individual, no Museu de Artes Afro Brasil Rolando Toro, no Recife Antigo. Essa exposição e muitos de seus trabalhos na rua trazem a poética com a qual Boris tem trabalhado recentemente, mulheres negras, que, conforme o artista, são referências de sua infância e de sua família.

Boris faz parte, também, do coletivo Movimento Cultural Cores do Amanhã²⁸. Sua atuação ocorre tanto nas intervenções da cidade realizadas pelo coletivo, como ministrando oficinas, especialmente de desenho, base de sua produção tanto em graffiti como em aquarelas e tatuagem, que também produz. Para Boris, o essencial do Cores do Amanhã é o trabalho com as artes visuais, “principalmente por trabalhar com o movimento hip hop – que veio do movimento negro, principalmente dos excluídos e das pessoas pobres e pretas, a gente prega isso”. Para o artista, há um olhar de preconceito muito grande em relação ao graffiti. Segundo Boris isto se deve ao graffiti ter suas raízes no hip hop, “uma arte que veio das periferias e de um movimento de pessoas pretas e pobres”.

Outro artista que mentem relações com o universo do hip hop, porém, atualmente, mais voltadas para a música rap, é Anêmico. Completamente relacionado com a história da pixação pernambucana, Anêmico foi um dos entrevistados pelas referências sobre ele que os artistas fizeram. As pixações realizadas por Anêmico em Recife por volta de 1997-1998 garantiram seu destaque no cenário das intervenções urbanas. Anêmico também trouxe de sua cidade de origem, a inovação do rolinho, a que atribui seu reconhecimento no cenário local, como nos contou em entrevista: “por eu ter vindo de São Paulo e ter trazido a pixação de rolinho, que se chama ‘tag reto’, com as letras mais retas, paulistanas, e por ter sido o primeiro cara que fazia escalada”.

Em meados de 2003, a trajetória de Anêmico se aproxima mais do graffiti, época em que viajou para Campinas – SP com Leo Gospel e Boony, para participar de um encontro de graffiti. Foi quando o artista começou a produzir intervenções urbanas mais preocupadas com a estética das letras, ampliando o seu repertório.

²⁸ Sobre o Cores do Amanhã, falarei mais densamente no capítulo 4.

Seus graffitis eram mais relacionados à escrita, se utilizando do “wild style”, caracterizado por letras entrelaçadas, para deixar suas marcas.

Atualmente, Anêmico é um tipo de multiartista, atuando em diversas frentes, muito relacionado com a música. Hoje, Anêmico integra a Sem Peneira Pra Suco sujo, projeto musical junto com DJ Novato, e desenvolve várias outras atividades, sobretudo relacionadas ao hip hop. Nas palavras dele:

Hoje em dia eu me vejo mais como uma pessoa da música, do rap. Foram segmentos que eu não poderia dividir. Eu comecei na pixação, até eu conhecer o Galo e o pessoal do Êxito D’Rua [coletivo de graffiti e música, iniciado por Galo nos inícios dos anos 2000] que foi onde a galera me deu o toque de que o que eu fazia era parte do movimento hip hop.

Figura 15 - Graffiti de Rastro. Suas produções partem de um procedimento onde “a criação vem de um processo espontâneo, imaginar algo e rascunhar antes, ou de pesquisas através da internet, livros e fotografias, os temas dependem do tipo de trabalho a ser executado, se é trabalho comercial é relativo a encomenda, quando é um trabalho de rua, foco mais a temática da cultura negra com a técnica realista.” E assim, com personagens realistas, muitos deles retratando negras e negros de destaque na história ou mesmo pessoas comuns, Rastro vem desenvolvendo suas criações com ênfase na figura humana.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

Sobre os graffiteiros oriundos do movimento hip hop, Daniella Munhoz, no contexto curitibano do início dos anos 2000, afirma: “os escritores engajados no movimento hip-hop apresentaram uma postura mais politizada, têm um discurso que busca sempre a questão da participação política, do envolvimento comunitário e das ações sociais.” (MUNHOZ, 2003, pág. 63) Esse tipo de postura pode ser vista nos artistas citados acima e, também, em outros como Rastro.

Figura 16 - Graffiti com inspiração hip hop no Viaduto de Prazeres, Jaboatão. Perceba-se a presença dos textos “Muita Paz a Todos” e “Hip hop cultura de Paz” – este, inclusive, por duas vezes escrito. Tema da pintura do Viaduto de Prazeres, nesta ocasião, a promoção de uma “Cultura de Paz” é recorrente tanto nos discursos como nas imagens do graffiti.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

Com trabalhos em vários lugares da Região Metropolitana do Recife, outras cidades pernambucanas e outros estados, Sérgio Rastro ou, simplesmente, Rastro, vem deixando sua trilha e, como ele mesmo afirmou: “onde for pintar vai ficar um rastro meu, vou deixar minha marca”. Nascido em Carpina, Rastro reside atualmente em Jaboatão, onde se pode ver a maior parte dos seus trabalhos.

Para o artista, *“mais importante do que formas ou beleza estética é a inquietação e a reflexão que o trabalho provoca onde quer que esteja exposto”*. Seu trabalho também está relacionado com a participação no já citado coletivo Flores Crew. Segundo seu blog, o coletivo é atuante em várias regiões do Brasil, articulando artistas e ideias, sobretudo, para discutir questões de gênero.

Uma das ações realizadas pelo grupo é o “Florescendo Ideias”, encontro que reúne artistas relacionados ao hip-hop, mas que transcende fronteiras para debater diversos temas. Conforme Rastro, ações como esta são um bom exemplo de contribuições sociais do graffiti, *“pois é um festival itinerante que leva arte, música, debates sobre gênero, homofobia, lesbofobia, violência contra a mulher, e negritude são ações que fazem grande contribuição com a sociedade”*.

Pelos comentários tecidos por parte dos artistas entrevistados, é possível perceber nitidamente uma influência dos pioneiros do hip hop norteamericano em seus discursos e suas atuações e produções. No caso dos discursos, essa influência se revela, como pontuou Daniela Munhoz (2003), em um engajamento social.

Muitos artistas participam de coletivos que realizam atividades em suas

Figura 17 - Graffiti com inspiração hip hop na Boa Vista, Recife. O gênero é conhecido pelos artistas também como graffiti old school. O termo tanto pode denotar o tipo de imagem produzida, como os próprios artistas, sendo identificados como “old school” os artistas mais antigos no graffiti – ainda que não produzam imagens deste tipo. À direita, o trabalho de Léo Gospel, que, além de produzir graffiti old school, também é old school no graffiti recifense.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

comunidades de origem, na forma de ações como oficinas e pinturas coletivas, como será abordado no capítulo 4. Outra forma de perceber as reverberações norte-americanas é analisando as produções nas paredes. Trata-se de um estilo com nomenclatura própria, o *old school* que abarca pinturas diversas com o uso de letras (como *throw-up*, *wild style* e *bomb*) e, também, com o uso de imagens de figuras trajando bonés, calças largas e tênis. Este tipo de imagem é muito recorrente no repertório visual de Léo Gospel.

O artista, em atuação há mais de catorze anos no graffiti recifense, percebe várias diferenças neste período, seja em relação ao contato entre o graffiti e o poder público ou à sociedade em geral. Para Léo Gospel, “na nossa sociedade o graffiti é domesticado, quando comecei era difícil e sem informação, quem tinha não dividia. Hoje é massa, temos muitas fontes de informação”. Também é de se destacar que o artista ressalta que o graffiti “vem mostrando uma cultura de paz”.

Para o artista, o trabalho nas ruas permite uma maior liberdade de produção, diferentemente dos trabalhos comerciais. No entanto, entre os trabalhos nas ruas, galerias ou lugares privados, o artista afirma: “para mim não tem mais importantes,

todos tem o seu valor”. É importante destacar que Léo Gospel, além de uma atuação como tatuador, faz parte do coletivo “33 Crew”, que hoje desenvolve ações para o fortalecimento da área do graffiti, como o Recifusion, evento que há mais de oito anos congrega artistas locais e convidados para diferentes ações na cidade, anualmente. Léo Gospel foi um dos idealizadores do evento e, também, um pioneiro no comércio de sprays e canetas *posca*, algo que o tornou referência para muitos grafiteiros, sendo inclusive recorrentemente citado na pesquisa como referência para a história do graffiti em Recife.

Figura 18 - Outra imagem de graffiti old school, em Olinda, de autoria não identificada.



Foto da autora, registro de campo, 2014.

Nas figuras 17 e 18, vemos outros exemplos de graffiti com a inspiração hip-hop bastante marcada. Na primeira, imagem de um jovem negro, de boné virado, é uma das que compõem o universo imagético do graffiti *old school*. Perceba-se, à esquerda e no centro, a presença do texto “Hip Hop Cultura de Paz”, onde também se vê o texto “Muita Paz a Todos”. Perceba-se que a palavra “Paz”, escrita em diferentes contextos, é muito corriqueira nos graffiti – o que, a meu ver, denota a importância da construção de uma cultura de paz, frente às violências sofridas diariamente tanto pelos próprios artistas como também nos locais onde vivem (em sua maioria, bairros periféricos com altos índices de violência). Na figura 19, além do

jovem com boné, há a presença do rolinho em sua mão esquerda e, novamente, a palavra “paz” – acima de “amor” – escrita junto à imagem.

Alguns artistas, no entanto, ponderam que o hip hop pode ser uma influência que limita suas produções. Não por acaso, esses artistas são os que conseguem uma inserção mais intensa no circuito institucionalizado da arte – por saírem dos esquemas visuais utilizados pelos demais e ampliarem seu repertório imagético. É o caso de Derlon Almeida, nascido em Recife e, desde 2010, residindo em São Paulo. O artista certamente é um dos mais bem sucedidos do Recife – em termos das relações com as instituições artísticas e, inclusive, é representado pela Artur Fidalgo Galeria, no Rio de Janeiro. Seus trabalhos já estiveram expostos na rua, em intervenções urbanas autorizadas e com subvenções diversas, ou em galerias e museus, de cidades como Amsterdam e Lisboa, em 2012, Newcastle, em 2013 e em um mural dentro da Embaixada do Brasil em Londres, 2016.

Além de uma carreira bem sucedida no campo da arte, Derlon teve trabalhos ilustrando marcas como Vert (tênis) e Tok Stok (design), dentre outras. O artista se destaca no cenário do graffiti, sobretudo com suas pesquisas sobre a xilogravura, que é influência marcante em seus trabalhos. Seus interesses sobre o graffiti vieram de oficinas feitas com Galo de Souza, há pouco mais de dez anos. Sobre as relações com o hip hop, em pesquisa que conclui em 2008, Derlon ponderou: *“Sair do hip hop é ter mais ideias, muitos que estão nesse contexto se fecham dentro dele, não se vê outros campos de conhecimento que interferem no graffiti”*.

Trabalhos como os de Derlon demonstram essas distintas vinculações entre o graffiti e o hip hop: há artistas que se vinculam mais fortemente ao hip hop e outros que não possuem tal vinculação – ainda que permaneçam participando de atividades como mutirões organizados por coletivos do hip hop. Dentre as diferentes correntes de pensamento sobre as relações do graffiti com o hip hop, seja no âmbito das pesquisas ou através da fala dos artistas, predominam aquelas que veem positivamente esse intercâmbio. Porém, há aqueles como Derlon, que identificam na “saída” do hip hop uma vinculação com as artes visuais que os levam da esfera da ação social para a ação artística – que significaria uma ampliação das possibilidades profissionais e de atuação, além do próprio repertório visual a ser utilizado.

Figura 19 - "Respeito!", texto recorrente em muitos graffitis, como neste no Recife Antigo.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2015.

Francisco Reyes Sánchez (2012), em um artigo sobre as dificuldades de se definir o graffiti em relação a arte, percorre também as imbricações entre o graffiti e o hip hop²⁹. O autor aponta como marco para a chegada do hip hop à Espanha a aparição na televisão de um grupo de dança, o Break Machine. A partir daí, indica Sánchez, começaram a se espalhar por todo o país grupos de break e, também, se difundia a cultura hip hop. O autor aponta que os que pertencem à cultura hip hop têm uma forma de vida muito concreta, que segue normas bastante estritas, profundamente relacionadas com *“un fuerte sentimiento de pertenencia a un grupo.*

²⁹ É importante mencionar que Sánchez reflete neste artigo, inclusive, sobre a “pintada”, que seria o equivalente espanhol para pixação: *“diferenciaré claramente lo que yo entiendo por graffiti de la clásica «pintada» (política, en los wc, reivindicativa, infantil, etc.) pues son dos actividades muy diferentes realizadas por individuos muy diferentes entre sí, que lo único que comparten es, en ocasiones, el soporte y las herramientas”* (SÁNCHEZ, 2012, pág. 54) [“diferenciarei {no artigo} claramente o que entendo por graffiti da clássica ‘pintada’ (política, nos banheiros, reivindicativa, infantil, etc), pois são duas atividades muito diferentes realizadas por indivíduos muito distintos entre si, que apenas compartilham, ocasionalmente, o suporte e as ferramentas”. tradução minha.] A diferença percebida, no contexto espanhol, pelo pesquisador, a meu ver, se aplica apenas em alguns dos casos, entre os artistas pesquisados aqui. Como abordarei mais longamente no capítulo 5, os artistas do graffiti realizam – de acordo com os contextos em que estão realizando suas produções – atitudes, imagens, métodos de trabalho, de modo semelhante aos pixadores, o que, no meu entendimento, denota a existência de uma zona intersticial artística que favorece ao uso artístico da cidade.

Conceptos como ‘respeto’, ‘flow’ o ‘estilo’ están a la orden del día.” (SÁNCHEZ, 2012, pág. 64).

Os conceitos indicados por Sánchez – respeito, fluxo e estilo, especialmente o primeiro – também são mencionados por pesquisadores como Johannes Stahl, que, inclusive, indica o predomínio desta palavra em representações visuais nos subúrbios novaiorquinos (STAHL, 2009, pág. 182). O respeito, tanto para Sánchez como para Stahl é um sentimento integrante e constituinte da ideia de comunidade que o hip hop evoca – assim como para os artistas locais que destacaram, por exemplo, a necessidade de se respeitar o trabalho e o local pintado por outros, evitando os atropelos, como mencionei no capítulo 1.

Outro exemplo em que a dimensão do respeito é lembrada faz parte do cotidiano de muitos artistas vinculados ao hip hop: o cumprimento ou agradecimento. Nos encontros ou mesmo agradecendo uns aos outros, os artistas utilizam a expressão “Máximo respeito”, denotando que reverenciam o outro e o cumprimentam por suas ações. Nas figuras 20 e 21, é possível observar o uso desta palavra também como texto pintado, em dois graffitis diferentes.

As observações de Sánchez (2012) e Stahl (op. cit.), junto com o que foi percebido nesta pesquisa de campo – além de outros pesquisadores como Campos (2007) – indicam a construção de uma “comunidade imaginada” entre os participantes do hip hop. O termo, recorrentemente citado em pesquisas com distintos objetivos, é utilizado por Benedict Anderson (2008), para se referir à criação de sentimentos de pertença a uma nação, onde museus, arte e outras instituições e linguagens capazes de criar e difundir símbolos e pensamentos são acionados na construção da ideia de nação que, para Anderson, é uma comunidade imaginada.

Penso que a ideia de comunidade é importante para os artistas que estão mais fortemente relacionados ao hip hop – uma vez que partilham de imagens, vestuários, preferências musicais e, principalmente reivindicações sociais.

No entanto, mais além da percepção de que participam de

Figura 1 – Outro graffiti no bairro do Recife Antigo, encimado pela frase "Respeito é pra quem tem".



Fone: foto da autora, registro de campo, 2015.

uma comunidade, os artistas indicam a vinculação com o *movimento* hip hop, termo mais recorrente entre os artistas.

Para Eunice Durham³⁰ (2004, pág. 284) é preciso perceber os movimentos sociais como uma forma específica de mobilização popular. Inclusive, para a autora, os movimentos foram se configurando não como uma consequência direta do empobrecimento da população, mas como decorrentes de uma tomada de consciência acerca da pobreza e, “portanto, não é a miséria crescente, mas a consciência da pobreza que contribui para a mobilização popular”. (Durham, op. cit., pág. 285)

Concordando com a autora, creio que é a emergência de tal consciência que cria o ambiente propício para o crescimento deste tipo de mobilização. No caso do hip hop, trata-se de um movimento que cria espaços de discussão (nas reuniões e festas, por exemplo) e propagação das ideias de igualdade que são almejadas pela população jovem e periférica recifense – e de outros locais do mundo onde se vê a presença de produções artísticas na música, dança e artes visuais relacionadas a este movimento. Vale lembrar, ainda, que o surgimento do hip hop está situado no

³⁰ Vale mencionar que o artigo está situado, como ressalta a própria autora, no momento histórico específico da abertura política pós-ditadura (há mais de trinta anos, portanto), o que a meu ver não implica em uma desatualização, uma vez que os conceitos apresentados pela autora são válidos, no meu entendimento, para uma percepção acerca do graffiti no hip hop, na atualidade.

período histórico no qual a autora escreve, um momento de abertura em que a expressão juvenil ganha força (como indicarei no capítulo a seguir). Para Eunice Durham,

[...]os movimentos articulam-se (em diferentes níveis e amplitude diversa) em função de uma ou várias reivindicações coletivas, definidas a partir da percepção de carências comuns (desde a ausência de asfalto até o sentimento de um tratamento discriminatório no nível das relações sociais em seu conjunto (DURHAM, op. cit., pág. 287)

Analisando-se a afirmação da autora, é possível vislumbrar que o movimento hip hop, enquanto movimento, possui diferentes reivindicações em suas pautas, onde se sobressaem as questões relativas à gênero, raça e classe. Este tipo de discurso é visível, por exemplo, nas anteriores citações de Rastro, Boris, Gabi Bruce. Trata-se de carências comuns às pessoas que se identificam com o movimento e a ele dizem estar associados – sem que isso implique, contudo, numa agenda comum.

Seguindo a autora, os movimentos sociais constituem formas muito flexíveis de mobilização, que implicam em diferentes modos de coletividades (cf. Durham, 2004, págs. 287-288): “essa vivência da comunidade, isto é, da coletividade de iguais criada pela ação conjunta de todos, se dá numa dimensão própria que implica uma novidade importante: o reconhecimento da pessoa num plano público e não privado. (DURHAM, op. cit., 290) O movimento hip hop, deste modo, pode ser percebido como um espaço de criação de um sentimento de coletividade que possibilita aos seus participantes o reconhecimento público – mormente por meio da visibilidade que a arte proporciona, seja através da expressão visual associada ao movimento, o graffiti, seja por meio da música e da dança. Estar no hip hop, para muitos artistas pesquisados, é fazer parte de um grupo em que significados, objetivos e estratégias são compartilhados, permitindo-se o espaço para a expressão pessoal de cada um, em busca do objetivo que os mobiliza, a mudança na sociedade – o que será mais densamente abordado no capítulo 4.

O espaço dos movimentos sociais, para Eunice Durham (op. cit.), possibilita outras formas de reconhecimento das pessoas como sujeitos, ampliando a visibilidade de cada um para além dos círculos de parentes e amigos – o que é fundamental para o hip hop, uma vez que suas ações são realizadas no espaço da rua. Não se trata mais, para aqueles que fazem parte de movimentos sociais, de

Figura 21 - Em atividades coletivas, como esta pintura feita em um mutirão, os artistas se distinguem uns dos outros pelos seus estilos e nomes ou, para usar o termo nativo, tags. Aqui, para os que mantêm alguma vinculação com o graffiti, é possível ver trabalhos de Amber, Serjão, Galo, Elaine.



Fonte: foto da autora, sem data.

serem partes
indiferenciadas da
sociedade, mas
integrantes
específicos de um
movimento: há
aprendizados, trocas,
novas sociabilidades
e papéis específicos a
serem
desempenhados.
Neste sentido, a
expressão artística no
contexto de um
movimento ganha
ainda mais relevância:

por um lado, faz com que os sujeitos se tornem ainda mais específicos aos olhos dos demais integrantes do movimento e, por outro lado, frente à sociedade. O duplo reconhecimento citado por Eunice Durham (2004) é bastante visível em atividades como os mutirões, em que os artistas se reúnem para a realização de pinturas num mesmo espaço, como se vê na imagem.

A imagem traz um importante espaço de encontros e produção, os mutirões, uma espécie de reunião concentrada, como mencionei anteriormente. Na imagem, um registro amplo do encontro “Cores Femininas”. Voltado para mulheres do graffiti e do hip hop, é realizado anualmente por iniciativa do coletivo que leva o mesmo nome, oriundo do “Cores do Amanhã” (mais informações sobre este grupo, no capítulo 4). O “Cores Femininas” promove oficinas, debates, shows e pinturas coletivas, como esta que se vê na imagem. Conforme Jouse Barata, artista e principal articuladora do Cores Femininas, sobre quem abordarei no capítulo 4, comenta:

O Cores Femininas não é uma crew. É um grupo que nasceu pra fortalecer a mulher, como artista, como artesã. A gente faz um trabalho focado com o hip-hop, mas a gente está sempre

incentivando a costura, a cooperativa pra vender, a coisa de participação em feira, em exposição, então a gente criou o Cores Femininas com esse intuito.

Figura 22 - Visão geral do encontro “Cores Femininas” de 2013 que ocorreu no Barro, Recife. Nesta atividade, em muros que circundam um campo de futebol, apesar de ser possível ver uma grande ação do grupo, cada artista realiza seus trabalhos de forma única. Por meio deste tipo de ação – conhecidas pelos artistas como mutirões – apesar de ser marcante o coletivismo (que envolve, inclusive, a obtenção dos materiais), os artistas se expressam conforme suas poéticas, o que permite tanto associá-los ao grupo como também perceber suas características individuais.



Foto da autora, registro de campo, 2013.

E assim, hoje o Cores Femininas já fez encontros, rodas de conversa, oficinas, dentre outras ações buscando que as jovens reflitam sobre a mulher na atualidade. O Coletivo não é nem pretende ser uma crew, pois para Jouse “o Cores Femininas é simplesmente uma ferramenta para você estar inserida no mercado de trabalho, ter uma oportunidade de exposição, uma oportunidade de geração de renda, é um grupo para reunir e fortalecer o trabalho feminino.”

As possibilidades de articulação e, também, de mudança social viabilizada pelos movimentos sociais – caso de ações e coletivos como o Cores Femininas, permitem tanto a partilha de interesses e expressões individuais como a união de tais aspectos em prol de um objetivo comum. Este aspecto também é ressaltado por Durham: “o reconhecimento mútuo dos indivíduos como pessoas, que se dá internamente, exige uma relação complementar derivada do caráter necessariamente público do processo – é o reconhecimento do movimento pela sociedade e pelo Estado”. (DURHAM, op. cit., pág. 291) Através deste processo, destaca a autora, há uma transformação de necessidades e carências – sentidas e

partilhadas por todos que compõem o movimento – em direitos buscados por todos (pág. 292). Assim, há uma passagem do reconhecimento da carência – no caso do Cores Femininas, a situação da mulher na sociedade – para a formulação de uma reivindicação que se baseia em um sentimento afirmado e buscado – inclusive por meio de expressões visuais.

As reivindicações que integrantes do movimento hip hop partilham, como vimos, tem movido práticas de artistas como Boris, Anêmico e outros – que serão mencionados ao longo deste trabalho. Os artistas conseguem, para usar os termos propostos por Eunice Durham, reconhecimento por seus pares – internos ao movimento – e também por diferentes esferas da sociedade, onde o poder público, como indicarei a partir do capítulo 5, tem exercido um papel extremamente relevante nesse reconhecimento. O reconhecimento por pessoas e instituições alheias ao movimento hip hop é o que, na fala dos artistas, opera a passagem dos significados que relacionam o graffiti a práticas vandálicas para sua inserção no rol das atividades artísticas, profissionais e legalizadas – ainda que, como indicarei no capítulo 5, permaneçam ações ilegais no conjunto das produções.

Ultrapassando fronteiras linguísticas, temporais e expressivas, o hip hop tem adquirido cores locais onde passa sem, contudo, deixar de manter o que o distingue enquanto movimento: as reivindicações. Em termos locais, essas reivindicações compreendem um universo amplo, mas pedidos de paz são os mais ressaltados, como ressaltei anteriormente. Feitas, no caso do graffiti, por meio de diferentes estratégias visuais, as reivindicações são parte fundamental das poéticas visuais desenvolvidas pelos artistas relacionados ao movimento hip hop.

Dentre os artistas mais ativamente relacionados ao hip hop, seu engajamento inclui, além das expressões visuais, a participação em coletivos, reuniões, comissões, associações. Já os artistas menos ativos, costumam comparecer aos eventos organizados pelos outros, mas não mencionam sua vinculação ou compartilhamento de ideais, dentre outras posturas. Dentre estes últimos, é onde se verifica, a partir do que coletei na pesquisa de campo, um desejo de inserção em uma outra chave de compreensão do graffiti, a vinculação com a ideia de “arte urbana” – indo mais além, portanto, da ideia de movimento reivindicatório, como abordarei no item a seguir.

3.5 DO GRAFFITI À ARTE URBANA, COM "A" E "U" MAIÚSCULOS

Nas narrativas historiográficas da arte, apesar de o graffiti ser uma linguagem artística, raras são as menções a esta modalidade, salvo em publicações específicas sobre o tema. No entanto, como abordarei a seguir, o graffiti tem ocupado diferentes lugares no campo da arte institucionalizada – da qual a história da arte é apenas uma de suas vertentes.

Penso que é fundamental aqui delimitar noções relativas ao campo da arte e seus agentes, uma vez que os artistas do graffiti dele fazem parte e, ao mesmo tempo, questionam tal campo em seus discursos e ações. Segundo Pierre Bourdieu (2003), os bens simbólicos, tais como a arte, passam por diferentes legitimações. Há a legitimação vinda pelos pares – os outros artistas, a que vem pelo público, a que é conferida pela inserção em instituições, e, ainda, a que se refere à presença na história da arte. Porém, as instituições – como museus, exposições, galerias e salões – são uma das mais proeminentes instâncias de legitimação dos bens simbólicos, frente às demais.

Para Bourdieu, a legitimação e o reconhecimento de bens simbólicos como a arte são conferidas pelas instituições, que são

[...] definidas, fundamentalmente, tanto em seu funcionamento como em sua função, por sua posição, dominante ou dominada, na estrutura hierárquica do sistema que constituem e, ao mesmo tempo, pela dimensão mais ou menos extensa e pela forma, conservadora ou contestatária, da autoridade (sempre definida em e pela sua interação) que exercem ou aspiram exercer sobre o público dos produtores culturais, árbitro e trunfo da competição pela legitimidade cultural – por definição, indivisível –, e também sobre o 'grande público' que manifesta seus veredictos. (BOURDIEU, 2003, pág. 119)

É preciso destacar que considero as instituições em uma posição dominante, concordando com o autor, da estrutura hierárquica presente no campo da arte. Em segundo lugar, tais instituições, como abordarei neste tópico e nos capítulos a seguir, podem de fato assumir no campo da arte uma dimensão conservadora ou contestatária frente às relações que mantêm com produtores culturais e públicos de instituições. Vale salientar, ampliando o que menciona Bourdieu (2003), que

diferentes modelos de instituições operam no campo da arte – como museus públicos e privados, além das galerias comerciais. No entanto, os artistas do graffiti, apesar das críticas que tecem a essas distintas modalidades institucionais, permanecem buscando tais lugares para expor e comercializar seus trabalhos.

Creio que isto se deve ao fato de que, enquanto instância legitimadora preponderante no campo da arte, as instituições puderam (e ainda hoje o fazem) operar a passagem do graffiti enquanto ação vândala para o graffiti enquanto linguagem artística. Assim, este tipo de instância – somada, inclusive, à mídia (principalmente na atualidade) assumiu um papel fundamental ao incluir (e deste modo legitimar) em seus espaços o graffiti, enquanto “Arte Urbana”.

O graffiti, ao ser incorporado em instituições culturais como museus e galerias, passa a ser uma das linguagens da arte urbana e, deste modo, assume uma dimensão artística que o afasta de suas origens ilegais. A partir do momento em que o graffiti é inserido na esfera da arte urbana – e outras terminologias semelhantes, há uma mudança em seus significados. É o que observa Johannes Stahl (2009):

Os conceitos como *High Urban Folz Art*, *Subway Art*, *Spraycan Art*, *Street Art*, ultimamente, Pós-Graffiti, dão nome às respectivas estratégias de absorção e delimitação de presença aos artistas: para que um produto fosse comercial era condição essencial a depuração daquele passado ilegal. (STAHL, 2009, pág. 151)

Figura 23 - Muro em Olinda repleto de lambe-lambes, autores desconhecidos. Um deles apresenta uma reprodução de um retrato de Basquiat feito por Andy Warhol (veja detalhe na figura a seguir).



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

A utilização destas nomenclaturas, como observa Stahl, revela os mecanismos de aproximação das instituições – tanto públicas como privadas – das linguagens expressivas utilizadas nas ruas. Por meio de exposições – que levavam, inclusive, técnicas utilizadas nas ruas para suportes como quadros, as galerias novaiorquinas desde os anos 1970 realizaram mostras de artistas do graffiti. Penso que as aproximações entre o graffiti e galerias e museus, nos seus inícios, revelam que estas instituições estavam de olho nas potencialidades comerciais e midiáticas de um fenômeno que já tomava as ruas há muito tempo – e que tinha, também grandes possibilidades de atração de públicos.

Na seção “Graffiti enquanto arte”, Gitahy (1999, pág. 36)³¹ destaca que em 1975 houve a primeira mostra de graffiti numa galeria novaiorquina, a *Artist’Space*. Gitahy enfatiza a influência dos norteamericanos Keith Haring e Jean-Michel Basquiat para a difusão do graffiti no circuito institucional das artes visuais. Ambos os artistas iniciaram suas carreiras realizando pixações e graffitis no metrô e nos bairros periféricos novaiorquinos. Observe-se que esses artistas, ao mesmo tempo em que realizaram o caminho da escrita urbana nas ruas para o circuito institucional, permaneceram realizando suas intervenções no espaço urbano – fazendo uso, portanto, de um percurso pela zona intersticial artística, que abordarei no capítulo 5. Sobre Haring, Gitahy afirma:

Keith Haring tornou-se um dos artistas mais conhecidos dos anos 80, por levar o graffiti, que antes era exclusivamente das ruas, becos e guetos, para o convívio de galerias, museus e bienais. (...) sempre procurando discutir a delicada questão entre arte oficial e não oficial e a hierarquia existente entre arte, cultura e poder. (GITAHY, op. cit.: 37-37)

Nascido em 1960, em Nova York, Basquiat iniciou sua produção nas ruas de Manhattan em 1976. Neste ano, conheceu Al Diaz, que já realizava pichações na cidade. Com ele, realizou trabalhos com frases contundentes como a que identificava a dupla: “*Same old shit*”, ou a tag “*SAMO©*”. No período de 1976-79, a parceria com Diaz foi bastante construtiva e a tag era conhecida em vários bairros novaiorquinos. Outra marca de Basquiat era a coroa, que posteriormente também figuraria nos seus trabalhos em papel.

Basquiat, junto com Haring, participou da Documenta de Kassel, e, em individuais, o artista expôs em lugares como o Whitney Museum, em Nova York, e a Tate Modern, em Londres. Basquiat realizou uma parceria com Andy Warhol, que lhe abriu caminho para inúmeras exposições, e suas obras eram (e são) comercializadas por marchands conhecidos e renomados no mercado artístico norteamericano e europeu. O artista, porém, morreu precocemente em 1988, supostamente devido a uma overdose de heroína. Na década de 1990, parte de sua produção em papel foi exposta em Recife, no MAMAM.

³¹ Observe-se que Gitahy, ao nomear desta forma uma das seções de seu livro, deixar entrever que, a partir do momento em que o graffiti é inserido em instituições culturais e midiáticas, passa a integrar o rol de práticas artísticas – e não vândalas, portanto.

Basquiat foi um dos artistas mencionados como referência para os grafiteiros pesquisados. Suas pixações foram lembradas por artistas como Galo, sobretudo quando perguntados sobre as suas origens e inspirações no graffiti. Outro ponto importante é que suas exposições abriram caminho para que críticos e curadores, bem como os galeristas atinassem para esta produção com origens nas ruas. Até hoje, é um dos artistas mais valorizados no mundo da arte urbana, tendo trabalhos em desenho vendidos por altas somas – apesar de não ter conhecido, em vida, a fama que hoje o cerca.

Enquanto o graffiti estava em plena inserção no mundo das galerias comerciais e museus norteamericanos e europeus, no Brasil, Célia Ramos destaca que, em 1970,

São Paulo começou a receber uma quantidade de poemas que dialogavam com a cidade. Oi Muro! Bi Olhei Gamei Gostei. Aos poemas seguiram-se as imagens. Primeiramente as de [Alex] Vallauri: a bota, a televisão, a pantera. Em pouco tempo formam-se as parcerias e as imagens se multiplicaram. (RAMOS, 1999, pág. 18)

Do período final da década de 1970, também destaco as ações de Hudinilson Jr., que além de graffiti realizou intervenções – que o grupo denominava

Figura 24 – Detalhe com imagem de Basquiat reproduzida em lambe-lambe em Olinda, autoria desconhecida.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

interversões – com o coletivo 3nós3, que além do artista também tinha Rafael França e Mario Ramiro. Os três, em 1979, empacotaram estátuas em São Paulo. No mesmo ano, realizaram uma ação extremamente provocativa para o mercado de arte: vedaram a porta de galerias da cidade com um “X” de fita adesiva e colaram a frase: *“o que está dentro fica, o que está fora se expande”*.

Na década de 1980, Alex Vallauri foi responsável pela inserção de grafiteiros no circuito oficial de arte no Brasil, com a realização de mostras coletivas sob sua curadoria. O artista também manteve contato com Keith Haring – que em 1983 participou da Bienal de São Paulo. Vallauri também foi um articulador, reunindo muitos artistas em ações coletivas em São Paulo, até 1989, quando faleceu. A data de sua morte é lembrada em todo o país, como o “Dia Nacional do Graffiti”, celebrado em 27 de março³².

Entre as décadas de 1990 e os anos 2000, o graffiti foi ocupando diferentes espaços que o interliga tanto a instituições museais e galerias comerciais como a iniciativas relacionadas com o poder público – a exemplo de oficinas e outras atividades educativas. Para Célia Ramos, “essas mostras organizadas em espaços selecionados não são propriamente de grafites, mas de trabalhos de grafiteiros. O grafite é indissociável de seu contexto” (RAMOS, 1994, pág. 61). É, portanto, com a carga semântica advinda das ruas que o graffiti foi sendo incorporado em espaços institucionais os mais diversos.

Este tipo de inserção institucional pode desencadear diferentes significados e reações a ações originariamente transgressoras. Um dos exemplos foi a Bienal de Artes de São Paulo, que em 2008 sofreu intervenções de pichadores que driblaram a segurança e riscaram frases como “Abaixa a ditadura” e “Isso que é arte”. No texto que rememora esta Bienal, com curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, é possível ler:

Momento de repensar rumos e funções do evento, a 28ª Bienal – ‘Em vivo contato’ realiza uma proposta radical ao manter o 2º andar do pavilhão vazio, como uma Planta Livre, uma metáfora da crise conceitual atravessada pelos sistemas expositivos tradicionais e enfrentada pelas instituições que as organizam. Acontecimento marcante naquela edição foi a pichação do guarda-corpo no pavilhão, que germinou uma discussão sobre o tema no meio artístico sobre arte urbana.” (28ª. BIENAL INTERNACIONAL DE ARTES DE SÃO PAULO)

³² Em Recife, a data marca a realização de atividades pelos grafiteiros. A mais conhecida delas é o Recifusion, que articula intervenções no espaço urbano entre artistas locais e convidados nacionais e internacionais. Promovido pelo 33Crew, o Recifusion já teve mais de oito edições e é uma iniciativa custeada pelos artistas e por patrocinadores, sendo que uma de suas edições foi financiada pelo Funcultura.

O texto, criado após a invasão dos pixadores no primeiro dia de abertura do evento, inclui a ação como uma ocasião para repensar a arte urbana. No entanto, a ideia de refletir sobre a pixação somente tomou forma de ação na edição seguinte da Bienal, em 2010, com curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. Nesta segunda inserção na Bienal, os registros em vídeo da ação de 2008 foram expostos como obra artística, além de ter sido promovida a participação de grupos paulistanos de graffiti e pixação no interior e no exterior da mostra. Para Adauany Pieve Zimovski (2016), que analisou estas e outras inserções institucionais da pixação e do graffiti,

A entrada da pichação no campo da arte, através de sua participação na Bienal, deu-se com argumentos que criticavam a mercantilização da arte de rua. Por sua vez, o grafite nunca negou o desejo de se legitimar e defendeu abertamente o retorno financeiro como consequência de sua profissionalização. (ZIMOVSKI, 2016, pág. 617)

As observações da autora deixam entrever as críticas que processos de inserção da pixação e do graffiti em espaços expositivos podem trazer – inclusive por parte dos artistas. No entanto, é através deste tipo de inserção que há uma legitimação institucional – como comentou Bourdieu (2003) – parte importante, no entendimento dos artistas, do processo de profissionalização destas práticas da arte urbana – marcadamente do graffiti.

Como se vê, dentro da chave de compreensão “arte urbana”, um conjunto de práticas (graffiti e pixação, inclusive) foi sendo absorvida nas diferentes instâncias que compreendem o campo da arte. Assim, destaco que há uma importante virada conceitual, especialmente relacionada às terminologias utilizadas nas exposições e nos textos críticos, ou mesmo nos relatos historiográficos, que incluem dentro da “arte urbana” um conjunto de práticas muito amplo e, no meu entendimento, tal inclusão acaba por subsumir as particularidades de tais práticas, assim como dos que as realizam.

Por outro lado, hoje percebo que a escolha das instituições museais por uma atuação mais relacionada à sociedade e suas diferenças parece se configurar nas ações recentes que incluem o graffiti em instituições museais – marcadamente aquelas que são ligadas ao poder público. Assim, a premissa dos museus tem sido a de ampliar a participação de diferentes comunidades em seus processos, seja na

revisão de narrativas museais ou mesmo com a criação de museus comunitários. Iniciativas como o Museu de Favela (MUF), no Rio de Janeiro, trazem o graffiti como recurso expográfico e, também, para possibilitar o envolvimento de públicos – uma vez que o MUF propõe um percurso por imagens grafitadas enquanto trilha museal³³.

Os encontros especializados na área de museus deixam este objetivo claro desde a década de 1970. Vide, por exemplo, as cartas de princípios resultantes de reuniões do *International Council of Museums* – ICOM, os quais têm sido utilizados como referências na elaboração de políticas públicas na área de museus e patrimônios. Dentre estes documentos, as Declarações de Santiago do Chile (1972)³⁴, Quebec (1984)³⁵ e Caracas (1992)³⁶ exemplificam a atual posição de destaque que os museus têm dedicado a sua função social.

Continuando as reflexões geradas pelas declarações acima, foi realizado em 2007, na cidade de Salvador (BA), o I Encontro Ibero-americano de Museus. As atividades realizadas neste encontro resultaram na Declaração da Cidade de Salvador, que compreende um conjunto de diretrizes, propostas e recomendações para museus e gestores culturais. O I Encontro Ibero-americano de Museus, além de fazer referência às declarações e encontros anteriores – marcadamente à de Santiago do Chile, buscou agregar, através das referências teóricas e práticas trazidas pelos participantes, aportes teóricos e práticos das chamadas museologia popular, museologia social, ecomuseologia, nova museologia e museologia crítica. A partir desse escopo, a Declaração da Cidade do Salvador foi lançada, com o objetivo de valorizar a função social dos museus e reconhecê-los como ferramentas que precisam “ser democratizadas e utilizadas a favor da dignidade humana e do

³³ O artista carioca Acme foi responsável, junto com outros grafiteiros, por criar as imagens que compõem a trilha do MUF, que percorre as comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Várias outras iniciativas poderiam ser citadas, como as paredes externas do Museu Afro Brasil, em São Paulo – com graffiti em seu exterior, que evocam as heranças afrodescendentes.

³⁴ Este documento estabelece as ideias básicas de “museu integral”, “[...] destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural [...]” (BRUNO, 2010: 50)

³⁵ A declaração propõe uma maior participação dos usuários dos museus em seus processos e, também, “[...] interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores de sua evolução ao mesmo tempo em que as associa aos projetos de futuro”. (BRUNO, op. cit.: 58)

³⁶ O documento traz, dentre outras, as discussões sobre aspectos relativos a “[...] inserção de políticas museológicas nos planos do setor de Cultura, a tomada de consciência do poder decisivo que esta tem para o desenvolvimento dos povos, a reflexão sobre a ação social do museu.” (BRUNO, op. cit.: 67)

desenvolvimento social”. (DECLARAÇÃO DA CIDADE DO SALVADOR, 2007, pág. 8).

Creio que é a partir de declarações como estas que se vê com o que dialoga a mudança nos posicionamentos de instituições museais quanto à arte urbana. É preciso lembrar, também, que as declarações acompanham, também, a inserção do conceito antropológico de cultura em diferentes esferas relacionadas ao poder público – marcadamente aquelas que compreendem setores relativos à cultura³⁷. Creio que tanto as declarações citadas como sua efetivação nas práticas das instituições museais se relacionam com o que Nestor Canclini (2000, págs. 31-32) nomeia como o projeto democratizador, que constitui um dos movimentos básicos da modernidade.

Canclini (op. cit.) – que parte de Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu e Howard Becker – explora como a constituição da arte enquanto um campo autônomo, a partir da modernidade, tem gerado outras relações entre artistas, instituições e públicos – marcadamente através da criação de novas modalidades artísticas (visível sobretudo com as vanguardas estéticas que permearam o século XX). “Mudar as regras da arte”, diz Canclini (op. cit., pág. 40), “não é apenas um problema estético: questiona as estruturas com que os membros do mundo artístico estão habituados a relacionar-se e, também os costumes e crenças dos receptores”.

Como abordei nos exemplos anteriormente mencionados, o graffiti pode exemplificar o que pensa Canclini acerca das convenções artísticas e suas relações dentro do próprio campo da arte (para usar a expressão de Bourdieu – 2003), onde se incluem, também, os públicos. Com a criação dessa modalidade artística enquanto linguagem expressiva no contexto novaiorquino, as primeiras reações foram de repulsa e negação (como no artigo do New York Times – figura TAL). Rápida foi a resposta, por exemplo, das companhias de transporte metroviário para criar uma tecnologia capaz de apagar rapidamente as intervenções – como se vê no filme de Henry Chalfant, *Style Wars* (1983). Contudo, era tarde demais: a modalidade expressiva foi deixando trens e tomando muros, chegando à

³⁷ Sobre a inserção do conceito antropológico de cultura nas políticas públicas ver, por exemplo, Isaura Botelho (2001).

consagração em locais institucionalizados da arte, como citei, já com a definição de “arte urbana”.

É preciso ressaltar que enquanto a escrita urbana confere ao grafiteiro o contato imediato com o público, a presença do graffiti em museus, exposições, galerias, dentre outras, fazem com que este contato seja mediado por uma instituição – constituída como instância legitimadora no campo da arte, diferentemente das pinturas realizadas na rua. Portanto, se por um lado o grafiteiro almeja um lugar nestas instâncias do campo da arte para legitimar sua produção como arte visual – e o seu fazer de modo profissional, por outro lado também as instituições procuram incluir o graffiti – enquanto arte urbana – como forma de agregar públicos às suas ações e se reinventar enquanto instituição, como exemplificado nas declarações dos encontros da área.

Deve-se lembrar, ainda, que neste cenário o artista também está inserido em um contexto social e, seguindo Bourdieu, “pertence a um campo intelectual dotado de uma estrutura determinada” (BOURDIEU, 2003, pág. 188). O autor define, então, o campo intelectual a partir de um sistema de posições predeterminadas que abrangem classes de agentes que possuem características socialmente constituídas de um tipo determinado (id., *ibid.*, pág. 190). As características das classes formam o habitus, que está intrinsecamente ligado a uma época e sociedade. O habitus é definido “como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (BOURDIEU, 2003, pág. 191), onde os grupos de agentes invariavelmente estão inseridos em um lugar social.

O surgimento do hip hop, conforme afirmei anteriormente, enraíza-se na história dos negros norte-americanos moradores de periferias, de classes trabalhadoras e sem acesso a serviços básicos de saúde e educação. O lugar social dos artistas mais relacionados com o universo hip hop, no Brasil, também é bastante semelhante ao contexto estadunidense, atestando que o habitus de tais artistas é relativo a este cenário. Segundo Glauco Bruce Rodrigues:

Os protagonistas do hip-hop brasileiro, geralmente, são jovens e adultos (entre 15 e 35 anos, aproximadamente), homens, negros e pardos, moradores de favelas e periferias(...). Essa caracterização genérica nos permite identificar a produção de uma subjetividade coletiva singular calcada na negritude, na classe e no espaço de referência subjetiva desses protagonistas. (RODRIGUES, 2009, pág. 104)

Conforme indicado pela pesquisa de campo, os artistas locais também corresponderam às descrições de Rodrigues. O habitus dos artistas pesquisados está intrinsecamente relacionado às suas origens sociais. Artistas de classe média e baixa predominaram dentre os pesquisados, além do fato de que a maioria deles não possui escolaridade acima do nível médio. Apesar desses contextos, os artistas indicaram, no graffiti, uma possibilidade de mudança social – tanto para si como para onde vivem – como abordarei no capítulo 4, e os museus (além de outras modalidades de relação com a arte institucionalizada e o poder público) têm especial papel para possibilitar essa mudança.

Artistas do graffiti e instituições – museus, galerias ou outros representantes do poder público, com a carga simbólica que lhes cabe, estão se relacionando desde a década de 1970, como vimos. Desse relacionamento repleto de assimetrias, a ideia de arte urbana se consolidou como a versão asséptica aceita pelos museus e outras instituições relacionadas com o governo – ainda que artistas do graffiti insistam em subverter essa ordem, conforme falarei no capítulo 5.

A legitimação institucional e a respectiva consolidação do graffiti enquanto arte urbana tem acontecido por diferentes caminhos, seja em galerias comerciais (as primeiras a atentar para o poder comercial desta linguagem artística) ou em museus e outras instituições, inclusive as que se relacionam com o poder público. Neste contexto, a ênfase na ideia de arte urbana enquanto um conceito que reúne práticas de intervenções na cidade – o graffiti, inclusive – pode diminuir, como citado no caso das Bienais, o potencial crítico e transgressor das ações em graffiti e pixação. O conceito de arte urbana também deixa de lado, a meu ver, as diferenças entre os artistas que se associam a ele e os que se associam ao graffiti e ao hip hop (ainda que, em ambos os casos, utilizem sprays para intervir sobre a cidade), já abordadas em outras partes deste trabalho. No entanto, como indicarei no capítulo 5, esse tipo de categorização é utilizada pelos artistas como forma de se associarem a outros ou, também, como meio para sua inserção em museus, galerias e outras

instituições. Deste modo, afastando-se da carga semântica associada à pixação, os artistas se utilizam dos significados positivos – e legitimados socialmente, artisticamente – que a noção de arte urbana confere.

A despeito desses processos de relacionamento entre o graffiti e instituições de arte, como museus públicos e privados e galerias comerciais, os artistas continuam a realizar suas produções nas ruas – o que revela, a meu ver, o enorme potencial crítico que, mesmo com a rubrica “arte urbana”, o graffiti pode conter. Um dos mais contundentes exemplos das críticas a museus e galerias está na produção de Banksy. Ignorado por galeristas e curadores, por muitos anos o artista londrino realizou intervenções urbanas na Inglaterra, especialmente se utilizando dos estênceis. Banksy também realizou produções fílmicas e outras ações, inclusive questionando o sistema da arte e seus mecanismos de funcionamento. Divulgando as ações especialmente através do uso da internet, Banksy alcançou reconhecimentos diversos por seus trabalhos e, atualmente, alguns de seus trabalhos nas ruas de Londres exibem até “redomas” de vidro, evitando o desgaste natural de suas produções.

A fama de Banksy institucionalmente é diretamente proporcional à sua crítica a essas instituições. Obviamente seria necessária uma pesquisa mais ampla, mas à primeira vista é possível relacionar o posicionamento do artista a um caminhar pela zona intersticial que percorrem os artistas do graffiti/da arte urbana. Ao utilizar da carga simbólica que as instituições possuem e ao mesmo tempo criticá-las, Banksy passa por esta zona: subverte o significado contido nas instituições e em seu fazer e aproveita destas situações em benefício próprio³⁸.

³⁸ Steve Lazarides, em 2015, abriu uma galeria em Londres especializada em Banksy. Lazarides obteve, em um leilão, mais de quinhentas mil libras – maior soma já registrada pela venda de graffitiis – por trabalhos de Banksy feitos em um muro que foi retirado da cidade e adaptado para ser vendido. Banksy, em seu site, afirma não ser representado por nenhuma galeria, inclusive ressalta que Steve Lazarides não é seu representante. Por estas breves observações, além de ser possível perceber como podem ser problemáticas as relações entre artistas e instituições, também é visível como as subversões artísticas podem ser apropriadas pelos diferentes campos da arte. Neste ponto concordo com o que Paulo Venâncio Filho (2001, pág. 220) afirma que pode acontecer com a arte inserida indiscriminadamente em circuitos institucionais: “(...) um trabalho que em seu contexto originário poderia ter sido transformador, no momento em que é institucionalizado passa a ter um efeito nitidamente conservador e retrógrado sobre a produção contemporânea.” O autor indica, a meu ver, a necessidade de uma maior reflexão acerca das apropriações que o campo da arte faz, para que as obras inseridas em circuitos mercadológicos não sejam destituídas de seu contexto, o que pode acarretar em perda de significação.

No contexto local, as produções em graffiti trilham um caminho semelhante ao que foi descrito aqui. De uma atuação marginalizada nas ruas à consagração em museus e instituições culturais, é assim que os artistas têm legitimado suas produções. Ao mesmo tempo, este tipo de contato tem proporcionado, também, a inserção do graffiti em outras ações, como oficinas e palestras, fomentadas ou custeadas pelo poder público. Nestes percursos, artistas do graffiti tem procurado a profissionalização de suas práticas, inclusive como modo de subverter os habitus a que estão relacionados, como procurarei demonstrar no capítulo a seguir.

4 DE “*BEAT STREET*” À “*O POVO QUÉ CASA*”: TRÊS DÉCADAS DE GRAFFITI PERNAMBUCANO

Neste capítulo, abordo mais detalhadamente os significados das relações entre arte, graffiti, e as respectivas institucionalizações dessa linguagem artística em Recife, mapeando percursos em busca de sentidos para os diferentes diálogos estabelecidos entre esta produção artística e a cena institucionalizada da arte, especialmente através de ações que tem como mediador o poder público.

Ampliando as reflexões sobre antropologia urbana e da arte, nesse capítulo – utilizando o Recife como foco –, apresentando exemplos históricos do graffiti, analisarei tanto o estabelecimento de um campo da arte recifense, através do papel preponderante de instâncias legitimadoras – como as narrativas históricas ou as análises críticas sobre a produção artística contemporânea –, como as imbricações entre graffiti e artes visuais, ainda que permaneça nestas instâncias alguma espécie de distinção em meio a ambos – as quais serão, também, discutidas.

Tais entrecruzamentos se referem à inserção do graffiti em um campo institucional já anteriormente dedicado às artes visuais, e aqui esse caminho de inserções do graffiti será abordado e discutido, à luz de reflexões antropológicas sobre arte e sua institucionalização. Os embates e diálogos entre graffiti e artes visuais (e como se chegou a essa distinção) serão, portanto, refletidos nesse capítulo, tendo em vista a construção de um quadro de referências que, hoje, permeia discursos e práticas do graffiti em Recife.

4.1 AMBIÊNCIAS JUVENIS EM RECIFE

Recife de 1984: era ditadura ainda, mas as coisas estavam mais brandas. Período em que a diversão para aos jovens consistia em se reunir nas ruas, passear, jogar futebol, ir ao cinema, à praia, conversar, paquerar, e outras atividades que costumeiramente implicavam em manter-se num grupo, em estar junto para fazer coisas. Dentre essas distrações, uma das que mais mobilizava era o cinema, como mencionaram, durante a pesquisa, artistas como Guerreiro e Galo, além de

Sérgio Matos, sobretudo aqueles situados no centro da cidade: São Luiz, Veneza, Ritz, Moderno...

Talvez por implicarem num percurso – do bairro até o centro – ou por reunirem em seu entorno uma série de atrativos que aglutinavam multidões – lojas, lanchonetes, praças, dentre outros equipamentos urbanos, os cinemas do centro do Recife eram capazes de condensar, em um mesmo local, jovens de diversos bairros. Atraídos pela possibilidade de ver e de serem vistos, os jovens iam às multidões aos cinemas da Recife da década de 1980.

Em junho de 1984, não poderia ser diferente, ainda mais em dia de estreia: começava a temporada de *Beat Street*. “*Beat Street – A loucura do ritmo*”, filme dirigido por Sthan Lathan, esteve em cartaz nos cinemas do Recife, trazendo para a cidade um drama ambientado na periferia de Nova York. Além dos aspectos relativos ao filme enquanto gênero do cinema, *Beat Street* trouxe ao público pernambucano uma realidade até então desconhecida, em tempos sem internet e sem as possibilidades de comunicação rápida que temos na atualidade.

O que o filme trazia era uma história de amor entre colegas de uma escola situada em um bairro periférico nova-iorquino, em uma narrativa marcada pela dança breaking, o graffiti e, por conseguinte, pelo hip hop. No filme, estavam os quatro elementos do hip hop: o graffiti, o DJ, o MC e a breaking dance. *Beat Street* trouxe tudo isso, mediado pela linguagem fílmica e por uma trilha sonora contagiante, fazendo com que o hip hop fosse rapidamente assimilado pelo mundo, e Recife não fugiu a isso.

Artistas da primeira geração³⁹ de grafiteiros pernambucanos, como Guerreiro e Galo mencionaram o filme em suas entrevistas. No trecho a seguir, Guerreiro conta sobre essas experiências:

Eu, Olho [artista da primeira geração do graffiti recifense] e outras pessoas, a gente assistiu um filme chamado Beat Street. Do Beat Street, aí ficou aquela coisa na cabeça: “Poxa, eu sou a fim de fazer isso aqui...” “Olha meus desenhos...” “Aí, vamos um dia fazer isso na rua, fazer uns graffitis na rua... Bora!” A gente sabia que o que a

³⁹ Tenho chamado, para fins didáticos – e concordando com as falas de artistas como Guerreiro e Galo – de “Primeira geração de artistas do graffiti” aqueles que iniciaram suas produções em meados da década de 1980 e “Segunda geração”, compreendendo o período da década de 1990.

gente fazia no papel dava para fazer no spray. [...] No Beat Street tinha o Ramon. [quando perguntado sobre artistas que o inspiraram]. [...] Tudo a gente copiava pelo Beat Street. Então a gente desenhava primeiro e fazia “tá bom?” “Tá!” “Bora fazer?” “Bora!” “Qual é o dia?” (Guerreiro, em entrevista à autora)

Da exibição do filme às práticas nas paredes não demorou muito, afinal, já havia referências de intervenções artísticas na cidade ocorridas em outros tempos. Desde palavras pintadas às pressas contra a ditadura militar, até rabiscos de nomes e declarações de amor (ou de ódio), o Recife já havia passado por uma trajetória de intervenções sobre a cidade. O que *Beat Street* trouxe de diferente, como mencionado em entrevistas, foi o fato de o filme representar uma coletividade de jovens, expressando-se artisticamente num ambiente urbano hostil, marcado por pobreza, tráfico de drogas e outras violências, como muitos daqui também vivenciaram.

Há marcos nessa trajetória que evidenciarei aqui, nesse capítulo que compreende as duas primeiras décadas do graffiti pernambucano. Trata-se de um percurso histórico, contextual, que descortina a atual configuração do graffiti – que será abordada nos capítulos seguintes, construído a partir tanto das narrativas dos artistas como por meio de materiais diversos: revistas, jornais, fotografias, folders. Esse material documental será acionado, em seu devido tempo, na perspectiva de construir os primeiros caminhos feitos pelos artistas do graffiti pernambucano, uma parte deles ainda em atividade, para que possa ser criado o cenário onde, atualmente, o graffiti atua.

4.2 PRIMEIRAS LETRAS NAS PAREDES RECIFENSES

Durante o período ditadura militar, que abarcou os anos entre 1964 e 1985, as sucessivas sanções à liberdade de expressão no Brasil geraram diferentes modalidades de reação por parte de pessoas contrárias ao regime ditatorial. Muitos foram os embates, porém vou me centrar em uma modalidade amplamente disseminada como forma de comunicação antiditadura, os escritos nas paredes.

No Recife, essa forma de manifestar as insatisfações era corriqueira, e se utilizava principalmente das paredes de grande circulação de pessoas, localizadas

no centro da cidade - como veremos depois, são esses locais que ainda aglutinam as expressões da arte urbana. Textos rápidos, panfletos e outros recursos foram utilizados como prática reivindicatória por direitos e, também, como prática comunicativa – dadas as restrições da

Figura 25 - Registro de pixação em Recife, década de 1980.



Fonte: Thiago Soares, 2012.

Em pesquisa historiográfica acerca das pichações em Recife entre 1979 e 1985, Thiago Nunes Soares (2012) divide as intervenções nas paredes em: textos referentes às lutas pela aprovação da Lei da Anistia em 1979; manifestações buscando as

eleições diretas de 1982 e os protestos em prol da campanha das Diretas Já. Dentre outros registros, o pesquisador apresenta a imagem da figura 25, em que se pode perceber a clara mensagem antiditatorial: “Punição aos torturadores”. Soares (op. cit.) faz um extenso levantamento sobre intervenções sobre as paredes com cunho político, porém destaque, nesse período, o desenvolvimento de modalidades artísticas que também utilizam a cidade como suporte – com temática relacionada ou não ao momento político.

O pesquisador também inclui usos artísticos das paredes, como no caso, em 1981, da I Exposição Internacional de Artdoor, idealizada e organizada por Paulo Bruscky, que espalhou pela cidade trabalhos realizados em outdoors, estimulando o olhar para a cidade como espaço para intervenções artísticas. A mostra foi realizada nos anos de 1981 e 1983, e contou com a dupla de artistas Bruscky e Daniel Santiago como organizadores.

Como o outdoor está na rua, este tipo de trabalho elimina a necessidade de exposição e dá acesso à arte, uma vez que os espectadores podem ver as obras sem a necessidade do museu, algo semelhante ao que acontece no graffiti. É importante lembrar que a abertura da exposição, como não poderia deixar de ser, também foi realizada na rua, com a participação de alguns artistas e de outras

Figura 26 - Registro da I Exposição Internacional de Artdoor em Recife, 1981. Note-se os cartazes nas paredes, lambe-lambes, que já eram utilizados comercialmente e também são uma das linguagens utilizadas pela arte urbana.



Fonte:
https://faciendaarte.files.wordpress.com/2013/12/pernambuco_experimental_raul_cordula.jpg?w=640 Acesso: 23 mai. 2017.

pessoas que passavam pelo centro do Recife. Além do centro, os outdoors estavam em outros bairros da cidade.

Vale lembrar que esse tipo de proposição acompanha outros trabalhos que, na mesma época, provocavam os transeuntes com intervenções artísticas.

A arte pernambucana, desse modo, também acompanhou as transformações pelas quais a arte passou desde o modernismo. Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Raul Córdula, dentre outros, propuseram trabalhos que extrapolaram limites dos espaços institucionais e chegaram às ruas, inquietando a população com ações performáticas e inserções em jornais de grande circulação, por exemplo.

Nesse mesmo período, é importante lembrar, as políticas públicas para a cultura no estado de Pernambuco ainda caminhavam para uma consolidação. Ações pontuais marcavam a atuação estatal, com iniciativas como o Museu de Arte Contemporânea de Olinda (MAC). Em 1966, foi inaugurado, por iniciativa de Assis Chateaubriand, que pretendia abrir espaços para a arte moderna fora do eixo Rio - São Paulo. O MAC recebeu inúmeras doações, inclusive do próprio Chateaubriand e promoveu o lançamento de artistas através de seu “Salão dos Novos”.

No MAC, a realização do Salão Oficial ocupou o museu durante o período da ditadura militar brasileira. Consistia numa mostra de artistas selecionados a partir de edital público. Como nos moldes de seu antecessor, o Salão Pernambucano de Artes Plásticas, as obras vencedoras foram compondo o acervo público estadual.

Sobre a criação desse tipo de espaços institucionais para a arte no estado, Clarissa Diniz afirma:

De fato, em Pernambuco não só o Salão do Estado cumpriu, desde sua fundação até os dias atuais, um duplo papel (o de consagrar artistas cuja produção é reconhecida – através de salas especiais, prêmios ou homenagens das mais diversas –, como também o de legitimar artistas que apenas iniciam uma trajetória), como houve aqui, durante algumas décadas, o Salão dos Novos, cuja intenção era valorizar a produção emergente de arte [...] (DINIZ, 2008, pág. 87)

Além destes salões citados, a autora também faz referência a outras instâncias que atuam no estado como legitimadoras da produção local: a crítica de arte recifense (que até a década de 1990 possuía colunas fixas em jornais da cidade), além de galerias e ateliês – individuais ou coletivos – que asseguravam às obras espaços para sua circulação. Os artistas, produtores, administradores e demais agentes do campo da arte pernambucano, antenados com a produção e as discussões nacionais e internacionais acerca da arte e seu campo, configuram a partir de meados da década de 1990, locais para circulação da produção artística cada vez mais institucionais.

Voltando aos finais dos anos 70, nesse período aconteciam em Pernambuco vários eventos musicais. Muitas bandas tocavam experimentalmente, em uma cena underground com forte influência tropicalista. Alguns desses grupos eram o Laboratório de Sons Estranhos (LSE), e o Tamarineira Village, que depois mudaria o nome para Ave Sangria. Esses grupos musicais eram muitas vezes intimamente ligados às artes plásticas, como o LSE, que no final dos anos 60 realizou “apresentações-performances”. Em outra ocasião, num dos shows do Tamarineira Village, no I Parto da Música Livre do Nordeste, o artista Paulo Bruscky realizou um happening na abertura.

Esse tipo de iniciativa foi importante porque demonstra alguns aspectos que vão compondo os cenários para os inícios da arte urbana em Pernambuco. Primeiramente, temos a constituição de um campo institucional da arte local. Em se comparando a outros locais, as iniciativas parecem paupérrimas – umas poucas instituições e políticas públicas para a arte. No entanto, proporcionalmente era um conjunto que fazia frente a outras capitais brasileiras.

Em segundo lugar, os artistas realizavam iniciativas de articulação – inclusive muitas delas desembocaram em coletivos associativistas. Tais atividades foram fundamentais para manter acesa a colaboratividade ao mesmo tempo em que se vê o surgimento de ações fruto de políticas públicas que, hoje, é responsável por uma série de bem sucedidos empreendimentos artísticos.

Partindo desses dados, o que se vê durante o período ditatorial é que – apesar da imensa repressão e tolhimento às atividades artísticas – essa foi uma época de refinamento do campo da arte pernambucano. Surgiram instituições, ateliês, concursos, dentre outras atividades e cada uma delas, também emoldurou aquilo que se estava fazendo nas ruas.

Em 1981, o então prefeito Gustavo Krause, atento à linguagem expressiva vinda das ruas e, também, percebendo a eloquência que algumas manifestações urbanas poderiam ter, iniciou o projeto “Murais da Crítica”. Segundo matéria do Diário de Pernambuco, citada por Thiago Soares, tratou-se de “uma tentativa de concentrar os graffiti urbanos e canalizar a crítica dentro do processo de abertura política, na tentativa de deixar mais limpos os muros da cidade” (2012, pág. 128).

Figura 27 - Murais da Crítica.



O Murais da Crítica, conforme analisa Thiago Soares (op. cit.), apresentavam diferentes textos, onde prevaleciam as mensagens de cunho político e crítico. Como se pode observar na figura 27, a proposta do prefeito delimitou espaços para expressão de críticas sobre a cidade, mas também concentrou mensagens

com recados dúbios e, ainda, com propagandas.

Diante dessas imagens, vemos que o então prefeito se utilizou de um recurso estético que teve um claro objetivo político. Como recurso estético, as pinturas murais acompanharam boa parte da história da arte. Já como recurso político,

destaca-se a possibilidade de transmitir significados associados à abertura para o diálogo (uma vez que as mensagens, mesmo críticas, não eram apagadas pelo poder público). Por fim, é importante lembrar que, se antes as mensagens direcionadas politicamente poderiam sofrer censura, naquela época os Murais representaram um diálogo entre diferentes camadas da população.

Nos anos 80, também há em Pernambuco o surgimento de brigadas de arte. Essas brigadas se propunham a exercer a cidadania e o engajamento político através do fazer artístico. Os artistas participantes das brigadas, como a Brigada Portinari e a Brigada Gregório Bezerra, realizavam pinturas nos muros do Recife e viajavam pelo interior do estado incentivando novos artistas.

Como mencionamos anteriormente, também na década de 1980 temos o marco dos inícios do graffiti no estado, com a exibição de Beat Street e sua respectiva influência para muitos jovens da cidade. A partir desse primeiro contato com o universo do hip hop, descortinou-se para jovens recifenses uma gama de possibilidades expressivas. Esse período dos inícios do graffiti pernambucano, é marcado pelo uso de diferentes linguagens pelos jovens, que tanto buscavam experimentar novas possibilidades para transmitirem seus pensamentos, como também utilizavam essa modalidade da arte como veículo para se aglutinarem.

Como afirmou Guerreiro:

Quando começou o hip hop aqui em Pernambuco tinha várias culturas, vários estilos. [...] Tinha o hip hop e veio o skate punk. E eu não sabia o que fazer. Aí eu comecei a fazer tudo! Eu dançava, fazia graffiti, andava de skate, não sabia onde ficar, onde me encontrar...
(Guerreiro, entrevista à autora)

Atualmente, os graffitis de Guerreiro podem ser vistos em portas de lojas, capacetes, camisas, automotivas, bicicletas *low-rider* – daquelas personalizadas - Mas já foram vistos em muitas paredes de San Martin, bairro onde o artista reside até hoje, e arredores. Guerreiro faz parte da primeira geração de artistas do graffiti pernambucano e foi responsável pelas experiências pioneiras com essa modalidade artística, no começo da década de 1980.

Sua trajetória se iniciou através do contato com Olho, artista citado por alguns entrevistados nessa pesquisa, mas que há bastante tempo não atua no graffiti.

Guerreiro também nos contou que seu caminho no graffiti foi se construindo nas rodas de breaking nas escadarias do antigo Cinema Veneza, as quais, como mencionei, estavam diretamente relacionadas à exibição de Beat Street. Foram essas rodas que propiciaram o contato entre Guerreiro e Olho, e entre vários jovens dessa geração. Era um local de sociabilidade muito frequentado e, dali, saíram outros artistas que levavam para seus bairros de origem as influências desses contatos e, ainda, de filmes e revistas.

Nessas primeiras experiências de Guerreiro no graffiti eram pintadas letras, fazendo alusão ao hip hop: palavras como “hip hop”, “graffiti” e “escrita urbana” eram colocadas nas paredes. Esse começo foi bem experimental, e grande parte dos trabalhos eram feitos em parceria com Olho. Era tudo muito intuitivo e baseado no que os artistas experimentavam, como nos disse Guerreiro, falando sobre o spray: “se botar perto, faz fino; se botar longe, faz sombra; e se fizer rápido não borra”. Guerreiro também contou sobre experiências dessa época, em que soprava tinta através de uma ferramenta rudimentar feita com caneta, que dava um efeito visual semelhante ao aerógrafo (que ele passou a utilizar depois, também). O artista também utilizou a trincha, sempre buscando a rua como espaço para expressão.

Outros artistas que começaram nos anos de 1980, como Galo, também iniciaram com a escrita de letras ou, melhor dizendo, na pixação. Esse é um dos caminhos que leva ao graffiti e, com a pesquisa, vimos que ainda hoje é um percurso corriqueiro entre os artistas. O conjunto de referências, vindas tanto das ocupações da cidade pelas brigadas, como do que era acessível através do cinema ou de revistas, foi compondo um espaço de abertura para o uso da cidade enquanto suporte artístico. A partir daí, as influências do campo da arte e do campo do hip hop irão tomar caminhos separados dentro do graffiti recifense, o que não impediu, no entanto, a realização de diálogos profícuos entre essas duas referências, como veremos nos próximos capítulos.

4.3 DÉCADA DE 1990 E O GRAFFITI COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA AUTÔNOMA

Passado esse momento inicial, de descobrimentos sobre o hip hop e, principalmente, com as paredes do Recife sendo ocupadas por textos que ampliavam a luta política e começavam a adquirir outros significados – referentes a indivíduos e grupos, a década de 1990 viu surgir também imagens.

Desenhos feitos apressadamente, muitas vezes na calada da noite, acompanhavam nomes e siglas. Em outras ocasiões, alguns daqueles que já utilizavam muros como suporte para seus nomes, começaram a utilizá-los para desenhos, como conta Galo: *“A pixação começou mais ou menos em 1989... 1994 eu fazia umas pixações com desenho mas era graffiti.”* Vale destacar que são muito comuns as imbricações de conceitos entre o graffiti e a pixação, o que chega, inclusive, a ser um indicativo da zona intersticial artística na qual os artistas do graffiti operam – como abordarei no capítulo 5.

Na década de 1990, surge o primeiro coletivo de graffiti, o Subgraff, formado por Moacir Lago, José Rodrigues, Osman Frazão e Guga Cavalcanti. O grupo destaca-se, a meu ver, dentre outros motivos, pelo seu uso do aerógrafo, máquina de pulverizar tinta, avanço técnico para o graffiti recifense. O aerógrafo requer o uso de energia elétrica, o que implica em um grande aparato para realização de graffiti. No entanto, seu uso por um coletivo implicou também em um momento de profissionalização da atividade. É por esta outra vertente – a profissionalização do graffiti e, principalmente a aproximação com o poder público, que o Subgraff também se destaca nessa segunda geração de artistas do graffiti pernambucano.

O Subgraff formou toda uma geração de artistas através das oficinas que realizou, além de possibilitar o estreitamento das relações com o poder público – que financiou muitas das oficinas realizadas pelo coletivo. Nas palavras de Moa,

Eu acho que a Subgraff ela teve uma importância não tanto pela linguagem, nem pela inovação da linguagem do graffiti [...]. Eu acho que foi muito mais pela popularização do graffiti e pela possibilidade da relação do graffiti com as instituições que gerenciam o espaço urbano.

Durante o processo de pesquisa, o coletivo foi recorrentemente citado pelos artistas entrevistados, tanto como referência por suas ações na cidade, como por conta de uma série de oficinas que o Subgraff realizou entre o final da década de 1990 e os inícios de 2000. Para Moa, o Subgraff também trazia referências ao contexto político e social daquele momento: *“o nome Subgraff vem meio submundo, essa coisa meio que é um termo que existia para essa coisa do terceiro mundo, que não se fala mais nisso. Mas final do século passado, em 1990, [...] essa palavra era muito presente, o ‘terceiro mundo’”*.

O encontro com o graffiti, no caso de Moa, se deu na universidade. Na época, ainda estudante de Design da Universidade Federal de Pernambuco, o artista participou de uma atividade com o artista Paulo Meira, que estava realizando painéis para o palco da Nação Zumbi, em meados de 1996. Segundo Moa, *“até aquele momento eu só conhecia graffiti na teoria, aí ali eu comecei a conhecer o graffiti na prática, mas não foi ainda o graffiti de rua, foi o graffiti já voltado para a coisa comercial.”*

A partir deste contato com Paulo Meira, Moa foi seu monitor durante uma oficina de graffiti, onde conheceu Guga Baygon: *“[...] Guga participou fazendo a oficina, a gente se conheceu e a partir daquele momento a gente fundar o nosso Subgraff com a ideia de ir pra rua fazer graffiti. De usar spray e ir pra rua fazer graffiti...”* Desse encontro, foi se delineando a ideia do coletivo. Como Moa nos contou, ele e Guga começaram a realizar suas ações, utilizando o centro do Recife como suporte, marcadamente no Recife Antigo. Naquele momento, cerca de 20 anos atrás, o Recife Antigo era bastante diferente, nada de bares da moda ou porto revitalizado: o local era pouco frequentado, salvo por trabalhadores relacionados ao Porto do Recife ou mesmo prostitutas e frequentadores dos bares da região.

Algum tempo depois desse início com Guga, Moa nos contou que os outros integrantes foram se incorporando. O processo de produção da Subgraff era bastante livre e, ao mesmo tempo, marcado por uma coletividade que dispensava muitos formalismos: cada um fazia sua parte e o que desempenhava melhor. José Rodrigues mais ligado aos registros e Osman Frazão com as referências e os contatos com a prefeitura e o governo do estado, que nos inícios de 2000 começaram a ocorrer. As ações eram realizadas, na cidade, sem muitos esboços,

cadernos ou planejamento, e deste modo as intervenções surgiam de acordo com o que estava se pensando no momento da ação. Como nos disse Moa: *“Marcava no domingo de manhã, dava uma volta no Recife Antigo, levava umas tintas, chegava lá e procurava uma parede e fazia.”*

Sobre as relações com o poder público, pode-se dizer, o Subgraff foi pioneiro, já que realizou atividades subvencionadas que acabaram por levar o graffiti, pouco a pouco, a uma profissionalização. De ações muitas vezes improvisadas a atividades planejadas e organizadas antecipadamente, o Subgraff colaborou para a construção da forte cena que temos na atualidade. As atividades mais institucionalizadas, com o Governo do Estado ou a Prefeitura, de uma certa maneira colaboraram para a dissolução do grupo, como nos conta Moa:

A gente começa a atuar também nessa frente, de dar oficina, (...) a Subgraff cresce, só que aí a gente vivencia tanto o graffiti institucionalizado que termina rolando um cansaço entre os membros e termina que o Subgraff se torna uma coisa de ficar na oficina, oficina, a gente começa a atuar menos, eu principalmente...

Pouco depois das primeiras oficinas realizadas pelo Subgraff, onde participaram vários dos que hoje são artistas, alguns indivíduos e coletivos começaram a ganhar visibilidade na cena artística local. É o caso de Galo de Souza, hoje um dos artistas com maior inserção no campo da arte institucionalizada e, ao mesmo tempo, uma voz de referência sobre as ações sociais que tem o graffiti como linguagem e mote.

A trajetória de Galo de Souza se confunde com a própria história do graffiti em Pernambuco. Referência citada por grande parte dos artistas pesquisados, Galo tem um percurso no graffiti que fez aniversário de 20 anos em 2015, comemorados em uma exposição que passou pela Galeria Janete Costa e pela Galeria do SESC Casa Amarela. Das “gangues” de pixação, onde muitos artistas pernambucanos do graffiti e do hip hop também iniciaram, às galerias e muros de várias cidades do mundo (onde poucos chegaram), o caminho de Galo é repleto de histórias de grande relevo para a popularização e a consolidação do graffiti em Pernambuco.

Seu nome vem de um apelido de infância, oriundo das abundantes rinhas de galos que ocorriam no bairro de Piedade, onde o artista residia. Inicialmente, Galo não gostava do apelido, mas pouco a pouco começou a ser sua marca. Hoje

também assina como Galo de Souza, complementando seu apelido com uma homenagem à sua mãe, utilizando o “de Souza”. Outra assinatura é “Olag”, o contrário de Galo e, também, uma espécie de personagem criada pelo artista: “acho muito poético usar pseudônimo, então assino também como Olag.”

De uma trajetória na pixação, iniciada nos finais dos anos 1980, Galo foi se aproximando do graffiti por seu interesse pelo desenho e, também, pelas possibilidades expressivas dessa linguagem. Como nos contou em entrevista,

A pichação começou mais ou menos em 1989... [...] Sempre convivi muito com gangue, porque pichação é uma coisa muito de gangue, então algumas gangues eu criei, outras eu participei, eu cheguei e já existia... [...] 1994 eu fazia umas pixações com desenho mas era graffiti. ... O graffiti veio mesmo com a ideia de pixador, que vai pra rua pra pixar só que em vez de pixar vai graffitar.

Sobre suas influências para a produção de graffiti, o artista afirmou: “com certeza foi o rap, a música que me instigou. O rap sempre foi muito politizado e fazia as pessoas que escutavam buscar informações e se envolver com uma coisa mais ideológica, como uma engrenagem de transformação do ser vivo.”⁴⁰ Outras referências, no âmbito do graffiti, foram, por exemplo, os artistas Guerreiro e Olho, e o coletivo Subgraff.

Galo destacou que, não apenas para ele, mas também para outros artistas o começo foi cheio de dificuldades: “Era muito difícil, não existia aceitação, não existia apoio da família, da sociedade, então era muito difícil [...] e eu continuei fazendo... no começo eu fazia muito sozinho...” Nesse começo no graffiti, em finais dos anos de 1990, Galo realizou muitas produções de camisas, onde foi, aos poucos, sendo conhecido. Segundo o artista, “Eu fui começar a ser visto de uma forma mais geral na cidade a partir de 2000. Eu era conhecido nos bairros, na pixação, mas em geral era mais conhecido pelas camisas...”

Foi neste período que o artista começou a se destacar na cena do graffiti pernambucano. Para Galo, é o momento “que é quando eu monto o Êxito d’Rua, começo a colocar meu trabalho em lugares mais estratégicos da cidade, para poder comunicar com a cidade [...]”. O Êxito d’Rua, entre os anos de 2000 e 2005,

⁴⁰ Note-se aqui, mais uma vez, a presença do hip hop como uma influência na formação dos artistas e, também, como uma fonte para seus trabalhos.

aglutinou vários artistas relacionados ao universo do hip hop, com o intuito de promover e realizar ações em graffiti, rap, e, principalmente, atividades que envolvessem a cena jovem da cidade. Segundo contou Galo, *“O Êxito d’Rua foi se transformando num grupo grande... Minha preocupação era que o Êxito não criasse uma hegemonia, [...] então através das oficinas que eu comecei a dar foram surgindo outros grupos [...] sempre fui estimulador disso.”*

O Êxito d’Rua foi responsável pelo estabelecimento de ações mais sistemáticas voltadas para o graffiti. O coletivo criou oficinas e ações como “Beco em Expansão – I Mostra de Graffiti do Recife”, que em 2003 reuniu graffiteiros de vários locais da cidade, além de artistas de outros estados, como o paulista Binho e o goiano Kboco. Note-se que este é um momento especial do graffiti pernambucano: diferentemente da intervenção realizada à noite ou nos finais de semana – quando há o risco do proprietário ou a polícia interromper o trabalho, naquele ano o graffiti – subvencionado financeira e institucionalmente pela Prefeitura do Recife – ocupou o Beco do Estudante, em plena Av. Conde da Boa Vista, centro do Recife.

“Beco em Expansão” marcou um período de muitas atividades que levaram o graffiti a se destacar fora de suas relações com a pixação, delineando uma trajetória que, pouco a pouco, configuraria uma transição de graffiti para arte urbana. Um outro marco, neste sentido, foi a participação do Êxito d’rua e do Subgraff naquela que foi a primeira inserção institucional do graffiti recifense em um espaço museal, que aconteceu no 45º. Salão de Artes Plásticas de Pernambuco.

A exposição ocorreu na fábrica Tacaruna, entre o final de 2002 e o início de 2003, com curadoria de Paulo Bruscky⁴¹. Ao graffiti, estava dedicado um corredor, com paredes ocupadas por pichações e, também, com murais em madeira assinados por Galo. O corredor dava acesso ao módulo histórico da exposição, onde haviam fotografias e texto falando sobre o Subgraff.

O corredor fazia parte do Panorama das Artes Plásticas em Pernambuco no Século XX, proposta da curadoria, que no texto do catálogo explicita que por meio

⁴¹ Na ocasião, atuei como mediadora da exposição. Lembro-me nitidamente da sua abertura, quando pude conhecer Anêmico. O então pixador já havia deixado seu nome em diferentes locais da cidade e naquele momento, ainda com pichações, também deixava sua marca em um lugar institucionalizado. Seu nome figurava entre vários que ocuparam, a convite do curador – conforme entrevista com Galo – um corredor da exposição, como parte da proposta do Êxito d’rua e do Subgraff.

desta proposta “realizamos uma incursão a determinados períodos da arte contemporânea que, até então, não foram abordados, (...). [o panorama] destaca momentos importantes, focados, sobretudo, no que chamamos de movimentos artísticos de Pernambuco (...).” (VIANA & BRUSCKY, 2005, pág. 144).

Perceba-se que tanto Galo como o Subgraff, deste modo, tiveram seu espaço no Panorama, como representantes na década de 1990 do então incipiente graffiti pernambucano. Segundo Júlio Cavani (2008), através da participação de Galo o coletivo Êxito d’rua convidou pixadores para participarem da exposição, era possível ver pelas paredes completamente tomadas de escritas – no mesmo corredor em que estava os trabalhos de Galo sobre madeira.

Esta foi uma importante inserção do graffiti, pois se tratava do salão que, no campo da arte no estado possui um lugar preponderante, pela sua história, permanência e reconhecimento entre o campo e fora dele, ocupando um alto patamar na hierarquia das instâncias legitimadoras locais.

4.4 “O POVO QUÉ CASA”: ANOS 2000 E O DIÁLOGO D/TENSO DO GRAFFITI COM O PODER PÚBLICO

Figura 28 - Prédio do INSS com o texto “O povo qué casa”.



Nos inícios dos anos 2000, uma imagem marcou aqueles que circulavam na Av. Dantas Barreto: no alto do prédio do então Instituto Nacional da Seguridade Social (INSS), que naquele momento já estava vazio, o pixo “O povo que[r] casa”. Deixado por Anêmico e Galo, o texto durou poucos dias – a despeito do abandono em que o prédio estava, os responsáveis pela manutenção do prédio foram rápidos em apagar a frase. Contundente, imperativo, simples, o texto deixado num enorme prédio abandonado incomodou.

Fonte:
<http://galodesouza.blogspot.com.br/2011/03/o-povo-ainda-quer-casa.html> Acesso:
 12 nov. 2017.

Lembrada

principalmente pelos artistas envolvidos e por aqueles de sua geração, a frase, hoje, faz parte da trajetória do graffiti pernambucano, a meu ver, por marcar uma relação sempre reflexiva: o graffiti e a pixação. O que Galo e Anêmico

Figura 29 - Detalhe da intervenção no prédio do INSS.



Fonte: <http://galodesouza.blogspot.com.br/2011/03/o-povo-ainda-quer-casa.html> Acesso: 12 nov. 2017.

fizeram, ao utilizarem de uma atitude relacionada com a pixação, creio, foi ativar os recursos provenientes da zona intersticial artística onde circulam os artistas do graffiti. Ao pixar o prédio com uma frase, realizaram uma atitude vândala que corresponde tanto às definições legais da pixação como às premissas de pesquisadores (citados no capítulo 2) que apresentam definições para graffiti e pixação. No entanto, permaneceram realizando – principalmente Galo – atividades relacionadas ao graffiti, sem que este tipo de atitude fosse um empecilho para sua contratação para serviços demandados pelo poder público ou por particulares, o que denota um caminhar pela zona intersticial artística presente nos grafiteiros: a convivência, em suas ações, de atitudes, posturas, produções, relacionadas ao pixo, junto com atitudes, posturas, produções relacionadas ao graffiti – o que será mais amplamente abordado no capítulo 5.

Os impactos que “O povo qué casa” causaram na cidade foram poucos. Passados quase vinte anos da ação o povo ainda quer casa e o prédio do INSS permanece mais abandonado do que nunca. Mas a ação até hoje é lembrada, inclusive por quem não a viu, o que denota sua importância para delimitar uma trajetória do graffiti em Pernambuco.

Por volta da mesma época em que a frase foi pixada, uma série de atividades que tinham o graffiti como mote começava a acontecer. Muitas delas surgiram no contexto de uma política cultura que centrou suas ações em promover a descentralização. Em 2001, durante a administração do prefeito João Paulo (PT), foi

criada a Secretaria de Cultura do Recife (Secult), que passou a ser dirigida pelo designer João Roberto Peixe. A secretaria representa o setor da cultura no município, mas mantém até hoje vínculo com a Fundação Cultural da Cidade do Recife (FCCR), instituição que anteriormente respondia pelas atividades artísticas e culturais da cidade.

As atividades que se seguiram à criação da Secretaria de Cultura, relacionadas ao graffiti, foram mencionadas por muitos artistas pesquisados e, também, por colegas pesquisadores e pessoas relacionadas ao hip hop. Uma delas Sérgio Ricardo Matos, enfatizou em um dos momentos desta pesquisa a relevância do modelo de gestão cultural implementado naquela época:

A chegada de João Paulo abriu um espaço para que o graffiti pudesse ser incluído nas políticas públicas. Lógico que para isso acontecer foi preciso muito esforço, que começou na geração do Guerreiro, de ir para as ruas, enfrentar as ruas, mostrar a arte... E aí eu posso citar o Esportes do Manguê, o Programa Multicultural...

Sérgio é uma das lideranças mais atuantes do hip hop pernambucano. Presidente da Associação Metropolitana de Hip Hop (AMHP), teve uma larga trajetória na dança breaking, iniciada nos finais da década de 1980 e, desde os anos 2000, tem tido uma atividade profissional inteiramente vinculada ao hip hop – passando por cargos e experiências profissionais em diferentes órgãos do setor público. Foi, inclusive, um dos responsáveis pela implementação do “Esportes do Manguê”. A iniciativa, vinculada à Secretaria de Educação, Esporte e Lazer da prefeitura, buscou valorizar os esportes alternativos, junto com o incentivo a práticas artísticas centradas, sobretudo, no movimento hip hop – o que gerou a realização de uma série de oficinas tanto de dança *breaking* como de graffiti – trazendo esta linguagem artística para um diálogo com o poder público por meio da prefeitura, algo até então feito de forma pontual.

Outra ação que gerou muitos diálogos entre artistas do graffiti e a prefeitura do Recife foi o SPA das Artes. O SPA, criado em 2002 como evento promovido através da prefeitura e parcerias com empresas privadas, realizou anualmente debates e intervenções artísticas no Recife, com artistas e convidados, além de pernambucanos, do Brasil e do exterior. Em 2008, quando perguntado pela

ReviSPA, publicação do evento, Marcio Almeida – artista e um dos coordenadores do SPA naquela ocasião, afirmou:

O SPA se fez como um grande catalisador de uma vontade de juventude na cidade. Ele agregou a vontade que existia na década de 80 com a organização e a profissionalização institucional de metade de 90 para cá. (...) O evento criou um protagonismo, formou um novo circuito que, mesmo institucionalizado, não é o dos museus e galerias. (ALMEIDA, 2008, pág. 9)

Com esta proposta, o SPA realizava uma seleção pública de projetos de intervenções urbanas, os quais recebiam uma bolsa para a sua realização e acontecem durante a semana do evento. Em algumas de suas edições, o SPA também “criou” uma galeria de arte, aberto a intervenções artísticas, onde qualquer artista poderia colocar seus trabalhos. Já no ano de sua criação, o SPA fomentou atividades de graffiti. Na ocasião, em 2002, foi selecionada uma proposta do Êxito de Rua, que consistiu na realização de uma espécie de mutirão, no centro do Recife. Diferentemente da intervenção do graffiti realizada à noite ou nos finais de semana – quando há o risco do proprietário ou a polícia interromper o trabalho, naquele SPA o graffiti – subvencionado financeira e institucionalmente – ocupou o Beco do Estudante, em plena Av. Conde da Boa Vista.

A ação, intitulada “Beco em Expansão – I Mostra de Graffiti do Recife”, reuniu grafiteiros de vários locais da cidade, além de grafiteiros de outros estados, como o paulista Binho e o goiano Kboco. Porém, para muitas pessoas que, como eu, passavam por ali, não se tratava de uma ação institucionalizada. Houve quem falasse que os artistas seriam presos, que não poderiam fazer aquilo, e muitos mesmo assim ficavam observando. Porém, outros também paravam, conversavam com os grafiteiros, que explicavam o que estava acontecendo.

Após esta ação, o SPA fomentou dois trabalhos em 2007 que traziam o graffiti em sua proposta. O primeiro, foi a oficina de Jey, artista paulistano convidado a participar do evento. O artista, inclusive, foi dono de uma das duas galerias que eram dedicadas à arte urbana em São Paulo, a Grafiteria. A outra galeria, a Choque Cultural, permanece em atividade e é uma das instituições mais emblemáticas na divulgação de trabalhos em graffiti e no uso desta linguagem tanto comercialmente, como enquanto recurso educativo.

O segundo dos trabalhos com graffiti participantes daquele SPA de 2007, consistiu em uma proposta do coletivo Movimento Cultural Boca do Lixo, uma intervenção artística na comunidade do Arco-Íris, no bairro de Peixinhos. Naquele ano, também foi possível vislumbrar um uso livre do espaço da cidade, mesmo por artistas que participavam “oficialmente” do SPA. Ao mesmo tempo em que uma série de ações artísticas acontecia no interior do prédio destinado a tais ocupações, localizado no bairro do Recife Antigo, um grupo de artistas estava do lado de fora agindo sobre a cidade. Ali, ocuparam depósitos de lixo, postes, dentre outros locais inutilizados por sua funcionalidade, preenchendo-os com pichações contendo seus nomes e siglas, como APS (Afetados pelo Sistema, grupo do qual faziam parte vários grafiteiros que estavam realizando ações pelo SPA).

Outro dos encontros emblemáticos entre o graffiti e o poder público se deu no Museu Murillo La Greca (MMLG), que realizou em 2008 seis exposições convidando artistas relacionados à arte urbana. Lado B Arrudeia, título da série de exposições, envolveu uma organização autogerida pelos artistas, que foram responsáveis, por exemplo, por parcerias entre museu e fábrica de tintas, além de organizarem as aberturas das mostras. Diferentemente de muitas aberturas de exposição em outros espaços expositivos, Lado B Arrudeia contou com a participação de DJs – a maioria ligada ao hip hop. Os artistas também receberam fomento da prefeitura, o que configurava ainda mais a relação profissional que houve durante o Lado B – coisa que não aconteceu, por exemplo, no Estética da Periferia, onde os artistas receberam apenas uma ajuda de custo para a alimentação (o que foi uma das críticas à exposição).

As seis exposições no MMLG propuseram um diálogo entre os artistas por meio da pintura de um outdoor localizado atrás do museu, daí o nome das mostras – “Lado B Arrudeia”. “Lado B” como referência ao graffiti como expressão artística transgressora – pelo uso transgressor do espaço urbano. “Arrudeia”, linguajar popular em Pernambuco, denotando “dar a volta, fazer a volta”, como referência à localização do outdoor, por trás do museu. Participaram das exposições: Galo, Moa Lago, SHN, Elaine, Derlon, Arbus, Boony, Caju, Diogo Todé e Livrinho de Papel Finíssimo Editora. Tais artistas e coletivos estavam em diferentes situações de exibição institucional. Enquanto alguns já haviam alcançado certa projeção, outros sequer haviam estado num museu antes.

Para todos os artistas, apesar de suas diferenças já citadas, o Lado B foi um importante espaço de inserção institucional, por motivos como a exibição em um museu já consolidado no campo da arte local e a profissionalização das relações entre artistas e instituições, além do diálogo com outros artistas – inclusive com o grupo paulista SHN – que realizou uma oficina na primeira das exposições do Lado B.

2008 foi um ano bastante profícuo para os processos de inserção institucional do graffiti. Além do Lado B no MMLG, o SPA das Artes realizou as Exposições Descentralizadas. Sobre tais exposições, a ReviSPA explica:

O mapa de abrangência e atuação da edição 2008 [do SPA] extrapolou o centro, foi expandido para endereços nas regiões da cidade; extrapolou os espaços habitualmente expositores de arte e delineou-se a partir de livres associações com o lugar e seus públicos. Em cada endereço, uma Recife de novas coordenadas a partir da seleção e da expografia de seis artistas-articuladores convidados. (MAIA, 2008, pág. 21)

A partir desta proposta, vários grafiteiros participaram das Descentralizadas. Sob a articulação de Galo, expuseram Evil, Elaine, Anêmico, Zone e Caju. A montagem foi realizada no Nascedouro de Peixinhos. Com a articulação do líder comunitário e ator Edson Fly, a Descentralizada no Centro Social Urbano da Ilha de Deus, no bairro da Imbiribeira, expôs, dentre outros artistas e linguagens, Boony. No Sítio da Trindade, com articulação do músico Neilton, participou o grafiteiro Jair Pretto. Participei como produtora dessas exposições e as respostas a esta ação do SPA das Artes eram imediatas. Muitas pessoas das comunidades se envolveram diretamente nas exposições quando os artistas chegavam, ajudando-os com a montagem e a limpeza dos lugares, por exemplo. No que concerne à montagem, tal como havia acontecido anos antes na fábrica Tacaruna, foram privilegiadas as particularidades de cada local, porém com mais cuidado com os aspectos expográficos.

Finalizando os percursos dos contatos do graffiti com museus e outras instituições vinculadas ao poder público no Recife, gostaria de refletir sobre a inserção do graffiti no 47º. Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, realizado entre 2008-2009. O edital do salão contemplou o graffiti em separado das artes visuais, como “Prêmio para Projetos de Grafitagem”,

Visando o desenvolvimento de propostas de intervenções urbanas com base na linguagem do grafite nos bairros periféricos da Região Metropolitana do Recife e cidades pólos das Regiões de desenvolvimento do estado de Pernambuco, com o objetivo de circular e difundir a linguagem no meio urbano. (GOVERNO DE PERNAMBUCO: Fundarpe, Edital de Seleção Pública, junho, 2008)

Diante de um edital que colocava este prêmio, penso que é preciso questionar esta especificidade. Se havia um prêmio para “Projetos de Pesquisa e Produção em Artes Visuais” e outro intitulado “Projetos para Residências Artísticas no Estado de Pernambuco”, então o graffiti não estava sendo considerado arte visual? Ou a intenção do edital era contemplar especificidades dos artistas graffiteiros, que muitas vezes não dispõem de meios (técnicos e financeiros) para realizar as exigências dos editais⁴²? Se o objetivo era difundir a linguagem no meio urbano, então os artistas não poderiam propor residências – que talvez fossem mais profícuas, pois o artista estaria inserido no cotidiano de determinado local, podendo propor oficinas, palestras e outras atividades.

O edital deixa estas e outras questões a serem debatidas, mas proponho aqui buscar sentidos para esta inserção no 47º. Salão. Além dos significados advindos destes questionamentos – que requeriam maior debate entre os gestores do 47º. Salão e os grafiteiros, ressalto o aspecto positivo desta inserção, que é o de fazer circular entre curadores e pesquisadores convidados para a seleção os projetos realizados pelos graffiteiros, abrindo caminho para que seu trabalho seja mais conhecido. Outro aspecto refere-se à profissionalização do graffiti, por meio do apoio institucional às intervenções urbanas.

Porém, fazendo um balanço deste 47º. Salão, ainda que com estes percalços do edital – os quais não foram empecilho para que vários graffiteiros enviassem seus projetos – o graffiti parece ter conseguido um lugar de destaque no campo da arte institucionalizada. Sobretudo em face da primeira exposição de artistas convidados do salão, com curadoria de Adriana Dória Matos. Conforme Júlio Cavani,

⁴² E se a intenção era esta, exigências como projeto com justificativa, objetivo, documentação de autorização do uso dos espaços urbanos e outros itens eram solicitados tanto para os artistas que se utilizam do graffiti como para os “artistas visuais”. No capítulo a seguir, vou abordar sobre outra inserção do graffiti em editais, no Funcultura, quando foram criadas duas linhas de fomento específicas para o graffiti.

A exposição de abertura do evento também elevava o grafite a uma posição de protagonista ao propor um diálogo entre as obras de Samico e Derlon, um dos destaques da nova geração de grafiteiros, que adota a identidade visual da xilogravura em suas pinturas. (CAVANI, 2008, sem numeração de página)

Esta exposição foi realizada no Museu do Estado de Pernambuco (MEPE). Derlon e Samico⁴³ dispunham cada um de uma sala, com projeto de montagem que identificava as obras e as fotografias – caso de Derlon, que além de uma intervenção no local também expôs registros de algumas de suas intervenções na cidade. O público então pôde conferir o diálogo entre dois artistas de diferentes orientações, provocado tanto pela curadoria como pela própria montagem da mostra. O protagonismo do graffiti, citado por Julio Cavani, como se vê, parece ter apenas começado, o que abre caminho para que os artistas que se utilizam desta linguagem estabeleçam um diálogo entre o graffiti e as instituições, ampliando os significados que as obras já têm no contexto urbano e atingindo outros públicos. E aqui finalizo citando (e concordando) com o que Derlon me falou sobre as atuais exposições de graffiti em museus, quando o entrevistei na ocasião de minha pesquisa de especialização:

Esta é uma oportunidade de reconhecimento do graffiti como arte contemporânea. Então isto está abrindo espaço para a divulgação no Recife, para o reconhecimento no campo das artes plásticas. E isso, ao mesmo tempo em que valoriza o graffiti dentro da própria arte, ele educa a sociedade em termos de visibilidade que o graffiti tem, ou seja, ele passa a um novo conceito para a sociedade. Por que o que ela vai pensar é o que as outras pessoas pensam sobre o graffiti. O grafiteiro só vai mudar a cabeça das pessoas a partir de quem faz a cabeça das pessoas mudar o posicionamento deles sobre o graffiti. Então o que ele tem que fazer primeiro é mudar a cabeça de quem muda a cabeça dos outros e o grafiteiro estar inserido nesta cena cultural da cidade. Conseguindo seu espaço com toda a dignidade, a partir da perseverança destes artistas que saem às ruas e se expressam [...] que acaba levando ao interesse de outras pessoas que levam aquilo ao museu, que é isso que está acontecendo hoje. Trazendo o graffiti para o próprio público mais direcionado à arte, conhecendo melhor esse trabalho que está sendo expresso nas ruas. E do público dentro do museu vai se repercutir por toda a cidade... (Entrevista disponível em COSTA, 2008)

⁴³ Artista pernambucano em atuação desde o final da década de 1950, Samico já participou de várias exposições no Brasil e no exterior e tem uma carreira consagrada institucionalmente.

4.5 ENTRE PERCURSOS MARGINALIZADOS E INSTITUCIONALIZAÇÕES

Ao longo deste capítulo, procurei apresentar alguns marcos para a constituição da história do graffiti em Pernambuco. Os momentos elencados para este percurso surgiram, principalmente, das menções feitas durante a pesquisa de campo. Deste caminho, quero destacar os cruzamentos entre atitudes e imagens produzidas por artistas do graffiti e que, também, foram parar em ações realizadas por diferentes instituições – museus, galerias, oficinas produzidas por distintos setores do governo, dentre outras – junto com atitudes e imagens que permaneceram em circulação nas ruas.

Esta pesquisa demonstrou que há um processo de retroalimentação entre as produções no contexto das ruas feitas de modo independente pelos artistas e as que são feitas por encomendas – o que adensarei nos capítulos seguintes. Por hora, é importante sublinhar que as marginalizações e institucionalizações relativas ao graffiti são inerentes à sua constituição enquanto arte e, no contexto local, tal premissa não é diferente.

Contudo, os processos de circulação do graffiti em instâncias legitimadoras tanto do campo da arte como de outros campos, como a publicidade, mídia e outros, que se adensaram especialmente nessas primeiras décadas do século XXI, parecem indicar que a percepção da sociedade sobre esta modalidade está mudando. Se, antes, qualquer manifestação artística – seja ela semelhante à pixação ou ao graffiti – era vista com muitas ressalvas, hoje as intervenções que se assemelham ao graffiti já conquistaram olhares mais atenciosos e receptivos por parte da população.

É importante lembrar que a produção artística recifense alcança projeção internacional já há bastante tempo, mas sua reflexão, por enquanto, foi pouco realizada na antropologia. Temos um aquecido mercado de arte – apesar das recentes inflexões políticas e econômicas pelas quais temos passado, com a presença de galerias comerciais, além da ação de políticas públicas que atuam, sobretudo, por meio do financiamento público em editais, o que demonstra a necessidade de um olhar sobre as relações do graffiti com estas instâncias. Do percurso empreendido neste capítulo, destaco a necessidade de observar como

ocorre a inserção e a retirada de objetos artísticos das lógicas que regem mercado e poder público. Analisar antropologicamente esta circulação permite perceber os processos de construção de significados pelos quais passa arte.

No caso do graffiti, ressalto que como esta é uma produção presente em diversos locais, com distintos propósitos, e é necessário conhecer os sentidos deste fenômeno. Seja no centro ou nas periferias, em museus ou galerias, e vários outros locais, é possível ver a eloquência da linguagem do graffiti. Tem sido por meio desta modalidade artística que parte da população jovem se comunica, denotando a importância que este meio possui. Como abordei anteriormente, o graffiti também parece ter sido uma das estratégias de contato entre museus e público jovem, para fazê-los frequentar estes espaços, ou como modo de trazer diferentes públicos para as exposições.

Contudo, apesar de uma trajetória de contatos com diferentes esferas do poder público, artistas do graffiti têm mantido suas produções nas ruas, de modo independente. Na calada da noite ou de dia mesmo, grafiteiros permanecem deixando suas imagens nas ruas o que, como abordarei no capítulo 5, é parte integrante e constituinte da zona intersticial artística onde circulam. Para Ricardo Campos (2007), quando aborda acerca deste tipo de transgressão, as ações em graffiti trazem um duplo sentido:

O graffiti revela, assim, um duplo sentido comunicacional. Em primeiro lugar, a mensagem em si, o conteúdo verbal ou icônico da mensagem com um determinado significado. Em segundo lugar, a transgressão em si, que comunica desobediência e recusa da norma. (CAMPOS, 2007, pág. 254)

Gostaria de destacar, concordando com Campos, que os artistas do graffiti mantêm um duplo sentido em suas atividades. Ao longo desses anos de contato entre o poder público – representado nesta narrativa, principalmente, através das ações realizadas por museus – os grafiteiros continuaram a realizar suas ações na cidade – comunicando a transgressão mencionada por Campos, acima. No entanto, este percurso pelos diferentes contatos entre graffiti, museus e outras instâncias relacionadas ao poder público revela, também, que o graffiti tem sido utilizado como recurso cultural.

Para George Yúdice (2006), os usos da cultura enquanto recurso abarcam muito mais do que sua percepção enquanto mercadoria: compreendem uma percepção ideológica onde racionalidades econômicas e políticas são situadas na cultura e em seus resultados (pág. 13). Neste sentido, são encetados processos de legitimação da arte baseados em sua utilidade, seja econômica ou social – como se vê tanto na inserção do graffiti em galerias voltadas ao lucro pecuniário ou em ações visando ao desenvolvimento da sociedade.

Neste último caso, destacam-se as atividades que incluem o graffiti como recurso para promoção da cidadania (objeto do capítulo a seguir). Para Yúdice,

A cidadania cultural implica uma ética de discriminação positiva que permitiria a grupos reunidos por certos traços sociais, culturais e físicos afins participar nas esferas públicas e na política, justamente sobre a base de tais traços ou características. (YUDICE, *op. cit.*, pág. 37).

Veja-se que, especialmente no caso do graffiti, as recentes ações que o incluem trazem, explícita ou implicitamente, a ideia de que a arte é capaz de promover a populações periféricas (sejam os próprios artistas ou aqueles que são atendidos em atividades com o graffiti) a cidadania e, portanto, o acesso tanto à cultura como à própria política.

Como abordarei no capítulo que segue, as atividades que envolvem o graffiti como recurso para a promoção da cidadania são muito presentes. No discurso dos que realizam os projetos, dos artistas ou de pessoas relacionadas ao poder público, mais do que os debates sobre a arte e suas finalidades estéticas, são enfatizados o poder que a produção artística do graffiti pode ter para alcançar objetivos que extrapolam seus conteúdos estéticos – tornando-a, então, recurso a ser utilizado. Destaco, no entanto, que também os artistas se utilizam deste expediente, o que a meu ver é fundamental para se perceber como a zona intersticial tem favorecido suas produções.

5 “ESSA ARTE SALVOU A VIDA DE UM JOVEM DA FAVELA”: A PRODUÇÃO DE GRAFFITI COMO PRÁTICA DE SALVAÇÃO

A partir das interseções entre o graffiti e o poder público, muitas das quais com claros objetivos “sociais”, este capítulo tem o objetivo de analisar discursos e práticas para “salvar” as favelas através do graffiti. Para tanto, enfatizarei a atividade “Caravana Graffiti”, realizada entre 2013 e 2016 em Recife e cidades adjacentes.

Para compor essa análise, além das reflexões sobre a “Caravana Graffiti”, procederei a uma reflexão sobre os dados das entrevistas com artistas realizadas durante a pesquisa e também lançarei mão dos registros visuais feitos durante o campo. Esses dados, junto com aqueles que são oriundos de matérias jornalísticas, postagens em redes sociais e outras fontes que serão citadas a seu tempo, revelam outros projetos relacionados ao graffiti, como o “Colorindo a Cidade”. O arcabouço plurimetodológico do qual lançarei mão, como já mencionado no capítulo 1, colaborará para a construção de reflexões acerca das relações entre graffiti e suas reverberações na cidade – marcadamente aquelas que têm por objetivo “melhorar a vida das comunidades”.

As aspas, aqui, demarcam um objetivo cotidianamente acionado, como demonstrarei neste capítulo, para fundamentar e justificar a promoção de ações subvencionadas pelo poder público com o uso do graffiti. O que está em análise, portanto, é a relação entre esse discurso e as práticas efetivamente realizadas pelos artistas, além de sua própria reflexão sobre elas. O capítulo, deste modo, perceberá como tem sido concretizadas as ações subvencionadas pelo poder público com o uso do graffiti, assim como o modo como essas atividades tem sido percebidas e realizadas pelos artistas.

5.1 “CARAVANA GRAFFITI”: ATIVIDADE ESCOLAR COMO SALVAÇÃO

Um percurso por escolas das redes pública ou privada revela uma intensa ocupação do espaço escolar por escritos realizados por alunos. Nomes, palavrões, desenhos obscenos, frases pornográficas, caricaturas... A lista é extensa, mas não dá conta da criatividade no uso cotidiano das superfícies de ambientes escolares

para rabiscos não autorizados feitos por alunos em paredes, portas, bancas, assentos.

Como professora, já vi muitas dessas intervenções e, certamente, é no espaço das escolas públicas que se encontra a maior concentração desse tipo de ocupação. Muitos dos artistas pesquisados mencionaram que seus inícios no graffiti se deram justamente na ocupação de paredes escolares, com seus nomes marcados em lápis ou giz de cera. As justificativas são as mais diversas: “deixar o nome marcado na escola”, “mandar um recado pra fulano”, “desenhar”, dentre outras.

Figura 30– Parede externa do EREM do Cabo de Santo Agostinho, onde se veem algumas pixações. A procura pelo graffiti como modo de diminuir as pixações é bastante frequente nas escolas públicas. Pelo fato de que, como indicado no capítulo 1, os grafiteiros e pixadores raramente atropelam os trabalhos alheios, o graffiti tem sido utilizado como meio para manter as paredes sem pixações.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2013.

Ao mesmo tempo em que é possível ver essas imagens, encontramos escolas que investem na ocupação de seus muros, internos e externos, utilizando graffiti. De modo mais recente há cerca de dez anos, as escolas têm utilizado o graffiti em seus muros. Seja através de parcerias com coletivos e instituições, como veremos

a seguir, ou utilizando recursos próprios, gestores escolares buscam no graffiti um “modo de manter as paredes limpas e bonitas por mais tempo”, como contou Roberta Santana, diretora de uma das Escolas de Referência do Ensino Médio (EREMs) do Governo do Estado de Pernambuco, que recebeu a “Caravana Graffiti”.

A Caravana Graffiti foi um projeto proposto por mim, junto com a Central Única das Favelas (CUFA) de Pernambuco⁴⁴. A CUFA é uma organização originada no Rio de Janeiro, presente hoje em todos os estados brasileiros, além de outros países. Atua através de parcerias com instituições públicas e privadas, realizando ações em diversos campos da cultura e do esporte. Segundo seu site,

Foi criada a partir da união entre jovens de várias favelas do Rio de Janeiro – principalmente negros – que buscavam espaços para expressarem suas atitudes, questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver. (...) **O Hip Hop é a principal forma de expressão da CUFA** e serve como ferramenta de integração e inclusão social.

O grifo meu ressalta a importância que o Hip Hop tem para essa organização, que já em seu texto de apresentação deixa claras as influências que este movimento tem para seu projeto de mudança social. Como mencionado anteriormente, os artistas e coletivos que têm no hip hop uma fonte mais marcante nas suas ações ou aqueles que se vinculam ao movimento têm uma postura de engajamento social mais presente.

Em Pernambuco, a CUFA está presente há mais de oito anos e, hoje, atua em diversas frentes, também com fontes no hip hop, mas variando entre projetos desportivos e culturais, um dos quais a Caravana Graffiti. Esse projeto consiste em uma proposta direcionada a escolas públicas que busca realizar atividades tendo o graffiti como mote, presente em palestras e oficinas, como indica o texto que descreve o objeto do projeto:

A Caravana Graffiti: “Faça uso da pintura para tornar os pensamentos visíveis!” é um projeto de integração social e cultural que objetiva conscientizar, através de suas ações, alunos do ensino fundamental e médio, acerca da necessidade de conservação do patrimônio, utilizando como mote a arte, através da fruição, contextualização e realização de produções, estabelecendo conexões, linguagens artísticas e educação patrimonial, dentro das Escolas Públicas estaduais em Pernambuco, em parceria com a Central Única das Favelas – CUFA.

Proposto ao Funcultura em 2013, a Caravana Graffiti foi aprovada para execução em 2014. Como o Funcultura é a principal modalidade de fomento à cultura no âmbito do estado de Pernambuco – desde sua criação há mais de 10

⁴⁴ Para mais reflexões sobre as implicações dos diferentes papéis que assumi durante a realização dessa pesquisa, bem como acerca das assimetrias presentes nesse tipo de relação em processos de pesquisa, veja-se as problematizações que desenvolvi no capítulo 1.

anos, já investiu mais de 160 milhões de reais na cultura pernambucana, é fundamental tecer algumas considerações sobre este tipo de fomento. As considerações a seguir terão como horizonte a participação do graffiti no edital, que incluiu menções específicas a esta linguagem no edital e, também, pelo fato de que esta linguagem tem sido objeto de muitos dos projetos fomentados. Depois dessas considerações, voltarei às análises sobre a Caravana Graffiti.

5.1.1 Funcultura

Criado pelo governo estadual de Pernambuco em 2003, o Funcultura é uma modalidade de apoio a projetos culturais por meio de financiamento público através da renúncia fiscal. O governo estadual, através de sua Secretaria de Cultura, faz a captação de recursos oriundos de impostos e gerencia os processos relativos à aplicação desses recursos na cultura. Uma parte dos recursos é destinada às ações da própria Secretaria e outra parte é destinada ao Funcultura – que, atualmente, divide-se em Independente, Audiovisual e Música. Conforme o site do Funcultura,

O fundo público recebe recursos oriundos da arrecadação de Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) pelo Governo do Estado e destina-os ao financiamento direto de projetos artísticos e culturais por meio de seleção pública. Este modelo está permitindo à democratização do acesso a cultura, através do fomento a produção artística e da difusão de bens culturais. (Fonte: Funcultura – Breve Histórico)

As decisões relacionadas ao Funcultura são tomadas por meio de uma Comissão Deliberativa:

A Comissão tem formato tripartite, composta por um presidente, que é o Secretário de Cultura do Estado, e 15 assentos, dos quais cinco são indicados pelas instituições culturais, cinco pelas entidades representativas dos artistas e produtores culturais, e cinco pelo governador de Pernambuco. (Fonte: Funcultura – Comissão Deliberativa)

Esta composição da Comissão Deliberativa reúne, além de funcionários do governo do estado, especialistas acadêmicos e integrantes produtores das áreas, além de representantes de diversas instituições como a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), além de entidades de classe relacionadas a diferentes setores da cultura, como música, teatro e fotografia.

A Comissão Deliberativa é responsável por tomar todas as decisões relacionadas ao Funcultura, inclusive a aprovação de projetos.

Para a tarefa de seleção e aprovação de projetos, a comissão tem o apoio de comissões setoriais (que correspondem, por exemplo, a setores da cultura como artes visuais, patrimônio e música), cujos membros são selecionados a partir de edital público. Este edital, lançado anualmente após o término das inscrições de projetos para o Funcultura, busca especialistas nas diversas linguagens artísticas, que selecionam dentre os projetos recebidos aqueles que serão indicados a receber o fomento. A partir desta análise, os projetos são ranqueados para em seguida serem submetidos a uma análise final por parte da Comissão Deliberativa, responsável pela última instância de análise:

A Comissão Deliberativa do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura-FUNCULTURA, regulamentada pela Lei Estadual nº 12.310, de 19 de dezembro de 2.002, tem a finalidade específica de apreciar os projetos culturais submetidos ao SIC, deliberando sobre sua aprovação, Julgando os eventuais pedidos de reconsideração interpostos contra suas decisões e seus pareceres e exercendo as competências estabelecidas em lei e demais atos normativos complementares. (Fonte: Funcultura – Regimento Interno da Comissão Deliberativa do Funcultura.)

Além das atribuições relacionadas à seleção de projetos, também compete à Comissão Deliberativa pensar o edital do Funcultura e propor modificações – inclusive a partir de demandas das próprias áreas artísticas, que podem sugerir alterações, inclusões e modificações no edital. Este tipo de proposta pode ser demandada à Comissão Deliberativa e à Fundarpe através de diferentes instâncias – inclusive, é possível que o próprio secretário de cultura do estado apresente propostas, uma vez que é membro nato e permanente da Comissão Deliberativa.

A partir de mobilizações feitas pelos artistas do graffiti – marcadamente daqueles que possuem uma maior participação política (seja em coletivos ou mesmo em partidos políticos), foi proposta a inclusão de uma categoria específica para o graffiti, por meio da articulação de grafiteiros com membros do Conselho Estadual de Cultura. Em 2013, a categoria foi incluída no edital – junto com um conjunto de especificidades a serem atendidas pelos proponentes.

A participação de linguagens artísticas refere-se à formatação do edital do Funcultura. Anualmente, é publicado o edital – mais amplo, referente às normatizações que devem ser cumpridas pelos proponentes, prazos, documentação, dentre outros itens. Junto com o edital, também é publicada uma Resolução, que compreende as linguagens artísticas que serão atendidas, bem como as exigências adicionais que deverão ser cumpridas por todos os proponentes para que seus projetos sejam analisados. O primeiro ponto de análise refere-se, justamente, ao cumprimento de tais exigências – que são verificadas por funcionários da Fundarpe e da secretaria de cultura do estado, antes que o projeto seja analisado pelos especialistas.

A primeira das exigências para proposição e análise de projetos refere-se à necessidade do Cadastro de Produtor Cultural (CPC), em que os proponentes realizam uma inscrição junto à Fundarpe para estarem habilitados e, assim, proporem projetos. Anualmente, os produtores culturais cadastrados precisam fazer sua atualização, entregando documentos como “Atestado de Regularidade de Prestação de Contas” (emitido online pela secretaria de finanças do governo do estado) e comprovantes de residência e atualizações do currículo. As demais exigências para análise dos projetos referem-se ao preenchimento do Formulário de Inscrição, entrega de Plano Básico de Divulgação, Cartas de Anuência (nas quais todas as pessoas listadas na equipe principal ou entidades participantes confirmam sua participação), junto com Currículos e documentações comprobatórias de cada um dos participantes e/ou da proposta. Além de todas estas exigências, são enviadas, para cada projeto, documentações complementares, de acordo com as linguagens artísticas propostas e suas respectivas especificidades. A documentação é entregue em três vias, rubricadas em cada uma das páginas⁴⁵.

O cumprimento de todas essas exigências, bem como a necessidade de que a documentação seja entregue de modo físico – acarretando numa enorme quantidade de documentos e impressões – é uma das grandes críticas, por parte de produtores culturais, ao processo. Faço coro, também, a tais críticas, pois creio que um grande conjunto de documentos poderia ser dispensado numa primeira etapa de análise, ficando sua entrega condicionada à aprovação do projeto. Apesar das

⁴⁵ Para dar uma dimensão do documental mobilizado numa inscrição, um projeto como o “Caravana Graffiti” envolveu mais de trezentas páginas, cada uma das três vias entregues.

críticas, a documentação exigida não tem sido um empecilho para que, anualmente, o número de projetos submetidos aumente à proporção média de 30% (Fonte: Funcultura – Breve Histórico). É preciso comentar, também, que o aumento de projetos propostos pode ser reflexo da ausência de outros canais de viabilização da produção cultural, especialmente por parte de prefeituras, que raramente mantêm este tipo de fomento – inclusive este é o caso da prefeitura do Recife⁴⁶.

Apesar deste tipo de crítica aos processos inerentes à proposição de projetos ao Funcultura, grafiteiros se mobilizaram para propor a inclusão do graffiti, enquanto linguagem artística autônoma no contexto do edital – como mencionei anteriormente. Assim, no edital de 2013, foi publicada a Resolução no. 02/2013 – um procedimento de praxe, já que as resoluções, como citado, apresentam as especificidades concernentes às linguagens artísticas. Na referida resolução, há a inclusão do graffiti, na linha 14, relativa a “Artes Plásticas, Artes Gráficas e Congêneres”. O texto informava o tipo de proposta a ser enviada: “Realizar exposições, intervenções urbanas, performances e instalações de arte contemporânea que envolva o graffiti. – R\$ 100.000,00”

Para esta linha, as exigências adicionais eram:

Projeto Expográfico ou Memorial descritivo, contendo informação sobre a duração estimada, local e especificações técnicas da exposição, tipo e número de obras, tipo de montagem e de suporte. Observação: nas linhas que preveem publicação de catálogo devem atender as exigências de publicação (Fonte: RESOLUÇÃO CD Nº 02/2013)

Também foi contemplada, na citada Resolução, no item “Formação e Capacitação – Artes Plásticas/Artes Gráficas e Congêneres” a linha 7, compreendendo “Atividades de arte-educação relacionadas ao desenvolvimento de ilustração, pintura, grafiteagem, arte têxtil ou escultura com carga horária mínima de 120 (cento e vinte) horas. – R\$ 35.000,00” (Fonte: RESOLUÇÃO CD Nº 02/2013). Para esta linha, as exigências adicionais foram:

a) Nas linhas de atividades de arte-educação devem apresentar plano de atividade contendo cronograma e

⁴⁶ As análises aqui feitas sobre o Funcultura requereriam um maior adensamento, contudo, diante da carência de reflexões sobre política cultural no contexto da antropologia, creio que é importante abrir uma janela para este tipo de abordagem, o que faço aqui.

descrição detalhada das atividades propostas; b) Prever pagamento mínimo de R\$ 80,00 (oitenta reais) por hora aula para cada professor, oficinairo, mestre ou afins” (Fonte: RESOLUÇÃO CD Nº 02/2013)

Comemorada por artistas e produtores relacionados ao graffiti, esta linha de fomento esteve ativa durante curtos dois anos. Este rápido espaço de tempo traz, a meu ver, a importância de sublinhar algumas breves análises sobre este processo. Primeiramente, é preciso ressaltar a relevância da mobilização dos artistas do graffiti, que conseguiram a inclusão de uma menção a esta linguagem em meio às demais linguagens artísticas. É preciso destacar, também, o interesse que esta linguagem artística conseguiu obter de diferentes setores da sociedade, marcadamente o poder público – que, lembremos, tem assento permanente na Comissão Deliberativa e é a última instância de análise no âmbito da referida comissão.

Em segundo lugar, é preciso questionar os itens solicitados pelo edital e pela Resolução que o complementa. Em que medida a intenção do edital era contemplar especificidades dos artistas graffiteiros, que muitas vezes não dispõem de meios (técnicos e financeiros) para realizar as exigências dos editais? E se a intenção era esta, é preciso destacar que foram mantidas exigências semelhantes para todos, tanto para os artistas que se utilizam do graffiti como para os demais artistas visuais. Que tipo de informações deveriam compor um “Projeto expográfico ou memorial descritivo” que desse conta das especificidades de um processo de criação artística envolvendo o ambiente urbano? Como conseguir, nos três meses – em média – que separam a publicação do edital do prazo final de inscrições, todo o documental necessário, como proposta, autorizações de uso do espaço, preços dos materiais, dentre outros itens, para se propor um projeto adequado?

Certamente, o desejo implicitamente exposto pelos artistas a partir de seu pleito era a garantia de que haveria fomento para suas propostas. A partir da inclusão das linhas dedicadas ao graffiti, o Funcultura estava obrigado a fomentar esta linguagem, desde que houvesse projetos qualificados e aprovados para execução. Contudo, apesar da aparente certeza de fomento que a inclusão no edital fornece, era preciso cumprir uma outra – e capciosa – etapa: a efetiva proposição

dos projetos. Quantos dos artistas do graffiti estariam em condições de competir no Funcultura?

As respostas a tais questionamentos vieram da própria aderência dos artistas à linha de fomento. Em dois anos, a despeito da mobilização desprendida pela inclusão do graffiti no Funcultura, apenas um projeto foi aprovado, dentro da linha destinada ao graffiti. Após essa breve passagem como item específico do edital, o graffiti foi retirado do texto e, hoje, pode ser proposto como as demais linguagens, em qualquer das linhas – mantendo-se as exigências específicas de cada uma.

Conforme mencionado anteriormente, as exigências são muitas e podem ser um grande impeditivo para quem não possui familiaridade com termos técnicos e com documentos e tabelas financeiras. Pelos diálogos da pesquisa de campo, os artistas mantêm mediadores nessa relação com o poder público estadual para obter fomento do Funcultura. Trata-se de produtores culturais cadastrados e, muitas vezes, com experiência em editais. São esses produtores que detêm os conhecimentos necessários para a escrita dos projetos, que possuem os recursos financeiros – a fundo perdido ou, no melhor dos casos, para investimento a longo prazo – para a imensidão de impressos e cópias que precisa ser anexada, que possuem articulações institucionais que viabilizam algumas especificidades de projetos.

Neste tipo de relação, estão postas assimetrias, o produtor exerce um papel preponderante, pois representa e remunera o artista com recursos oriundos dos projetos. No entanto, por conta das exigências do edital, bem como de seus caminhos longos e tortuosos, os artistas preferem contar com a figura do produtor, para lhes representar e realizar as inscrições, a escrita do projeto, a tomada e organização dos documentos. O produtor, para tanto, recebe uma remuneração e, em muitos casos, a crítica por parte dos artistas diz respeito à fatia considerável do valor do projeto que corresponde ao produtor. Esta é outra das críticas comuns a processos como os do Funcultura. Não apenas no âmbito das artes visuais, mas principalmente em áreas como a cultura popular, os artistas questionam os valores pagos aos produtores e não são poucos os que se sentem lesados ao longo do processo. Contudo, são poucos os artistas do graffiti que se aventuram em processos seletivos como o Funcultura, preferindo dividir valores relativos a seu

trabalho com um produtor a ter que se submeter a todos os trâmites relativos ao Funcultura.

Como se vê, a mediação dos produtores, bem como o tipo, a quantidade e a necessidade de muitos dos documentos de seleções como a que o Funcultura empreende, ano a ano, são questionados pela classe artística em geral – para não falar dos resultados, que também são objeto de escrutínio público a cada divulgação. Contudo, a despeito de todas as críticas, é preciso ressaltar o papel fundamental que o Funcultura tem exercido no fomento à cultura pernambucana, inclusive com participação da sociedade, por meio de instâncias como a Comissão Deliberativa. As críticas, no entanto, reforçam a necessidade de uma reflexão cada vez mais adensada sobre os processos realizados pelo Funcultura, a fim de realizar adequações e torná-los mais sintonizados com as necessidades dos artistas⁴⁷.

5.1.2 Proposição e realização da “Caravana Graffiti”

Apesar de perceber o espaço de privilégio que os produtores têm ocupado nessa hierarquia de legitimidades que o campo da arte e da cultura possui, fui assumir, para propor a Caravana Graffiti, o papel de produtora. Após anos acompanhando resultados e atividades de colegas ou mesmo participando como convidada de alguns projetos, fui instada a realizar meu Cadastro de Produtora Cultural (CPC, item número um para a proposição de projetos ao Funcultura). A proposição veio da CUFA, instituição na qual eu já havia desenvolvido trabalhos voluntários. Junto a essa proposta, também estava imbuída da necessidade de participar de modo mais ativo do campo do graffiti, uma vez que já havia realizados aproximações com este campo em outros momentos.

Toda essa bacia semântica compôs a proposição do projeto em 2013, submetido à área de atuação “Formação e Capacitação – Artes Plásticas / Artes

⁴⁷ Em julho de 2017, foi publicada no Diário Oficial do Estado de Pernambuco a Lei 16.113, que disciplina o novo Sistema de Incentivo à Cultura (SIC) do estado. A referida lei apresenta nova redação para o SIC (que existia desde 1993), além de trazer novos componentes: além do Funcultura, o SIC passará a contar com o Mecenato Cultural de Pernambuco (MCP) e o Crédito Pernambucano de Incentivo à Cultura (CREDCULTURA). A partir dessas atualizações, resta-nos procurar participar das instâncias de gestão compartilhada (como a Comissão Deliberativa) e esperar as decisões subsequentes, aguardando, sempre, que aprimorem o processo de fomento à cultura no estado.

Gráficas e Congêneres”, na então recém-criada linha “Atividades de arte-educação relacionadas ao desenvolvimento de ilustração, pintura, grafiteagem, arte têxtil ou escultura” (Fonte: RESOLUÇÃO CD Nº 02/2013, como abordei no item anterior). Consciente do novo papel no âmbito do graffiti que eu estaria assumindo frente aos artistas com a proposição do projeto, procurei fazer com que a Caravana Graffiti atendesse a algumas demandas – como a adequada remuneração pelos trabalhos a serem realizados.

Contudo, essa consciência não impediu que o projeto trouxesse, já na etapa de elaboração, um dos principais dilemas atinentes ao campo da arte: a necessidade de incluir alguns artistas, deixando outros de fora. Procurei minorar esse problema elencando critérios claros para o convite à participação dos artistas, sendo o principal desses critérios o que se referia às experiências profissionais anteriores dos grafiteiros. Como a principal atividade proposta foi a realização de oficinas, era necessário que os artistas convidados tivessem experiências anteriores em educação, para que atendessem plenamente ao nosso público – escolas da rede estadual. Também levei em conta, para a equipe principal do projeto, aqueles artistas com os quais tinha um envolvimento mais fácil, para agilizar a necessária tomada de documentos para submissão do projeto. Vale salientar, também, que todas as etapas de elaboração do projeto tiveram participação de Cesar Cronenbold, presidente estadual da CUFA Pernambuco – inclusive indicando artistas que atendessem a esses pressupostos, para compor a equipe principal (que foi citada ainda no projeto) e, também propondo os artistas que foram convocados, depois da aprovação do projeto, para participar da execução.

Com a aprovação do projeto, que se deu após cerca de sete meses desde sua submissão e, passado o período de tramitação burocrática necessária ao efetivo depósito dos recursos, a equipe começou a realizar a organização necessária para a realização. O projeto compreendeu a seguinte estrutura de atividades e os respectivos membros como equipe principal e parceiros:

- a) Seis escolas participantes, todas da Gerência Regional de Ensino Metropolitana Norte (GRE Metro Norte), parceira do projeto;
- b) Para cada escola, foram realizados três dias de evento, contendo:

- Quatro Palestras – abertas à participação de toda a escola, abordando os temas:

1. Graffiti e arte – sobre a história do graffiti e os principais artistas desta linguagem, diferenciando o graffiti, linguagem artística, da pichação, ato de vandalismo (onde fui a palestrante e membro da equipe principal, como coordenadora financeira);

2. Graffiti e sonhos – sobre as possibilidades socioculturais do graffiti, onde foram abordadas experiências bem sucedidas de utilização do graffiti como forma de promover a mudança social (que contou com Jouse Barata como palestrante e membro da equipe principal, como Coordenadora Cultural);

3. Graffiti e patrimônio – acerca das noções de patrimônio e bem coletivo e da relevância do graffiti como maneira de preservar o patrimônio (onde Sérgio Matos, coordenador da Associação Metropolitana de Hip Hop, AMHP, foi o palestrante e membro da equipe principal, como Coordenador da Caravana); e

4. Graffiti e empreendedorismo – com as possibilidades econômicas a partir do trabalho com o graffiti (na qual o presidente estadual da CUFA, César Cronenbold, foi o palestrante, além de membro da equipe principal, como Coordenador Geral).

c) Seis Oficinas –, abordando as seguintes técnicas relacionadas ao graffiti: Aerografia; Desenho; Fotografia; Graffiti Livre; Muralismo; Stêncil (com convidados para cada atividade).

d) Exposição – culminância do projeto, com os resultados das ações, registradas durante a Oficina de Fotografia. Foi aberta a todas às respectivas comunidades escolares e contando com a participação de DJ e b-boys e b-girls, convidados da AMHP.

Esse conjunto de ações foi desenvolvido, em cada escola, a partir de planejamentos conjuntos com as direções, em reuniões (que se realizaram a cerca de um mês de cada evento) que contavam com gestores, alguns professores e membros da equipe principal do projeto. As escolas foram indicadas pela GRE Metro Norte, que foi uma das parceiras do projeto, selecionando escolas participantes, convidando gestores para encontros onde apresentamos (eu e os demais palestrantes, que foram, também, membros da equipe de gestão do projeto) e, também, fornecendo materiais adicionais necessários ao projeto, como projetor e equipamento de som.

Figura 31 - Graffiti de Jouse Barata no Viaduto de Prazeres, Jaboatão. Um pouco como seus graffitis de boneca, uma “mulher-menina” com olhos arredondados azuis ou verdes e longos cabelos, presente em diversos locais, Jouse também está em vários lugares. Com formação na área de Turismo, pouco a pouco, a artista foi deixando esta profissão de lado para atuar cada vez mais no graffiti. Rompendo com diversos estereótipos, Jouse é grafiteira, artista, ativista, feminista, empresária, professora, palestrante e atua em várias outras frentes.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2015.

Em todas as ações, tivemos a participação do grupo Movimento Social e Cultural Cores do Amanhã, liderada por Jouse Barata, turismóloga, artista do grafite e educadora social e, como citado acima, uma das integrantes da equipe principal do projeto Caravana Graffiti. Conforme nos contou em entrevista,

O Cores do Amanhã surgiu da necessidade de ter atividades para nosso bairro. O tráfico é muito presente, a violência é muito presente, então Luther, Adelson [Boris], Florim e eu decidimos reunir a turma que realmente queria ajudar o bairro para oferecer atividades gratuitas para crianças e jovens. Começamos no terraço da casa de minha mãe e fomos expandindo...

Mais do que uma crew, o “Movimento Cultural Cores do Amanhã” é uma Organização Não-Governamental (ONG), regulamentada desde 2009, que hoje articula mais de quinze oficinas diferentes voltadas para crianças, jovens e adultos do bairro do Totó. Sobre o local de realização destas atividades, Jouse contou que

A sede foi uma conquista que a gente não esperava. A gente mandou um vídeo que concorreu com vários vídeos do Brasil. Foi um vídeo pra Listerine, eles perguntaram o que era essencial pra comunidade da gente chegar lá. Nesse processo a gente pensou: com certeza é de um espaço cultural para que a gente possa atender cada vez mais jovens. E aí a gente ganhou quarenta e cinco mil reais em barras de ouro e compramos essa sede tão sonhada. Para a gente foi uma vitória porque a gente fazia as atividades na rua ou no terraço de minha mãe.

Figura 32 - Outro graffiti de Jouse Barata, em Santo Amaro. A boneca representada pela artista parece incorporar também um pouco de sua trajetória e de sua visão sobre o graffiti, o que pode ser visto em sua fala: “A partir do momento que eu pinteí a primeira boneca, não consigo, não quero pintar outra coisa. (...) Eu acho que deu força para outras meninas irem para a rua e colocarem suas bonecas na parede. (...) Eu acho que ela hoje já representa a luta feminina, acho que onde eu colocar a minha boneca as pessoas já sabem que foi uma menina que fez, que foi Jouse que passou ali e deixou uma mensagem.”



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

Além da atuação no Totó, o Cores do Amanhã tem organizado atividades de mutirão em diversos lugares, a maior parte delas subvencionadas pelo poder público, como no caso da Fundação de Atendimento Sócio-Educativo (FUNASE) e do projeto Colorindo o Recife, da Prefeitura do Recife. Muitas dessas atividades envolvem não apenas os artistas fundadores do grupo – Jouse, Florim, Adelson Boris e Luther – mas também outros artistas de Recife e região metropolitana, o que tem

oportunizado a participação de jovens e veteranos na pintura de locais como o viaduto do shopping Riomar ou os viadutos da Tacaruna e da Caxangá.

As atividades do Cores do Amanhã fora do Totó há algum tempo contam com o apoio de um veículo, conseguido através de um edital, como nos conta Jouse,

O Prêmio Preto Góes de Hip-Hop, que foi como a gente comprou a Kombi, uma Kombizinha velha, de segunda mão, mas que tem ajudado a gente a atender outras comunidades...” Jouse também destaca que, no Cores do Amanhã, (...) Tudo que a gente tem foi doado, é um trabalho de troca também com comunidade: a gente pinta pra ganhar livro, a gente pinta pra ganhar tinta... (...).

A instituição tem como associados vários grafiteiros, dentre os quais estavam presentes, como oficinairos na Caravana Graffiti, Charada, Florim, Gleice e Paula, além da própria Jouse. A participação do Cores na Caravana foi articulada a partir da indicação de César Cronenbold, que buscou essa parceria desde a idealização e submissão do projeto, uma vez que a ONG já possuía grande experiência tanto no graffiti como na realização de projetos sociais. Também vale comentar que, por ser uma ONG e dispor de documentações comprobatórias de suas atividades, era mais fácil, em termos de prestação de contas, centralizar os pagamentos do projeto em uma única instituição – no caso, o Cores do Amanhã.

A primeira Caravana foi realizada de modo experimental, ainda sem a aprovação do Funcultura, no EREM do Cabo de Santo Agostinho. A escola de ensino médio, que contava com cerca de 500 alunos, era na época dirigida por Roberta Albuquerque Santana. Segundo reuniões com a gestora, a ideia de realizar um projeto assim surgiu a partir da percepção de que a escola necessitava de uma ação que diminuísse as atividades de pixadores, que rabiscaram os muros internos e externos da escola.

A proposição da “Caravana Graffiti” surgiu partir de encontros realizados na GRE Metro Norte, que versavam sobre as possibilidades de participação da CUFA Pernambuco nas atividades escolares. Em uma dessas reuniões, com participação de gestores escolares de diversas escolas, Roberta apresentou o problema das pixações na escola – presente, como mencionei, em várias outras escolas. A partir dessa provocação, o presidente estadual da CUFA propôs a mim a realização de uma atividade que envolvesse o graffiti, então junto propusemos uma versão experimental da Caravana – inclusive como modo de pensar a pertinência e a aderência do projeto em um contexto escolar e, ao mesmo tempo, consolidar as relações com a GRE e, desta forma, obter apoio para outras ações.

Partimos de experiências próprias no campo do graffiti. Cesar Cronenbold, já havia contado com grafiteiros em ações da CUFA Pernambuco, além de acompanhar ações de grupos ligados ao hip hop e ao serviço social, por conta de projetos da própria CUFA. Eu, por outro lado, contava com anos de pesquisas sobre graffiti, além de ser público de atividades diversas envolvendo o graffiti, o que me fazia ter algumas experiências nessa área. Nosso principal argumento, seja ao propor a Caravana de modo experimental nessa primeira ocasião no Cabo, ou na escrita ao Funcultura, consistia no fato de que o graffiti é uma linguagem extremamente bem recebida pelos jovens e, também, na percepção de que a presença de graffiti inibia a ação de grafiteiros – como mencionado no capítulo 2, os atropelos sobre graffiti são, de modo geral, evitados.

Estávamos usando, em nossa linguagem ao conversar com os gestores no contexto da GRE e ao propor o projeto ao Funcultura, os principais argumentos que também movem outras modalidades de interação entre o graffiti e diferentes instâncias do poder público, como se verá no item a seguir, sobre o “Colorindo o Recife”. No entanto, quando me deparei com as notas de campo e, principalmente, com os discursos dos artistas nas entrevistas, foi possível perceber que, de fato, o graffiti traz embutido em suas práticas atividades que promovem a efetiva expressão de jovens por meio da arte e, também, essa linguagem é vista pelos que a praticam como uma maneira de minimizar os efeitos da pixação.

Penso que é um indicativo muito importante da existência de uma zona intersticial artística o uso que os artistas, produtores (eu, inclusive) e outros agentes do campo da arte (como curadores, jornalistas, gestores públicos) fazem desses argumentos ao propor ações de graffiti. Os artistas parecem circular mais livremente por esta zona, como abordarei no capítulo 5, ao mesclarem em suas práticas ações de graffiti com outras atividades, costumeiramente (pelos mesmos agentes) associadas à pixação. No caso da proposição de projetos educativos como esse, a importância da salvação que a arte pode oferecer parece sobrepujar as dúvidas que essa linguagem artística traz em seu bojo, em outros momentos, como abordarei no capítulo a seguir.

Também é importante destacar que, seja em sua primeira etapa, ainda sem a aprovação do Funcultura, seja após a aprovação, na execução do projeto a tônica da Caravana Graffiti pautou-se nas afirmações identitárias dos grafiteiros, pixadores e alunos presentes na ação. Uma das perguntas utilizadas para iniciar os trabalhos era “Quem aqui já fez uma pichação?” A partir desse tipo de questionamento, tanto surgiam jovens que já tinham uma trajetória no pixo como havia aqueles que diziam ser grafiteiros e repudiar a pichação. As reflexões seguintes a esses primeiros contatos procuravam trazer a importância da preservação dos patrimônios escolares para o contexto dos alunos. Assim, as atividades buscaram atingir objetivos específicos como o reconhecimento do espaço urbano como bem público, valorizando este local como espaço da construção de sociabilidade e, ainda, estimular a conservação do patrimônio material, enfatizando bens como a escola e a comunidade do entorno.

Creio que muitos desses objetivos somente foram conseguidos porque os alunos reconheciam nos artistas do graffiti

jovens semelhantes a eles. Os artistas participantes, todos negros e oriundos de periferias e de escolas públicas, conseguiam uma rápida associação com os alunos: se vestiam como eles, falavam como eles e, principalmente, tinham origens sociais semelhantes. Segundo afirma Rodrigues (2009, pág. 104), a raça e a classe fundamentam a ideologia do hip-hop, que embasa a promoção de atividades visando a inclusão social e política – o que, a meu ver, promove interações de modo muito eficaz no contexto de atividades escolares.

Esse tipo de observação, sobre os artistas do graffiti que tem um envolvimento mais profundo com o hip hop, também pôde ser visto na Caravana. Um dos artistas participantes da Caravana, Luther, pode ser um exemplo muito

Figura 33 - Palestra em uma das escolas que recebeu a Caravana Graffiti. Na imagem, Cesar Cronenbold conversa com os jovens sobre empreendedorismo e graffiti.



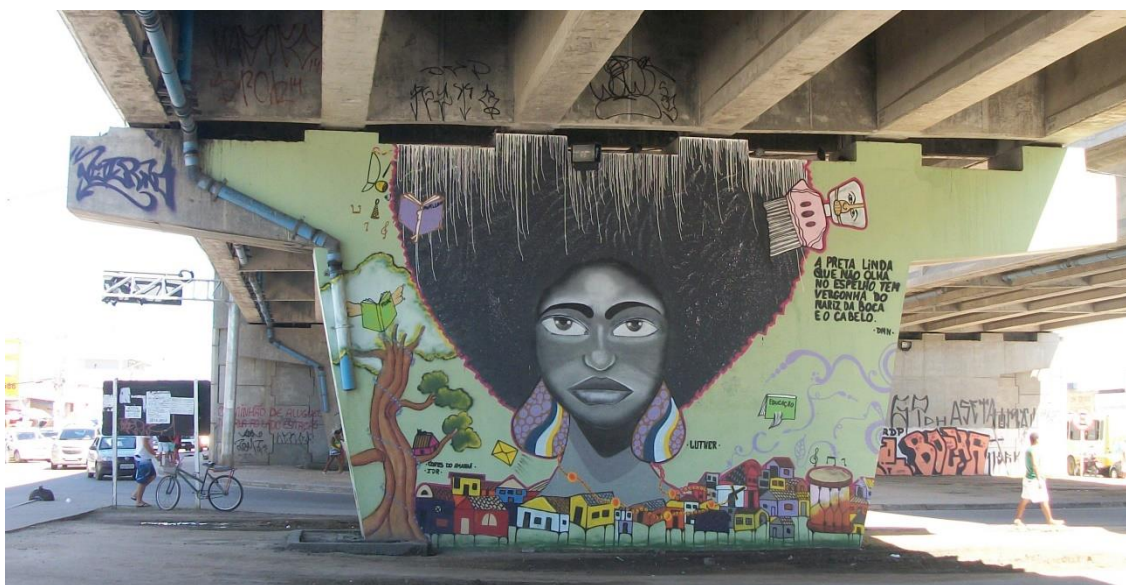
Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

emblemático sobre os usos das premissas do hip hop no âmbito de ações educativas. Luther atua no graffiti há mais de oito anos. Nascido e residente de Jaboatão dos Guararapes, para ele, o graffiti traz muitas referências e um grande potencial transformador, além da

Vontade de levar uma ideia nova para as ruas e comunidades, o desejo de mostrar o poder transformador que os livros têm. Através da grafiteagem posso levar informações que outras pessoas não sabem, (...) demonstrar as ideias e histórias de vida de importantes líderes que mudaram o pensamento dos negros positivamente, como: Martin Luther King, Malcolm X, Zumbi Dos Palmares, Dandara, Anastácia, Os Panteras Negras, Lampião, Solano Trindade, Antônio Conselheiro e outros.

Em sua atuação no Cores do Amanhã, realizando oficinas e outras ações formativas, Luther pensa o graffiti como possibilidade modificadora da realidade.

Figura 34 - Graffiti de Luther, no Viaduto de Prazeres. Destaco o texto à direita na imagem: “A preta linda que não olha no espelho, tem vergonha do nariz, da boca e do cabelo.” A frase faz parte de uma música do DMN, grupo de rap paulistano. O trabalho de Luther, que tanto produz imagens realistas (marcadamente de pessoas negras), como bombs, está profundamente marcado por um desejo de mudança da sociedade, o que se vê nas imagens e frases, suas ou de trechos de músicas, como nesta imagem. É importante destacar que estão muito presentes em seus trabalhos esse tipo de texto, buscando levar outras percepções a seu público.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2015.

Figura 35 – Alunos de um dos EREMs participantes da Caravana Graffiti, na oficina de Graffiti Stêncil, ministrada por Luther.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

Para o artista,

A arte tem o poder de aproximar as crianças, jovens e adultos da função social, que a linguagem graffiti transmite para a comunidade. A arte do graffiti tem a finalidade de interagir e contribuir com a educação, pois é uma ferramenta sociopolítica, valoriza a cultura popular, a diminuição da violência, os valores morais e sentimentais são enxergados.

Como é possível perceber no discurso de Luther e, inclusive, na escolha por seu apelido – uma nítida e proposital escolha pela referência a Martin Luther King, o artista vê sua função social intimamente relacionada com seu arcabouço referencial político. Na sua atuação enquanto oficineiro de Stêncil da Caravana Graffiti, o artista destacava, já na sua apresentação aos alunos, o significado de seu nome e, sobretudo, como as lideranças negras foram e são importantes para ele e para os jovens negros com quem falava durante as ações.

A percepção sobre a função social de sua arte, Luther também carrega para o modo como ocupa a cidade, quando não está inserido em um trabalho por encomenda ou como oficineiro. No centro do Recife, em Jaboatão, em Olinda, no

Cabo de Santo Agostinho e em outras cidades, o trabalho de Luther se faz presente. Muitas vezes com um *bomb*, mas sempre acompanhado de muita reflexão, Luther faz jus à sua tag e usa os ensinamentos de Martin Luther King como inspiração para graffitis que procuram provocar quem os vê. Acompanhadas de seu nome em um *bomb*, ou de imagens de líderes do movimento negro, frases como “quantos livros você leu esse ano?”, “o sistema prefere construir presídios do que escolas”, dentre outras, compõem os graffitis de Luther.

Figura 36 - Graffiti de Gleice, no Conservatório Pernambucano de Música, bairro de Santo Amaro. Para a artista, há muitas diferenças entre o trabalho realizado nas ruas e o trabalho feito por encomenda. Como nos falou Gleice, o contato que o graffiti em comunidades proporciona é a grande diferença em relação aos graffitis por encomenda: *“um graffiti encomendado, é um graffiti posto, posto pronto.”* No entanto, os trabalhos encomendados viabilizam a realização de trabalhos em comunidades. É através de ambos os tipos de trabalho que tem sido possível a artista deixar suas marcas nas paredes de Recife, Jaboatão e outras cidades, além de, também, possibilitar à artista vivenciar o que é ser grafiteira. Para ela ser grafiteira, *“é passar mensagem de uma forma colorida, é transformar, e ir pro muro. (...) Acho que ser grafiteiro é ter uma responsabilidade social de mandar uma mensagem positiva, de mandar uma mensagem de paz, pro povo, pra comunidade.”*



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

Em outra participante da Caravana Graffiti, Edgleice Barbosa, cuja atuação no projeto se deu como oficina de “Graffiti Design”⁴⁸. Edgleice tem uma trajetória no graffiti intimamente relacionada com questões de gênero, inclusive participando de coletivos feministas de graffiti, e com as possibilidades educativas dessa modalidade artística. Suas pinturas de bonecas-mulheres estão espalhadas por toda a cidade, imagens feitas com corpo de cabaça, uma marca em seus trabalhos. Na maior parte dos casos, como autorretratos, são mulheres negras, que valorizam sua negritude e exaltam seu poder – incluindo, também, frases repudiando a violência contra a mulher.

A artista tem uma atuação recente, cerca de sete anos. O que a levou a grafitar, segundo contou em entrevista, “foi o cotidiano, o que achei bonito, a arte que é bonita, é uma linguagem de periferia, uma linguagem que pode ser transformada”. De um início meio por acaso, a artista descobriu suas habilidades para o graffiti e desde então tanto tem realizado graffiti como também tem trabalhado com essa linguagem, como educadora das ONGs Cores do Amanhã e da Fé e Alegria, ministrando aulas de graffiti.

No trabalho da Fé e Alegria, Gleice é educadora de graffiti, ensinando crianças e jovens no entorno da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Nas ações realizadas pela Cores do Amanhã, como voluntária da ONG, Edgleice é educadora e também participa das atividades do Cores com o fomento de órgãos públicos, como foi o caso do Projeto Colorindo o Recife, que será abordado a seguir, e da Caravana Graffiti.

A partir desses dois breves exemplos de oficinairos da Caravana Graffiti, Edgleice e Luther, pode-se perceber tanto em seus discursos como em suas produções marcadores identitários de raça e classe, abordados também no capítulo anterior. Também nas apresentações da CUFA e do Cores, citadas anteriormente, podem-se ver os dois marcadores, classe e raça, fazendo parte do que Joan Scott nomeia “identidade de grupo”: “As identidades de grupo são um aspecto inevitável da vida social e da vida política, e as duas são interconectadas porque as diferenças

⁴⁸ No projeto, a oficina Graffiti Design buscava mostrar outras modalidades de uso dos sprays, sobretudo como ferramenta para criação de objetos decorativos utilizando materiais reciclados, como garrafas pets que serviam como vasos e bancas escolares pixadas que eram repintadas com o uso do spray.

de grupo se tornam visíveis, salientes e problemáticas em contextos específicos.” (SCOTT, 2005, pág. 18) Para Scott, é fundamental perceber os paradoxos existentes na adoção de certas preferências de grupos em ações afirmativas, o que também percebo no caso do graffiti.

Para os grafiteiros oriundos do movimento hip-hop, a identidade de grupo calcada na raça e na classe muitas vezes é problemática, pois como atualmente esta linguagem artística disseminou-se para além dos negros e das periferias e tem sido produzida também por brancos de classe média, percebo que alguns artistas “negociam” estes marcadores. É o caso do termo “grafiteiro”. Quando nas atividades estão presentes membros do movimento hip-hop os grafiteiros assumem este nome. Porém, quando estão em eventos como abertura de exposições ou palestras, os grafiteiros intitulam-se “artistas”. Como se vê, a raça e a classe, assim como o pertencimento ao hip-hop, trazem em suas definições problemas que são postos em evidência quando atividades relacionadas a ações afirmativas são realizadas.

Na prática da pesquisa antropológica observando-se as produções em graffiti, creio que é preciso perceber que os artistas participantes pertencem a contextos específicos que estão em interação. É necessário um olhar que procure dar conta das especificidades dos participantes para dar conta das diferentes texturas – utilizando-me de um termo de Ingold (2012) – que as interseções presentes nessa modalidade artística podem apresentar.

Atividades como a Caravana colocam em contato identidades individuais e de grupo – para utilizar os termos de Joan Scott (2005) – que realizam trocas através de suas produções artísticas (sem falar da participação dos alunos do EREM, também eles com suas identidades específicas). Como já mencionado anteriormente, as diferenças entre graffiti e pixação podem ser bastante sutis e, segundo a pesquisa, servem para afirmar determinadas posições em uma hierarquia que legitima a ação como arte ou como vandalismo. Assim, destaco na Caravana Graffiti os contatos entre diferentes identidades, assim como os diferentes usos que tais identidades têm quando são postas em interação, caso de pichadores e grafiteiros. Ressalto, ainda, que os marcadores sociais presentes em grafiteiros e pichadores são utilizados para negociar entre si e com a sociedade em geral sua posição – inserido (artista-grafiteiro) ou contestador (vândalo-pixador).

Figura 37 - Trabalho de Galo, nos muros do Cemitério de Santo Amaro. Em seus trabalhos, as imagens são predominantemente figurativas, o que causa uma empatia muito fácil com o público. Outro aspecto que propicia esta empatia é o universo do que coloca nas paredes: pessoas, cidades, céus. Imagens que são facilmente reconhecidas e que, muitas vezes, relacionam-se com quem as vê, já que lembram cenas de infância, cenas de sonhos ou mesmo de desejos de um mundo melhor. Para realizar estas produções, Galo trabalha de modo bastante espontâneo. Como nos contou em entrevista, geralmente faz a imagem diretamente na superfície a ser pintada: *“tenho vários caderninhos, não tenho aquela coisa organizada, entre desenho vai ter texto, vai ter conta, um pedaço, uma frase que eu lembro (...) Normalmente pra criar o desenho eu crio muito na hora.”*



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

Ações que envolvem a arte como estratégia de promoção de reflexões sobre a sociedade e, também, como recurso para o reforço de atitudes positivas, como as que foram desenvolvidas na Caravana Graffiti, têm espaço em muitos projetos, relacionados ou não com o poder público. É importante, contudo, delimitar que este tipo de ação é apenas um dos muitos componentes que concorrem para a formação da cidadania – o que muitos agentes do poder público parecem esquecer ao mencionar tais atividades, sempre enfatizando o caráter “salvador”, “regenerador”, que o mero acesso às atividades, obviamente, não contempla. No próximo item, analiso outra atividade, o “Colorindo o Recife”. Desta vez, o processo envolve a pintura com grafittis em espaços urbanos do Recife, como se verá a seguir.

5.2 “COLORINDO O RECIFE”: A CIDADE SALVA DA PIXAÇÃO E DO VANDALISMO

O projeto “Colorindo o Recife” foi criado durante o primeiro mandato do prefeito Geraldo Júlio. A ideia de utilizar o graffiti como recurso para limpeza dos espaços urbanos da cidade, tornando-os mais atrativos esteticamente e, também, prevenindo as ações de pixação, é recorrente em diferentes setores da administração pública. Mesmo as escolas, como analisei no item anterior, contratam grafiteiros para realizarem pinturas em seus muros como forma de evitar os pixos. No caso do “Colorindo o Recife”, a ação ganhou a forma de um projeto e envolveu outras atividades, que abordarei a seguir. Conforme mencionado durante as pesquisas de campo, o projeto parece ter surgido de uma experiência de pintura dos muros do Cemitério de Santo Amaro, realizada por Galo de Souza a convite da administração municipal.

Galo é um dos artistas mais requisitados para a realização de trabalhos em termos locais e, como indiquei em outros momentos deste trabalho, já soma mais de vinte anos no graffiti, o que lhe rende convites para encomendas vindas por parte do poder público – inclusive de modo direto, como no caso de Santo Amaro – e também de empresários e particulares. Suas atividades – especialmente aquelas feitas com recursos públicos – são objeto de permanentes observações de outros artistas, a maioria delas feitas de modo velado ou sem que me permitissem revelar os autores. Em um momento da pesquisa, quando conversava com Galo e Guerreiro, este último comentou que Galo “tem apoio do poder público para seus graffitis”. A partir dessa observação, Galo retrucou:

Não é que seja apoio do poder público, é um esforço de indivíduos que estão fazendo a parada acontecer. Do poder público você atinge o reconhecimento de até conseguir o apoio, mas não significa que seja certo conseguir. Os que conseguiram até agora foi por edital e, no meu caso, foi por convite. Eu não me inscrevi para participar, realmente rolou um convite, por um diálogo aonde eu estabeleci um preço e chegamos a um acordo aonde deu para as duas partes e rolou um trabalho através de um serviço. Foi um contratamento [sic] de um serviço, aonde eu não tenho vínculo nenhum político e de nenhuma forma com a prefeitura. Mas não deixa de ser uma abertura do poder público e tem que salientar que isso não é um apadrinhamento, é uma conquista do esforço de um trabalho.

As entrevistas seguiram sem que se voltasse a esse tema, mas é preciso salientar que há uma diferença entre os graus de reconhecimento que os artistas têm, pelas diferentes instâncias de legitimação que participam do campo da arte. Apesar de Guerreiro estar, atualmente, vivendo de suas produções em graffiti, há uma distância que separa suas produções – feitas para lojas de peças, bicicletas e capacetes, dentre outras – dos trabalhos de Galo e ambos os artistas percebem e fazem um uso consciente de suas posições mais ou menos proeminentes no campo da arte. Sobre este tipo de relação, abordarei mais densamente no próximo capítulo.

Neste momento, gostaria de centrar minhas atenções sobre uma parte do discurso de Galo, que revela como se dão os contatos para realização de trabalhos com recursos do poder público. O artista contou que houve um “reconhecimento” de seus trabalhos, a partir do que foi convidado e, em seguida, houve uma negociação para a efetiva realização de graffiti. As palavras grifadas trazem as diferentes etapas que envolvem a realização de trabalhos em graffiti, mas dentre elas destaco a primeira: o reconhecimento. Como se dá a percepção de que um trabalho em graffiti é importante? Quais as instâncias que movem este reconhecimento?

Esta pesquisa indicou que esse reconhecimento se dá a partir da conjunção de fatores distintos dos que ocorrem nas produções artísticas que não são arte urbana. No caso do graffiti, o primeiro reconhecimento ocorre pelas ações feitas nas ruas. É deixando seu repertório visual em diferentes pontos da cidade que se consegue chamar a atenção dos pares graffiteiros e, a seguir, de outros agentes do campo da arte – como curadores, gestores, produtores, dentre outros – que podem gerar outras formas de reconhecimento. Trata-se de um processo que se retroalimenta, no caso do graffiti. Mesmo artistas que já têm uma trajetória densa em espaços institucionalizados da arte permanecem a produzir nas ruas, sem qualquer mediação do poder público ou outras instâncias. A permanência de práticas nas ruas por parte dos artistas do graffiti é um forte indicativo do uso de que eles fazem da zona intersticial artística. Como muitos afirmaram – o que abordo mais densamente no capítulo a seguir – a atividade nas ruas é o que mais lhes dá prazer e o que os move como artistas.

Voltando à citação de Galo, destaco a relação das outras etapas abordadas pelo artista – convite, negociação e realização – com o projeto “Colorindo o Recife”.

Figura 38 - Intervenção do Cores do Amanhã no viaduto sobre a Av. João de Barros, Santo Amaro. Na parte à direita, um graffiti de Florim, onde se vê a frase “Todos temos direito a vida”. Na parte à esquerda, um lambe lambe publicitário sobre graffiti de Jouse. No trabalho de Florim, se vê uma mulher grávida e uma criança a abraçando. Uma imagem sobre as relações entre mãe e filho, que no contexto da obra de Florim chama a atenção tanto pelo realismo com que pintou a cena como pelo cuidado em utilizar o stêncil para compor um padrão de estampa sobre o vestido da mulher, já sobreposto pelas fuligens dos carros. Como no trabalho citado acima, muitas vezes, os graffiti de Florim trazem figuras de crianças, sempre buscando retratar momentos felizes, ou em situação de brincadeira, talvez um reflexo de seu envolvimento com a temática social no trabalho com a ONG Cores do Amanhã. Florim também destaca sobre seu envolvimento com o Cores do Amanhã: “na minha vida o Cores sempre me deu oportunidades de abrir novas portas na minha vida artística, dou valor a instituições desse tipo em comunidades, o Cores do Amanhã está desenvolvendo muitos trabalhos atuais em escolas, juntos com parcerias...”



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

A partir dessa primeira ação em Santo Amaro, feita por meio de convite a Galo, a Secretaria de Turismo e Lazer da prefeitura resolveu ampliar as ações de pintura na cidade. Segundo o então secretário, Felipe Carreiras, em divulgação feita à época, a prefeitura pretendeu “a valorização dos espaços públicos, também vamos proporcionar uma espécie de galeria a céu aberto para a população” (Fonte: “Prefeitura lança Colorindo o Recife”, 2014).

Em pouco mais de dois anos de atividades, foram realizados grafittis nos bairros do Ibura, Santo Amaro, Casa Amarela, Madalena, Cidade Universitária, Boa Viagem e Pina. Para esta etapa ampliada do programa de pintura de áreas degradadas da cidade, a administração municipal deu o nome de “Colorindo o Recife”. Uma matéria da época do lançamento do programa, veiculada pelo Jornal do Comércio, trazia a fala de Carreiras, que comentava:

O convênio terá custo de R\$ 187,5 mil, recursos a serem usados com material, transporte, alimentação e pagamento pelas obras”. Segundo ele [Felipe Carreiras], a opção por uma Organização Não-Governamental (ONG) para execução do projeto tem o objetivo de dar oportunidade a artistas pouco conhecidos. (Fonte: “Jovens do bairro do Totó grafitam 18 muros”, 2014)

Conforme Jouse Barata, o Cores do Amanhã foi convidado tanto por ser um coletivo reconhecido pelo seu trabalho social como por conta de seu reconhecimento pelos artistas do graffiti. Acrescento, ainda, o fato de a instituição possuir os requisitos legais (como Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ, certidões, dentre outros) que facilitariam o pagamento pelos serviços prestados. Repetindo discursos feitos em relação a artistas como Galo e Derlon, o convite da prefeitura do Recife ao Cores do Amanhã foi questionado, em confissões feitas por alguns artistas durante a pesquisa.

Não foi feita uma convocatória ampla, o que gerou, entre os artistas do graffiti, uma série de questionamentos os quais somente me foram feitos durante as pesquisas de campo e, portanto, apenas disponho de minhas anotações. Reflexões e perguntas giraram em torno de “por quê o Cores foi responsável pela pintura de todos os viadutos” ou “era melhor ter chamado todo mundo”.

Para cada um dos lugares que o Cores foi instado a pintar, os artistas desse coletivo procuravam fazer mobilizações de graffiteiros oriundos dessa localidade. Como já foi mencionado na seção anterior, pareceu-me que esta foi uma interessante estratégia de conseguir o apoio necessário para que os trabalhos não fossem, posteriormente, atropelados pelos artistas locais. No caso do Colorindo o Recife, esta estratégia foi utilizada, com êxito, pelo Cores do Amanhã que, além do convite para as pinturas, também direcionava parte da remuneração recebida para os artistas convocados.

Uma das pinturas realizadas pelo Cores durante o Colorindo o Recife foi no bairro de Santo Amaro, sob o viaduto da Agamenon Magalhães, na Av. João de Barros. Ali, além de reduto de usuários de drogas e pessoas em situação de rua, era possível ver muitos nomes de pixadores e gangues, além de umas poucas *tags*. Após as pinturas feitas pelos integrantes do Cores e por Boony, o espaço ficou com imagens que ressaltam a diversidade religiosa e a necessidade de respeito às religiões de matriz africana, tema do trabalho feito por Luther e Charada, do Cores.

Figura 39 - Trabalho de Boony no Colorindo o Recife. Os graffiti de Boony não se resumem à mera repetição das imagens dos bonecos articulados que são sua marca. O artista também possui várias outras figuras em seu repertório, como a santa que aparece aqui e que também tem adornado os caminhos onde Boony passa. Alguns desses caminhos chegam a ser inusitados, como a série de santas que o artista fez embaixo da ponte do Limoeiro, em Recife. O local é visível apenas pelos pescadores e turistas que passam nos percursos de catamarã. Pintadas em preto e branco, as santas de Boony deixaram as suas bênçãos por algum tempo sobre o rio, mas foram apagadas. Segundo Boony nos contou, em breve ele vai refazê-las. O trabalho de Boony vai além de seus graffiti e busca a intervenção na cidade de modo mais contundente: o artista também é um articulador cultural e social, criando e levando oficinas, apresentações e outras atividades para o bairro onde reside, Santo Amaro, e apoiando ações em outros lugares. No graffiti, porém, foi onde seu olhar para a rua e a sociedade se tornou mais denso.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

No caso específico de Boony, que ocupava com seus corpos articulados um dos pilares do viaduto, a intervenção tinha, no meu entendimento, um duplo papel. Além de valorizar a já citada participação de artistas dos locais que passaram pelas intervenções subvencionadas pelo Colorindo o Recife, também era importante tê-lo ali, uma vez que sua larga trajetória no universo da pixação faria com que os graffitis fossem respeitados por mais tempo.

Os começos de Boony no graffiti, como outros artistas, passaram pela pixação, ainda adolescente, em finais dos anos 1990: *“eu sempre desenhei... Na adolescência eu me envolvi com os meninos que faziam pixação... Aí, em vez de botar o nome, eu botava desenho.”* Boony também comentou que não sabia bem o que estava fazendo, se era pixação (por não ter autorização) ou se era graffiti (por usar o desenho).

A mudança em suas produções e em seu modo de ver o que fazia se deu através de um encontro com Guga Baygon, artista do graffiti e, na época, membro do coletivo Subgraff: *“por volta dos anos 2000, eu encontrei com Guga, e eu fui pedir a ele pra colocar minha pixação. E aí quando eu coloquei ele deu logo a crítica, disse que não era. Mas que poderia se tornar um graffiti, que ali já era uma ligação de graffiti.”*

A partir de então, Boony buscou uma produção mais relacionada ainda com o desenho, além de começar a considerar seu trabalho como sendo graffiti e a se interessar por este campo de modo mais profissional. Esta percepção o levou a realizar várias ações, pouco a pouco se profissionalizando no âmbito do graffiti, onde se destaca sua participação na Exposição Estética da Periferia, no MAMAM, 2007, e no Museu Murillo La Greca, 2008, dentre outras ações. Apesar deste tipo de trabalho feito no contexto institucional, Boony também continua a realizar intervenções independentes, inclusive com pixações, as quais estão muito presentes no bairro de Santo Amaro.

Esse tipo de atividade, mantida, segundo o artista, com a finalidade de estar nas ruas, sentindo a cidade e suas pessoas através das intervenções urbanas, leva Boony a ressaltar a necessidade de um maior apoio por parte do poder público, para alcançar a população em geral:

Já aconteceu muitas vezes de a gente estar pintando e a viatura levar a gente. [...] A gente ainda não tem um reconhecimento do poder público, tipo aquela obra é que nem a obra de um Brennand, precisa ser respeitada, preservada. [...] Quem sabe um dia, a gente já tá perto desse dia, está muito perto de a viatura vir e não se incomodar. Mas até um dia desses, eu ainda tenho vários T.C.Os.⁴⁹, de caída por causa do graffiti...[...] As pessoas veem um determinado tipo de graffiti, mais simples, então ainda tem essa pegada, o que é graffiti, o que não é, o que é arte, o que não é, mas já tá bem madura a conversa... Aí fica pagando um TCOzinho, uma cesta básica, um serviço...

As observações de Boony sobre sua atuação se estendem e refletem, também, sobre as relações com o poder público. No caso do Colorindo o Recife, Boony comentou:

O próprio trabalho do viaduto foi um trabalho feito em conjunto com o poder público. A tinta que foi gasta, o dinheiro que foi investido no graffiteiro, aquilo tudo foi público, foi dinheiro público. Os graffitis estão aí. E as pessoas, será que as pessoas estão preocupadas com este dinheiro público que foi gasto? Que foi um dinheiro caro, que os materiais de graffiti é um material caro... Hoje mesmo eu passei e o monóxido de carbono ocupou todo o graffiti... Aí o pessoal de limpeza poderia jogar um jato de água, o graffiti ia ficar lindo, como acontece em outras obras, uma manutenção.

⁴⁹ T.C.O., Termo Circunstanciado de Ocorrência, é a consequência legal costumeiramente aplicada a infrações do tipo graffiti ou pixação. O T.C.O. é lavrado quando da prisão decorrente da ação de grafitar e pixar. Para mais informações, veja o capítulo 2.

Figura 40 - Paineis do Cores do Amanhã na sede da Guarda Municipal do Recife, como parte das ações do Colorindo o Recife.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

É preciso destacar, na fala de Boony, uma preocupação com o valor gasto para realização do projeto e a respectiva responsabilidade do poder público em manter em bom estado os trabalhos que foram feitos sob sua subvenção. Como pontuou o artista, as ações em graffiti são dispendiosas, uma vez que os materiais são caros⁵⁰. Deste modo, faz-se a atividade, mas os graffitis permanecem ao sabor das intempéries comuns aos espaços urbanos externos: chuva, sol, poluição. Em alguns dos casos, são os próprios artistas que refazem graffitis oriundos de projetos. Em outros, são atropelados por outros companheiros, o que costumeiramente, no caso dos graffitis, ocorre quando já há uma deterioração avançada.

Esta preocupação com os recursos oriundos do poder público, presente no discurso do artista, no entanto, parece não se refletir no uso que alguns artistas fazem com as sobras de material oriundas de projetos. Sobras de sprays, tintas, rolinhos, dentre outros itens são utilizados para realização de trabalhos

⁵⁰ Uma lata de spray, cuja cobertura é de cerca de 1,8 m² a 2,3 m², por demão, custa R\$ 15,00 se comprada no atacado. No varejo, pode ser encontrada a preços entre R\$ 17,50 e R\$ 20,00, a depender da loja e da marca do spray. Antes de realizar a pintura com spray, para uma maior qualidade do trabalho, é preciso pintar a superfície com tinta acrílica branca, cujo latão de 18 litros custa entre R\$ 79,00 e R\$ 110,00, para um rendimento de aproximadamente 250m² por lata, por demão.

independentes, inclusive nos arredores das áreas “revitalizadas”, como é o caso do entorno do viaduto pintado pela ação Colorindo o Recife.

Os comentários, por parte dos artistas, acerca deste tipo de uso do material, referem-se à necessidade de manutenção de sua atividade – custo que, segundo eles, não é coberto pelo pagamento pelo trabalho realizado. Outros comentaram, também, que também utilizam o material que sobra na realização de oficinas em suas comunidades de origem, o que pude constatar em algumas das ações do Cores do Amanhã, por exemplo, que reúne os materiais que sobram de atividades pagas para utilização em oficinas gratuitas oferecidas para a comunidade do Totó⁵¹.

No que concerne às relações com o poder público, especificamente no caso do Colorindo o Recife, foi emblemática a pintura realizada por este coletivo para os muros da Guarda Municipal do Recife. Um dos artistas teve sua pintura censurada por membros da Guarda Municipal, como nos contou em entrevista⁵²:

[...] eu estava pintando um personagem com uma barba, caracterizado como um guarda municipal, com uma farda da guarda municipal, só que essa barba gerou um certo... Um certo preconceito, uma confusão, por conta de uma barba... No momento em que eu estava lá pintando, veio um guarda, ele não se identificou quem era, chegou agredindo verbalmente, perguntou porque eu tinha feito a barba, eu disse eu fiz a barba porque eu quis... Chegou e disse, ‘você tá tirando onda com a gente, é? Ninguém aqui usa barba não...’ E eu disse, ‘eu sei! Mas eu faço o que eu quiser, o artista ele tem o livre arbítrio para fazer o que ele quiser...’ [...] Então saíram todos [os guardas] e ficaram dizendo que estava horrível, que estava feito, que por eles pintava tudo. Então a gente ali, pintando, e eles, inclusive, agredindo outros parceiros, porque falou da barba, [...] Falou porque a gente pintou de rosa, a parte do fundo, de trás... [...] Então o subtenente⁵³, falou comigo, expliquei o que estava acontecendo: que foi uma atitude muito machista dele reclamar por conta de uma parede pintada de rosa... [...] Eles tem uma brigada de combate à pixação e com isso deu-se pra ver que eles não combatem a pixação, eles combatem o artista. Pelo comportamento que ele teve comigo deu para ver que, se mais tarde eu estiver pintando algo que não condiz com o que ele pensa que é arte, que ele aceita que é arte, eles vão me parar, vão querer me agredir. [...] Eles não tem essa postura, essa visão artística das coisas, tem uma visão muito fechada, muito preconceituosa, justamente para poder denegrir o artista. [...] A atitude que a gente teve foi de ligar para a pessoa responsável pelo Colorindo o Recife, para entrar em contato com ele,

⁵¹ Alguns desses materiais também são utilizados pelos membros do coletivo para seus trabalhos independentes.

⁵² Neste caso, opto por omitir o nome do artista, que me pediu sigilo sobre essas informações.

⁵³ Aqui, também fiz a opção de omitir o nome do oficial.

para saber, qual a medida que a gente poderia ter tomado. Então eu fui e apaguei a barba, porque estava gerando uma reação muito grande. O cara, o guarda, postou uma foto no facebook denegrindo a nossa imagem e o nosso trabalho... [...] Isso me fez perceber que há um preconceito muito grande com o graffiti. [...] Isso me fez ver que o graffiti não é uma arte livre, pois é uma arte que vem de uma periferia, que vem de uma comunidade pobre, surgiu de um movimento negro, então esse preconceito eu acho que é disso daí.

Figura 41 - Graffiti que gerou críticas ao autor, feitas pelos guardas municipais.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

As pinturas feitas pelo Cores do Amanhã permanecem nos muros da Guarda Municipal, com um bigode (enorme) substituindo a barba alva das críticas dos guardas. Há muito que se perceber através do relato do artista desse episódio. Primeiramente, apesar de estar fazendo parte de um projeto, com um direcionamento temático específico, o artista quis manter salvaguardada sua liberdade de criação, ao acionar o “livre arbítrio” no modo de se expressar – ao que foi pressionado pelos guardas para realizar mudanças em seu trabalho. Os

problemas decorrentes da diferença entre a expectativa gerada pelas encomendas e a sua realização pelos artistas foram muito relatados quando perguntei sobre as diferenças que viam entre trabalhos feitos por demanda e produzidos espontaneamente, como abordarei no capítulo a seguir.

Em segundo lugar, a fala do artista deixa entrever a pouca ou nenhuma comunicação entre os órgãos públicos no que se refere às ações realizadas por uma e outra secretaria. Ficou patente que o conceito de arte com o qual a Secretaria de Turismo e Lazer estava operando diferia (e muito) daquele que é entendido pela Secretaria de Defesa Social, à qual está vinculada a Guarda Municipal.

Estes distintos conceitos chamam a atenção, porque diferentes instâncias relacionadas ao poder público municipal estão utilizando – de modo muito dispare – ideias sobre intervenções urbanas. Não está em jogo, aqui, o que motivou os guardas a criticarem a pintura, ou seu conceito de arte, mas é preciso ressaltar que, como falou o artista, se há uma comissão especializada em combater a pixação, no âmbito da Guarda Municipal, há, ao mesmo tempo, uma ação da prefeitura que promove o graffiti.

A partir da fala do artista sobre as ações de combate à pixação realizadas pela Guarda Municipal – “eles não combatem a pixação, eles combatem o artista” – é preciso problematizar quais são as premissas utilizadas pela Guarda Municipal para realizar tais ações. As pessoas relacionadas com práticas da pixação, jovens negros, homens, oriundos de periferias, parecem ser o que a Guarda combate, independentemente do que expressam nas paredes e como o fazem. Pela fala do artista, está implícito que o conceito de pixação e o conceito de graffiti passam, também, pela visão que os Guardas têm sobre as pessoas da cidade e como se expressam – o que, como vimos, acarreta problemas sobre o modo como a Guarda vê os artistas produzirem – esquecendo-se de sua liberdade de criação, por exemplo.

Se, como indiquei – especialmente no capítulo 2, os limites entre essas duas linguagens são muito tênues, inclusive para os artistas, também deve ser ainda mais difícil elaborar essa distinção sendo guarda municipal e, portanto, com pouco ou nenhum contato com expressões artísticas. Assim, é preciso que fique claro o que é

pixação e o que é graffiti para a prefeitura do Recife. Cabe salientar, ainda, que a ação de pintura era uma ação da própria prefeitura à qual está vinculada a Guarda e, certamente, seria necessária uma atividade de esclarecimento e formação junto ao destacamento, inclusive porque, como vimos, os guardas municipais são responsáveis por resguardar das pixações os edifícios e monumentos públicos.

Também é necessária uma breve observação sobre as relações contratante-contratado, implícitas na fala do artista – a partir do momento em que aciona seu contratante para questionar sobre qual atitude deveria tomar. Projetos como Colorindo o Recife trazem em seu bojo tanto o desejo, por parte da administração municipal, de revitalizar áreas degradadas como, também, a vontade de estabelecer uma comunicação com comunidades periféricas das quais a maior parte dos artistas é oriundo. Em matéria que circulou à época do lançamento do projeto, o então secretário de turismo e lazer, Felipe Carreras, afirmava: “Nossa ideia é aumentar a autoestima dos recifenses por meio da participação em ações como esta”. Em outra matéria, o secretário também comentava: “Os artistas vão ter **liberdade para criar**, dentro do mote A Cidade das Pessoas⁵⁴” (Fonte: “Jovens do bairro do Totó grafitam 18 muros”, 2014), grifo meu.

Como se vê pela fala do secretário, a liberdade para criar precisava estar dentro de uma concepção publicitária, voltada para ressaltar aspectos positivos da administração municipal no âmbito da revitalização e da proposta de utilização pelos moradores dos espaços urbanos de lazer. Esta concepção não implicava em um cerceamento direto das produções, mas procurou incluir os grafitis dentro de temas como “Cultura e Direitos Humanos” – no já citado viaduto da Independência, da Av. João de Barros. Contudo, a distância entre as concepções artísticas dos diferentes setores da municipalidade gerou absurdos como essa objeção ao modo de um dos artistas se expressar.

As ações relativas ao “Colorindo o Recife” levaram grafitis a muitas áreas promovendo pinturas de áreas degradadas ou que eram tomadas por publicidade

⁵⁴ “Recife, Cidade das Pessoas” foi o lema lançado em 2014 pela gestão municipal, do qual um conjunto de ações busca fazer com que os espaços da cidade sejam ocupados e utilizados pelos moradores, contando com a revitalização de praças e parques, shows e atividades culturais nas ruas, e, também, com intervenções urbanas como as que foram realizadas pelo “Colorindo o Recife”. Outra ação com grafitis foi realizada pelo projeto “Salva Arte”, que – através da empresa Nuvem Produções – realizou a pintura dos antigos postos salva-vidas da orla de Boa Viagem.

não autorizada. Pelas imagens, é possível ver que as pixações, nas áreas grafitadas, de fato, diminuíram e foram sobrepostas por graffiti. No entanto, pixações permaneceram em pontos próximos e, como já mencionei, muitas vezes sendo feitas por artistas ligados ao projeto. Os problemas relativos a esse tipo de uso dos espaços públicos – marcadamente aqueles advindos pela parca comunicação entre secretarias da própria prefeitura – foram sobrepujados pela contundência das imagens e pela sua presença – ainda que carente de manutenção – até hoje. Contudo, a partir de projetos como o Colorindo o Recife e a Caravana Graffiti, cabe, ainda, uma questão: como a arte pode ser uma salvação?

5.3 GRAFFITI COMO SALVAÇÃO?

Como vimos no capítulo 2, o graffiti é uma linguagem artística que tem em sua gênese as relações com populações marginalizadas – jovens negros de periferias norte-americanas. Aqui também não foi diferente e, desde seus inícios, foram essas populações que começaram a dar vazão a seus sentimentos e expressões através das intervenções urbanas.

Atualmente, dentre os artistas pesquisados, há um predomínio deste tipo de origem. São jovens, negros e moradores de periferias aqueles que fazem o graffiti recifense. Poucos, como já mencionei nos capítulos 2 e 3, alcançam a inserção no mercado da arte. No entanto, permanecem com essa trajetória marcada em suas vidas, o que os leva a continuar produções em que se busca de diferentes engajamentos, como a melhoria da condição de vida das pessoas que moram em periferias.

Neste sentido, experiências como a Caravana Graffiti atestam a eficácia que o graffiti tem conseguido como meio de expressão e como ferramenta educativa auxiliar na promoção de reflexões dos alunos sobre suas realidades e suas escolas. Johanes Stahl comenta, acerca do uso do graffiti no ambiente escolar, que

Em geral, dedicar-se à *Street Art* implica enormes possibilidades de que o meio escola, que com frequência é sentido pelos estudantes como um meio hostil, seja não só incorporado positivamente, mas também seja descoberto como espaço de formação que age de maneira ativa. (STAHL, 2009, pág. 272)

Figura 42 - Start realizando um throw up no encontro Cores Femininas de 2013. Dentre os locais preferidos para atuar, Start destaca: *“gosto de pintar em comunidades, tentar levar o máximo de arte para pessoas que ainda não conhecem tanto a arte do graffiti (...)”*. É assim que suas letras multicoloridas e estilizadas estão presentes especialmente na zona sul do Recife, porém mais próximas de locais como Pina. Relacionando-se com esta visão mais engajada do graffiti, a artista também comenta que tipo de graffitis são os mais importantes: *“Os trabalhos que muito além de bonitos esteticamente, que também tragam uma mensagem, que façam as pessoas questionarem ou refletirem sobre algo.”*



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2013.

O autor destaca, ainda, que às atividades que envolvem o graffiti no ambiente escolar, é imputada uma enorme pressão transformadora: da escola, dos alunos, das pessoas que lá trabalham, das comunidades do entorno. A essa pressão, os artistas

respondem – inclusive fazendo uso de referências a si mesmos – que sim, o graffiti pode salvar. Falas como “eu vim da pixação e agora sou reconhecido através do graffiti” não são raras e, em projetos como a Caravana Graffiti, eram utilizadas como recurso para que os alunos percebessem – através de um jovem com semelhante história de

vida – que deveriam se engajar em algo para que pudessem ter suas vidas transformadas. Este foi um expediente

utilizado, inclusive com espaço específico na estrutura da Caravana, como comentei no item 4.1. Jouse Barata, nas palestras “Graffiti e Sonhos” trazia a inspiração de seu percurso de vida para os alunos.

Em cada escola, Jouse contava sobre sua trajetória, destacando como o engajamento em uma série de atividades voltadas para seu bairro, o Totó, junto com as intervenções artísticas como grafiteira foram provocando nela uma mudança de percepção sobre seu papel junto ao bairro e a sociedade. Este tipo de ação realizada pela Caravana Graffiti procurou trazer histórias positivas em relação ao graffiti e, principalmente, buscou provocar nos jovens reflexões sobre como a arte pode canalizar suas energias em prol da sociedade. Obviamente que, inseridas num conjunto de palestras, numa ação pontual nas escolas, as falas sobre os aspectos positivos da arte ficavam diluídas, mas a ideia era provocar uma curiosidade inicial que poderia levar a um maior interesse em relação à arte e, também, sobre as

possibilidades do graffiti. Mostrar, portanto, um canal de expressão onde os jovens alunos das escolas poderiam levar suas energias e se expressar.

Esses aspectos positivos da inserção do graffiti nas escolas foram destacados por muitos dos artistas, em diferentes momentos da pesquisa de campo. Paulinho do Amparo – artista que não estava presente em nenhum dos dois projetos analisados – demonstrou a relevância das ações de graffiti nas escolas. Para Paulinho, *“o graffiti tem que estar na escola e as pessoas tem que ter a noção de que o graffiti está na escola, mas que também está na rua. [...] É preciso deixar espaço para que as pessoas tenham consciência e o graffiti eu acho uma maneira excelente de passar ideias [...]”*. Perceba-se que, na fala do artista, é fundamental a vinculação entre o graffiti como atividade escolar e o graffiti no contexto urbano. Como mencionou em outros momentos, Paulinho do Amparo vê que o graffiti tem passado por um processo de domesticação que pode ser um impeditivo para as produções dos artistas – o que abordarei no capítulo a seguir.

Outra artista que mencionou as possibilidades sociais do graffiti foi Start. Exatamente como a tradução de seu apelido sugere, *“Start”* (do inglês “começar”) afirma que sua tag a relaciona aos permanentes começos do universo artístico. Seus trabalhos são principalmente tipográficos – uma raridade nas criações feitas por mulheres no graffiti, e Start comentou que estuda bastante o *“wild style”*, *“throw-up”* e o *“bomber”*. Respondendo acerca das contribuições sociais do graffiti, Start define esta arte é como uma

[...] forma de expressão que nos mostra um caminho a seguir e evita que acabemos entrando em situações erradas que é a realidade das comunidades onde vivemos, [...] além de evitar que façamos parte dessa realidade ruim, também faz com que nós sejamos agentes transformadores dessa realidade, a tornando melhor.

Vê-se, na fala de Start, como o graffiti se configura – também como destacava Jouse em suas palestras nas escolas – como uma alternativa frente às realidades de violência, tráfico de drogas e pobreza que são vivenciadas em comunidades de periferia. Esse tipo de salvação através da arte, de modo mais ou menos explícito, foi uma fala muito recorrente por parte dos artistas.

Figura 43 - Bomb de Caju, em Olinda. Intervindo sobre uma caixa de energia – um de seus locais usuais para intervenções, Caju também se utiliza de uma tipografia que se assemelha à pixação, acima do bomb. Caju também é um dos pioneiros no uso de sticks e, além de sua atuação profissional, mantém as intervenções nas ruas: *“Eu vejo o graffiti no lance de estar intervindo com a rua, seja em forma de graffiti, de sticker, de stêncil. Sempre esse lance de estar sempre fazendo. Eu sempre estou produzindo alguma coisa.”*



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

Outro artista pesquisado, Caju, também trouxe a tona em seu depoimento essa dimensão da salvação. Para ele, o graffiti pode ser uma importante ferramenta em seus trabalhos como arte-educador:

Como o grafiteiro e artista, eu também tenho meu lado de arte educador e acho importantíssimo a arte educação na vida de um jovem, de um adolescente. [...] Tenho alunos que podiam estar num caminho mais pancada e quando eles sacaram a onda do graffiti, eles estão numa outra. Então a arte educação na vida de um jovem ela é muito importante, ela consegue salvar mesmo... Ah, salvar não existe? Existe sim, velho, salvar mesmo... Eu acho muito importante esse lado social do graffiti.

É importante destacar, tanto na fala de Start como na de Caju, como ambos veem que o graffiti pode evitar caminhos problemáticos – como as drogas e a violência. Jouse também destaca que a arte traz muitas possibilidades sociais, pois como a artista afirma: *“viver de arte em Recife é quebrar barreiras e a gente vive e ainda tem esse trabalho mais focado com o social, então é possível quando a gente quer... Através do graffiti a gente consegue alcançar a criança o jovem e o adulto, conversar com todos.”*

Na pesquisa, uma das falas mais contundentes sobre essas possibilidades do graffiti veio de Sérgio Matos. Talvez por suas experiências acadêmicas como sociólogo, pelo seu trabalho em diferentes esferas do poder público, pela militância com o hip hop – ou pela reunião de tudo isso, Sérgio comentou:

O hip hop não é apenas um clichê, é um propulsor de identidades. E isso vem sendo utilizado de diversas formas pelo terceiro setor, pelo poder público ou até pela iniciativa autônoma do movimento no que se refere ao trabalho social que visa resgatar vidas... afinal de contas há um lema no hip hop que é meio que um clichê, mas que para mim tem um significado muito especial e para muita gente, que é ‘o hip hop salva vidas’. E a gente fala isso não é a toa, porque a gente tá querendo vender o hip hop, mas porque a gente sabe que salva. A gente sabe que tem muita gente que se livrou do tráfico de drogas e de outras coisas de nossa sociedade por conta desse fortalecimento da auto estima proposta inclusive pelo graffiti também, que é um dos elementos mais assediados no campo das políticas sociais...

A fala de Sérgio traz um olhar acurado sobre o hip hop e, também, sobre o modo como as diferentes linguagens que o compõem, inclusive o graffiti, tem sido utilizado pelo poder público. Pelo percurso de análise das atividades e das falas dos artistas sobre suas práticas, destaca-se como o graffiti tem sido utilizado por diferentes instâncias enquanto recurso econômico e ideológico.

Obviamente que o graffiti não é, por si só, a salvação das escolas e das periferias. Mas, como os artistas e os públicos que participam das atividades atestam, o graffiti pode ser utilizado como recurso, como nos termos de George Yúdice (2006), tanto para os processos de reconstrução da cidadania no ambiente escolar, como também enquanto atividade profissional. Cabe ver, no entanto, como há diferentes significados inerentes ao graffiti, que compõem a zona intersticial em que os artistas desta modalidade artística operam, o que abordarei no capítulo que segue.

6 “EU PIXO, TU PINTA, VAMO VER QUEM TEM MAIS TINTA”: GRAFFITI E A ZONA INTERSTICIAL ARTÍSTICA

“Eu pixo, tu pinta, vamo ver quem tem mais tinta”, texto visto em duas paredes de Recife, com letras rápidas sobre imagens grafitadas, despertou minha atenção para a marcante permeabilidade entre as duas ações – pixar e grafitar⁵⁵. A assertiva resume um embate presente nos papéis representados durante as intervenções sobre a cidade – referente às definições de “pixação” e “graffiti”, como abordei no capítulo 2 e em outros momentos nesse trabalho. A frase, ainda, contém o caráter de permanência de ambas as atividades na ocupação de cidades, bem como algum tipo de disputa que as linguagens expressivas mantêm sobre o espaço urbano. Ampliando os significados que esse texto contém, como abordarei nas páginas que seguem, pode-se ver a tensão presente entre as ideias de grafitar e de pixar, ambas situadas entre uma ocupação não autorizada nas ruas e a contratualização dos usos do espaço urbano.

Tendo os dados de campo como mote, adensarei neste capítulo tanto as relações entre as acepções dadas a “pixador” e “grafiteiro”, como também suas atividades – focando nas falas e ações de grafiteiros, além dos espaços de circulação de ambas as modalidades, com diferentes propósitos. Percebendo as consonâncias e dissonâncias presentes entre as práticas dos artistas pesquisados, serão discutidas as atuações de alguns indivíduos, fundamentais para se perceber a construção da ideia de “zona intersticial artística”, que adensarei aqui, como proposta de avanço na teoria antropológica da arte.

No decorrer deste trabalho, raras foram as menções a autores que versam sobre a antropologia da arte – o recorte teórico centrou-se nas teorias sobre cidade e sobre ação social. Poderia ter abordado, inclusive partindo desde os inícios da disciplina, autores que versam sobre a cultura material – um dos interesses da antropologia colecionista empreendida, por exemplo, por Franz Boas⁵⁶. A análise da

⁵⁵ Não pude fazer registros fotográficos deste texto, mesmo voltando aos lugares onde estavam – os escritos haviam sido apagados.

⁵⁶ Boas (2004a) menciona, inclusive, alguns procedimentos de coleta e, também, realiza análises sobre os materiais colecionados, além de fazer reflexões sobre arte primitiva (2004b) em um de seus textos.

produção em cultura material tem sido objeto de estudo de vários antropólogos desde o surgimento da disciplina. George W. Stocking Jr. (1985), inclusive, identifica, na primeira metade do século XIX, o caráter antropológico de alguns museus – e as respectivas atividades de colecionamento que ensejarão estudos sobre os objetos coletados. Os objetos, nestes locais, serão observados com vistas a comprovar teses evolucionistas, e os estudos empreendidos na época não consideram as particularidades das culturas pesquisadas, como analisa Sally Price (2000)⁵⁷.

Ao longo do século XX, as análises antropológicas sobre arte centraram-se, especialmente, na cultura material dos povos que estavam sendo pesquisados. No entanto, é possível identificar algumas iniciativas especificamente voltadas para a reflexão sobre a cultura material enquanto criação estética. As abordagens lévi-straussianas acerca da produção artística estão presentes em algumas de suas obras mais relevantes e vale comentar, por exemplo, que na sua “Antropologia Estrutural”, Lévi-Strauss (2008) dedica uma seção para abordar a arte, onde a analisa enquanto manifestação particular da vida simbólica⁵⁸.

Em outro trabalho, “O Pensamento Selvagem”, Lévi-Strauss (1989) define a obra de arte enquanto metáfora, e nela está representado o que nomeia “modelos reduzidos”. Tais modelos, em suas definições, são cópias da realidade ou de qualquer tema, onde o modelo tem suas dimensões, volumes, texturas, e outras características, reduzidas através da ação do artista em quadros e esculturas, por exemplo. Desta maneira, a representação pictórica ou escultórica acarreta outra materialidade ao que é representado. No caso da pintura, o volume é renunciado. Já na escultura, são renunciadas as impressões olfativas e táteis.

Utilizando as análises lévi-straussianas sobre o modelo reduzido, é possível observar a produção do grafite recifense que em certos casos procura apresentar sínteses dos subúrbios da cidade por meio de representações imagéticas. Através da redução das características originais de seus modelos (e a consequente

⁵⁷ Cf. Price, 2000, págs. 87-119.

⁵⁸ Para Lévi-Strauss (2008) a função simbólica está dividida em sistemas simbólicos incomensuráveis. As sociedades, assim, não são integralmente simbólicas nem tampouco oferecem aos indivíduos, em seus processos de simbolização, estruturas simbólicas iguais. Para uma análise acerca da estética lévi-straussiana e suas abordagens sobre arte, ver Merquior (1975) e Passetti (2008).

transformação de meios) os artistas utilizando o graffiti podem representar diversas (e muitas vezes distantes) realidades. Contudo, as análises de Claude Lévi-Strauss não possibilitam um adensamento das reflexões além dos aspectos relativos ao conteúdo imagético das produções artísticas – é preciso, pois aliar este tipo de pensamento com as atividades desempenhadas pelos artistas, bem como com as percepções que eles produzem sobre seus trabalhos.

Analisando desde os processos de produção do graffiti por grupos ligados ao hip-hop, que operam a margem de políticas públicas, e a respectiva inserção de alguns artistas no cenário da arte institucionalizada, percebem-se os diferentes significados que o grafite pode ter. É necessário, portanto, observar as agências – para utilizar o conceito de Alfred Gell (1998) – pelas quais o grafite passa nas ruas e em sua inserção nas instituições museais e outras instâncias de legitimação, como a própria inserção nas ruas e, também, o uso do graffiti no contexto de ações fomentadas pelo poder público. No entender deste pesquisador, a agência é a atribuição de sentidos pelos quais passam as produções artísticas. Estes significados passam por negociações entre artistas, críticos, pesquisadores e curadores.

Caleb Faria Alves (2008) faz uma crítica contundente à teoria de Gell e lembra a necessidade de estabelecer o contexto da produção artística. Este autor afirma que “a suposição de que existe uma verdade sobre os objetos contida neles próprios é o princípio básico do preconceito etnocêntrico, incluindo aí o estético” (ALVES, 2008, p. 324). Neste sentido, é imprescindível o olhar sobre o que circunda os modos de produção do objeto artístico e os sentidos da inserção dos objetos em contextos distintos daqueles de sua produção. É o que faz, por exemplo, Els Lagrou, analisando a produção indígena e situando-a em relação aos seus contextos: “os contextos de uso e circulação das peças mudam de forma significativa quando objetos e artefatos entram no circuito comercial inter-étnico: tornam-se emblemas de identidade étnica, peças de museu ou ‘obras de arte’”. (LAGROU, 2009, pág. 66)

Os autores acima estão analisando, sobretudo, a produção em cultura material indígena, mas podem fornecer premissas para a reflexão sobre o grafite em Recife. Primeiramente pela necessidade de que o olhar sobre esta contemporânea modalidade de produção artística deve ser calcado em uma perspectiva não apenas

formal, mas em termos de contexto. Em segundo lugar, por que este contexto deve ser analisado como sistema simbólico que atua em interação com o sistema de significados onde a arte recifense, seja ela mediada por instituições ou não, opera.

Partindo desses pressupostos, as análises empreendidas neste capítulo propõem um avanço nas teorias antropológicas da arte, trazendo a perspectiva de que as produções do graffiti se situam em uma zona intersticial artística que ultrapassa as agências que incidem sobre esta linguagem e, também, seus contextos. A percepção do graffiti enquanto modalidade expressiva da arte revela que esta é uma linguagem que reúne agenciamentos e cenários que trazem em seu bojo indefinições que o enquadramento nas teorias acima mencionadas impediria julgamentos efetivamente próximos de como esta linguagem opera. Daí, portanto, a proposta de pensar o graffiti (e seus artistas) numa zona intersticial da arte.

As reflexões de Andrea Brighenti e Ricardo Campos (2008), na introdução da revista portuguesa “Fórum Sociológico”, dedicada aos “interstícios urbanos”, colaboraram para que eu começasse a pensar no interstício enquanto categoria analítica para o graffiti. Neste curto texto, os autores abordam a problemática da definição e da apropriação dos suportes urbanos por diferentes agentes⁵⁹. Para os autores, a ideia de interstício é um conceito crucial “para pensarmos os hiatos urbanos, os espaços vazios e não regulados, as dinâmicas periféricas e criativas que acontecem às margens dos poderes e dos normativos dominantes” (id., ibid., pág. 11). Os interstícios revelam, no entender de Brighenti e Campos, possibilidades criativas que fogem às normas e, também, às classificações, e propõem diferentes usos para os espaços urbanos – a partir do que vejo no graffiti um excelente exemplo.

Em outro texto, desta vez escrito apenas por Ricardo Campos (2013), o autor invoca a história do graffiti e seus permanentes embates transgressores com as normas de ocupação dos espaços para perceber como o “outro” representado pelo graffiti tem sido combatido e criticado pela sociedade (especialmente pelo poder público):

⁵⁹ O artigo apresenta sucintamente as discussões que serão abordadas pelo número da revista que não traz, nos demais artigos, um aprofundamento sobre a ideia de interstício na arte, o que proponho aqui.

O graffiti é uma mancha, uma forma de comunicação que perverte o sentido original dos muros, das paredes ou das carruagens de trem e metro. Daí a antipatia e a repugnância que despoleta nas autoridades que têm por tendência zelar pela ordem pública e pela gestão da cidade”. (CAMPOS, 2008, pág. 3)⁶⁰

No sentido de perversão e subversão do uso dos espaços da cidade, Campos observa no graffiti o uso de “dinâmicas intersticiais de comunicação” (id., *ibid.*, pág. 3). Apesar de não estender suas análises sobre o que definem tais interstícios comunicativos, entendo que se referem a processos de comunicação no espaço urbano que se utilizam de recursos não normalizados – especialmente representados, a meu ver, pelos muros que recebem intervenções de pixos e graffitis.

Tendo essas leituras como referências, a proposta de uma “zona intersticial artística” me ocorreu durante as pesquisas de campo, em que permaneciam inquietações acerca do modo como muitos dos artistas pesquisados tanto produzem graffitis como pixações. Essas inquietações também geraram reflexões sobre as implicações que a adoção do “ser grafiteiro/ser grafiteira” e do “ser artista” provocam nos artistas e como tais definições provocam e sofrem influxos nas relações com as instâncias legitimadoras da arte. A ideia de zona intersticial artística surge, então, como proposta analítica para explicar as atuações de artistas do graffiti, frente às suas relações com a cidade e com o poder público, o que será esmiuçado nesse capítulo.

6.1 GRAFFITI ENTRE ENCOMENDAS E INTERVENÇÕES ESPONTÂNEAS

A partir dos dois projetos analisados no capítulo precedente, gostaria de destacar alguns pontos, ao mesmo tempo em que trarei depoimentos dos artistas sobre o modo como veem suas relações tanto com o poder público – caso dos projetos mencionados – como com as encomendas. As encomendas, durante a

⁶⁰ Vale destacar que, no contexto português, não há uma diferenciação entre as escritas urbanas como as que se veem no Brasil. Lá, as intervenções sobre as paredes são “graffitis”, sejam elas com aparência semelhante ao que aqui chamamos pixação ou sejam as intervenções parecidas ao que nomeamos, aqui, graffiti. As análises de Campos (2007 e 2008, por exemplo) procuram dar conta de descrever o grafitar, sem aprofundamentos quanto às relações do graffiti com o poder público português.

pesquisa, assumiram diferentes conotações, estando principalmente entre duas definições.

Na primeira dessas definições, houve artistas que enquadraram os trabalhos feitos para diferentes instâncias do governo, inclusive museus, como encomendas – as quais giram em torno de duas atividades, a criação de graffiti (especialmente os murais, caso do Colorindo o Recife) e a educação através da arte (na realização de oficinas, palestras e outras atividades deste tipo, caso da Caravana Graffiti⁶¹). Em outra acepção dada pelos artistas, as encomendas significavam trabalhos feitos com o uso do graffiti em geral: pintura de painéis, letreiros, camisas, muros publicitários e/ou temáticos⁶².

Em ambos os tipos de encomendas, vê-se a troca de valores pecuniários e de favores por serviços e trabalhos artísticos, o que configura a entrada dos artistas na seara de uma economia da cultura. Numa extensa análise sobre as relações de artistas com a economia da cultura, Xavier Greffe (2013) apresenta dados que demonstram que, desde o Renascimento, as produções artísticas foram – junto com outros mediadores – incorporadas em uma economia de mercado.

Primeiramente, salienta Greffe (2013, pág. 97-98), o valor médio recebido pelos artistas é menor do que outras categorias laborais semelhantes em formação e características socioeconômicas. Em segundo lugar, o autor pondera que, apesar do aumento nas despesas relativas ao consumo de cultura, isso não se refletiu em um aumento proporcional dos rendimentos dos artistas. O autor indica que – no contexto europeu – há a possibilidade de os artistas financiarem suas produções através de diferentes bolsas oferecidas em cada país. Greffe também aponta que junto com a existência de artistas que dependem quase que exclusivamente desse tipo de financiamento para sobreviver, há aqueles que recorrem a uma segunda ou terceira ocupação (inclusive como principal recurso para viver).

A escolha pelo graffiti tem orientado as decisões profissionais de alguns jovens oriundos das periferias recifenses. Através dessa linguagem e da absorção

⁶¹ Apesar de esta não ter sido uma atividade “do governo”, os artistas entendem que, por ter fomento público, é uma atividade feita pelo produtor, por meio do poder público.

⁶² Foram mencionados também os trabalhos espontaneamente feitos para exposições em galerias, a partir de articulações dos artistas, mas estas foram produções mais raras dentre os pesquisados.

de seu trabalho por diferentes tipos de mercado, esses jovens veem uma possibilidade de melhoria de vida por meio de um trabalho lúdico, socialmente reconhecido e que pode gerar dividendos mais rápido do que outras modalidades laborais. O problema é que nem todos (e, na verdade, muito poucos) terão acesso a tudo isso, daí as atividades paralelas serem mantidas e mesmo priorizadas.

Isto posto, raros são aqueles que mantêm a arte como sua principal atividade de subsistência. Há aqui, como na pesquisa de Greffe (2003, pág. 116), uma tendência geral à subremuneração. Para explicar essa tendência, Greffe fundamenta-se em Throsby, para quem a subremuneração dos artistas reside no fato de que a arte tem uma utilidade em si mesma, o que limita suas possibilidades de contrapartida monetária (Greffe, 2003, pág. 122).

Greffe aponta algumas variáveis que fazem a diferença na remuneração dos artistas, como sua origem social. Em sua pesquisa, o autor comenta que os artistas europeus vêm, em sua maioria, de camadas médias da população. No contexto do graffiti recifense, no entanto, a maior parte dos artistas pertence a camadas baixas e periféricas. Boa parte deles, inclusive, não foi incentivada a seguir carreira artística e, ao contrário, foi desestimulado.

Outro item relevante para explicar a subremuneração dos artistas é, conforme o autor, o ambiente em que trabalham. Diferentemente do que aponta Xavier Greffe, destacando o isolamento do artista como uma constante na arte contemporânea (id., *ibid.*, pág. 128), no universo do graffiti temos uma presença muito forte do coletivismo. Como vimos em seções anteriores, raros são os artistas que não estão envolvidos em um coletivo, especialmente aqueles artistas que são oriundos de bairros periféricos. Também são escassas as ações espontâneas na cidade feitas de modo individual: as saídas são feitas, pelo menos, em duplas, e os artistas compartilham materiais, bicos de spray, e até mesmo o espaço – muitas vezes completando (a pedido) uns o trabalho dos outros⁶³.

⁶³ Na medida em que os artistas vão alcançando uma projeção maior em museus, galerias e exposições vão se afastando de atuações mais densas nos coletivos. No entanto, permanecem aparecendo – quando possível – em mutirões. Pelos artistas menos inseridos no circuito, geralmente há críticas em relação a este tipo de postura.

Figura 44 - Tapume com intervenção coletiva feita pelo "Lambidaço", no bairro do Recife Antigo. Nesta ocasião, várias pessoas participaram de uma oficina de lambe-lambes e o resultado final da ação foi esta intervenção, na qual Anne Souza participou..



Fonte: foto da autora, 2016

Uma das artistas que comentou acerca do trabalho feito

em grupo foi Anne Souza (figura 46). Natural de Recife, a artista mora em Olinda, mas seu trabalho pode ser visto em vários locais, especialmente nos arredores da ONG Cores do Amanhã: “minha inspiração foi a ONG Cores do Amanhã, passei a aprender a arte a partir de quando começamos a trabalhar juntos.” Atualmente, Anne estuda no curso técnico de Artes Visuais no Instituto Federal de

Pernambuco (IFPE), e desenvolve um trabalho muito denso nos lambe-lambes,

onde se destacam imagens que provocam reflexões sobre questões de gênero. Sobre o trabalho em grupo, a artista afirma: “gosto sempre de grafitar acompanhada, pois fica mais divertido e a possibilidade de troca de ideias, informações em relação

Figura 45 - Lambe-lambe de Anne, no tapume do “Lambidaço”. Seu método de trabalho inclui a elaboração prévia de esboços em folhas de papel, que podem ou não ser modificadas ao longo do processo, que finaliza nas paredes. Segundo Anne, ser grafiteira “é ser um artista com a liberdade de se libertar. É expor o que quiser e sentir, é ser criativo e original.”

a arte ajuda bastante.”



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

Outra artista que comentou sobre trabalhos feitos em grupo foi Edgleice, que realiza a maior parte de suas intervenções em atividades coletivas com o Cores do Amanhã. Para a artista, as diferenças entre trabalhos feitos sozinha ou em grupo estão entre a expressão individual e a expressão do coletivo:

Sozinho você coloca mais a sua identidade, a sua identidade como artista, a sua energia, a sua visão, a sua visão política, a sua visão estética. Quando se pinta em grupo, quando se grafita em grupo, você tem que juntar a sua ideia com a ideia do outro.

Além de Edgleice e Anne, outros artistas citaram sobre a realização de trabalhos coletivos e, também, acompanhei muitos trabalhos deste tipo. Um dos artistas que citou esta forma de realização dos graffiti foi Johny C. O artista também é reconhecido pelos demais como um dos grandes nomes do graffiti recifense, especialmente por sua atuação no sentido de profissionalizar o graffiti. Johny faz parte do “33 crew”, grupo que agrega outros artistas como Léo Gospel, Arém, Marcela de Castro e outros. O coletivo é responsável pela realização

Figura 46 – Dois monstros de Johny C. Fazem parte da poética visual do artista os seres fantásticos, como esses da imagem, parecendo uma massa uniforme de cor, com olhos, bocas e caras assustadoras, engraçadas, terríveis, fantasmagóricas... O universo dos monstros de Johny C não se restringe pela sua temática, pelo contrário: parece que suas figuras tomam formas inimagináveis a cada nova incursão nas ruas. O início do trabalho deste morador de Jaboatão se deu através do aerógrafo, algo pouco comum nos relatos desta pesquisa. Segundo Johny C, ele começou a ter contato com o graffiti em meados de 2006, mas foi em 2007 que começou, efetivamente, a produzir. Nas palavras do artista: “Por ser pré-adolescente, era muito difícil fazer graffiti - usar lata de spray, etc. Eu andava na rua, de skate, sempre via graffiti (de Guga Baygon, Galo, Leo Gospel...), mas era algo ainda muito distante; no sentido de produzir aquilo; então eu parti para a aerografia, por já produzir camisetas com pincel. Porém, com o tempo eu passei a gostar cada vez mais da plástica do que eu via nos muros/revistas em detrimento do que eu produzia com o aerógrafo.”



do Recifusion, festival internacional de graffiti, já em sua 7a. edição⁶⁴ e que, a cada ano, reúne mais artistas. O Recifusion hoje é referência no calendário do graffiti brasileiro, além de trazer convidados nacionais e internacionais para intercâmbios com os artistas locais, oficinas, palestras, dentre outras ações, que acontecem anualmente, aproveitando as comemorações do Dia Nacional do Graffiti, celebrado no dia 27 de março.

Fora a atuação no circuito de produção de eventos e ações relacionadas ao graffiti, a 33 crew também possui uma loja que é ponto de encontro dos artistas. Lá, aonde também há o estúdio de tatuagem de Léo Gospel, é possível encontrar diferentes produtos especializados, como sprays, canetas posca, camisas, bicos, máscaras, luvas, dentre outros. Um espaço aglutinador, onde muitos artistas marcam reuniões, encontram-se para conversar e até mesmo marcar para pintar. Para Johny, *“Pintar só não tem barreiras, não tem interação de um trabalho com o outro... [sozinho] É algo mais introspectivo, você viaja mais... Em grupo, você se desafia, perde no individual pra ganhar no mural como um todo.”*

Atividades como o Recifusion, o Cores Femininas⁶⁵, o Pão e Tinta e os diversos Mutirões que acontecem ao longo de todo o ano, por um lado, revelam que os artistas se esforçam para conseguir os materiais, a divulgação, a liberação dos muros, dentre outros itens para realização de uma ação. Por outro lado, permitem que os artistas façam seus trabalhos de modo independente⁶⁶ – algumas vezes em torno de um tema em comum, mas a partir da temática os artistas desenvolvem seus trabalhos de acordo com suas poéticas individuais.

Numa outra via, estão as encomendas feitas a um grupo, como vimos no caso do Colorindo o Recife, que facilitam a tramitação burocrática no trato com o poder público por centralizarem em uma única personalidade jurídica o recebimento e a

⁶⁴ Após sete edições consecutivas, em 2017 o Recifusion não foi realizado, conforme nota do coletivo, devido às dificuldades em conseguir os fundos necessários para execução. Atualmente, vê-se na rede social do 33crew que os integrantes estão em busca de realizar a oitava edição do evento.

⁶⁵ Lembro, como disse no capítulo 2, que o Cores Femininas, além de um coletivo, é também um evento anual que reúne mulheres relacionadas ao graffiti e ao hip hop.

⁶⁶ Muito embora essas atividades sejam realizadas por meio do acionamento de diferentes patrocinadores – especialmente as indústrias de tinta, são ações em que os artistas não precisam responder a temáticas ou orientações específicas quanto ao tema ou espaços a serem utilizados. As restrições, neste caso, se referem, por exemplo, às quantidades limitadas de tinta destinadas a cada um dos participantes. Por outro lado, há atividades que utilizam o fomento de instâncias relacionadas ao poder público – como o Recifusion, através do Funcultura (em algumas edições) e o Pão e Tinta (por meio da Secretaria de Enfrentamento ao Crack e Outras Drogas, da Prefeitura do Recife.).

gestão financeira. No entanto, este tipo de atividade pode levar a observações – dos artistas que não participam do grupo – sobre os processos de escolha para realização do serviço, como mencionei no capítulo anterior.

Independentemente das ações serem feitas individual ou coletivamente, gostaria de chamar a atenção para os significados que se estabelecem para os artistas quando da realização de uma encomenda. Para serviços educativos, como oficinas, os artistas estabelecem uma função social fundamental no desempenho de seus papéis, atribuindo à arte um papel essencial na formação das pessoas que participam de suas ações. No caso das atividades de pintura mural, os artistas comentam sobre como este tipo de trabalho pode embelezar a cidade e, também, trazer reflexões para o ambiente urbano. Outras atividades encomendadas, como a pintura de fachadas de lojas ou residências aparecem, na fala dos artistas, como sendo a parte menos importante e interessante de seu trabalho.

As percepções dos artistas sobre seus fazeres deixam entrever as diferentes legitimações pelas quais passam um trabalho artístico. A análise empreendida por Xavier Greffe (2003) sobre as relações entre arte e economia chega a uma reflexão sobre essas diferentes formas de legitimação da produção artística, como a legitimação pela inserção no mercado, a legitimação pelo território e, finalmente, a legitimação da arte pelo social – onde é possível tecer relações com as percepções de Bourdieu (2003), que vê, inclusive, entre as diferentes possibilidades de legitimação, uma hierarquia e legitimidades, como abordei no capítulo 2. Sobre esta última modalidade de legitimação, feita pelo “social”, é importante ressaltar como o graffiti tem se destacado, frente a outras linguagens artísticas, tanto nas conversas com os artistas como também nas reportagens e outros documentos consultados.

Para Xavier Greffe,

Os valores ou os benefícios sociais das artes para a comunidade são classificados em três categorias: a modificação do comportamento das pessoas o sentido de uma maior socialização; o funcionamento de processos de integração ou de reinserção social; a facilitação das interações entre os diferentes membros da comunidade, o que leva à criação de um capital social. (2013, pág. 279)

As análises de Greffe podem ser, também aqui, estendidas à uma abordagem sobre o graffiti e suas percepções pelos artistas. No caso da atuação sobre o

comportamento das pessoas, é muito presente a percepção de que as atividades com o uso do graffiti irão possibilitar a diminuição da pixação. É o caso da já mencionada Caravana Graffiti, em que – tanto na justificativa do projeto como no discurso da gestora escolar – essa possibilidade foi destacada.

Os artistas veem seu trabalho, especialmente aquele que é desenvolvido no contexto escolar, como um instrumento de transformação das pessoas, ao mesmo tempo em que possibilita sua integração. Para Boris (um dos artistas que participou da Caravana Graffiti), por exemplo, *“o graffiti tem esse poder de comunicação muito grande. Com o graffiti a gente pode chegar numa escola e trabalhar com educação, com cultura. Dá para se trabalhar várias temáticas”*.

O artista ressalta que o graffiti vem ampliando seu poder de comunicação, ao mesmo tempo em que possibilita um canal de expressão da juventude. Conforme contou Boris, *“se a gente quer ter uma mudança em nossa comunidade eu acho que é através da educação. E acho que o Cores [do Amanhã] é o meio do caminho nessa linha da educação, de usar a arte como meio de libertação de um povo, de uma comunidade.”*

Sobre a possibilidade de o graffiti ser uma estratégia para reinserção social, destacam-se as falas, ao longo deste trabalho, em que os artistas ressaltam as diferenças entre o graffiti e a pixação. Nesse tipo de observação, os artistas ressaltam que o graffiti possibilitou um reconhecimento (positivo, inclusive), que a pixação não daria. Um dos artistas pesquisados, Florim, integrante do Cores do Amanhã, destaca: *“fui muito repreendido pela sociedade, nesse tipo de arte ilegal, mas agora mudei pra melhor no grafite”*.

Figura 47 - Graffiti de Florim, no Conservatório Pernambucano de Música. Em seus trabalhos, aparecem majoritariamente figuras humanas, com ênfase para os rostos, como se vê aqui. Alguns deles, mostram algo como um zoom no rosto, que adquire proporções enormes ao ser pintado em muros de grandes dimensões. Florim e outros artistas pesquisados comentaram que as relações entre pixação e graffiti tem se modificado, além das próprias relações entre o graffiti e a sociedade em geral. No caso do envolvimento do graffiti com o poder público, Florim comentou que *“eles tão entendendo o significado do grafite na sociedade, é uma ótima união . no começo era muito forte a perseguição deles com a comunidade grafite, aos poucos fomos unindo forças e fortalecendo com projetos lá dentro. aí eles foram amolecendo com essa nova modalidade de arte que é a mas antiga do mundo: arte rupestre=a pixação=grafite.”*



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2016.

Com muitas imagens realistas espalhadas pelos muros, Florim tem deixado sua marca não apenas nas ruas recifenses, mas também em várias outras cidades. No graffiti há mais de 17 anos, Florim preza pela habilidade técnica com que realiza suas produções, sempre à procura de um realismo que em certos casos fazem com que suas figuras humanas se “confundam” com a realidade. Para Florim, o graffiti pode promover a igualdade social através de sua produção artística, o que se vê em suas palavras: *“o trabalho social para mim é o mais importante, junto com a comunidade”*.

Outra artista do Cores do Amanhã, Edgleice, contou que acha mais gratificante as produções feitas nas periferias *“porque na periferia você tem o*

contato direto com a comunidade, sentam, chegam. Você pinta um barraco, deixa um barraco bonito, deixar uma telinha bonita dentro da periferia, aí chega a criançada e também quer brincar, quer interagir.”

Outro artista pesquisado com ampla atuação em comunidades de periferia foi Carbonel. Com atuações em diversos âmbitos da cultura, marcadamente aqueles voltados para intervir sobre a cidade, Carbonel tem uma trajetória que aponta para o ativismo. Morador da Imbiribeira, o artista já viveu em outros bairros, de onde se destaca sua estada no Totó, quando teve seus inícios no graffiti.

Figura 48 - Stêncil da Manguê Crew, na Casa de Ideias, que permaneceu em atividade até 2015. Criada por Carbonel e outros artistas com o intuito de ser um coletivo de graffiti, a “Manguê Crew”, teve uma grande influência de Chico Science, das ideias dele. Então começou eu, Felipe Saigon, Zabumba... (...) E a Manguê Crew fez um trabalho na Funase, que foi o primeiro trabalho grande. Pintou o Instituto Peixe Boi, também [em Itamaracá – PE].” A Manguê Crew realizou em 2014 uma série de exposições de graffiti, na Casa de Ideias, a própria casa de Carbonel, que se vê em um detalhe por meio desta imagem, levando diferentes artistas a exporem seus trabalhos em um ambiente mais acolhedor – diferentemente da rua – além de realizar a promoção de cada exposição em diferentes mídias.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

Carbonel já participou de exposições e atividades no Brasil e na Europa e, na época da pesquisa, atuou como articulador cultural e educador de arte urbana no Centro de Comunicação e Cultura (CCJ). Para o artista,

Tem gente que não gosta muito de pintar comunidade, eu adoro. Eu adoro. Eu digo vou passar quatro horas lá, aí passo o dia todo. Então, aí tem diferença sim. A gente tá passando algum tipo de mensagem para eles e eles se identificam muito com essa mensagem(...). É uma população muito carente, mas carente de arte também. Então a gente faz e o povo diz, “que massa...”.

A partir desse tipo de depoimento, que se soma às vivências durante o trabalho de campo, é possível afirmar que os benefícios sociais associados à arte e apontados por Xavier Greffe podem ser facilmente visíveis no caso do graffiti. Vale destacar, como contraponto, a visão de Anêmico sobre este tipo de ação:

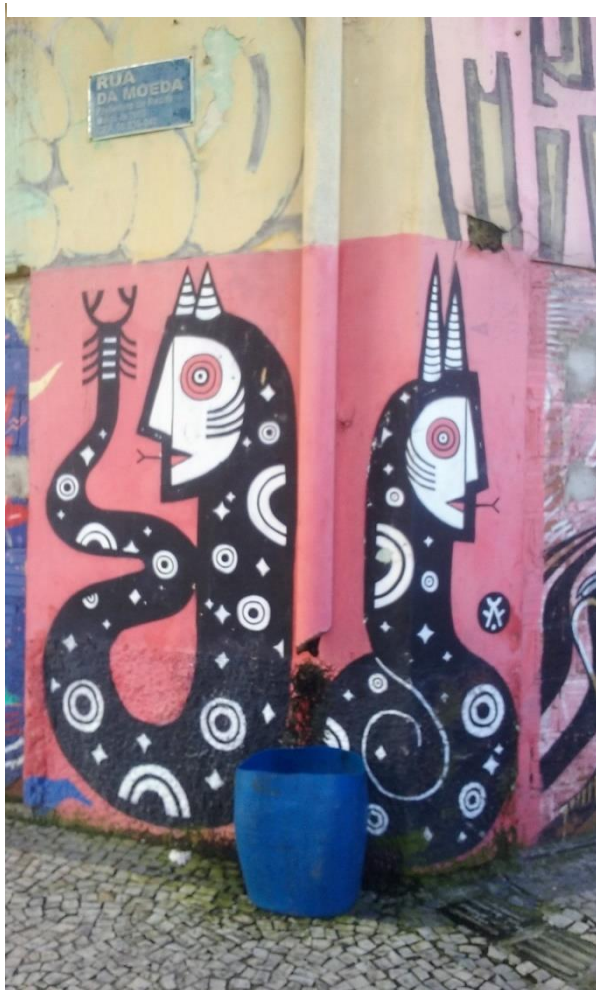
Hoje em dia eu acho que tá massa, a galera tá conseguindo tramar com isso, trabalhar com isso. Mas o que eu gostava mais antigamente era que a galera batia mais de frente contra o sistema. Hoje em dia está mais domesticado. (...) O graffiti reivindicava muito mais. Eu acho que depois que ele está dentro das grandes galerias, dos escritórios, das casas, ele se tornou uma coisa visual. Antigamente ele tinha uma voz além da figura, antigamente ele discutia em termos políticos.

No depoimento acima, o artista enfatiza os trabalhos feitos por encomenda e para exposições de arte, mas é preciso destacar sua atenção para a domesticação que parece estar permeando alguns artistas do graffiti. Este tipo de controle que o Anêmico vê estar acontecendo no graffiti se refere a uma série de fatores, em que fica marcante a limitação de temas, por meio do desejo expresso dos demandantes de que uma determinada temática seja abordada. Esse tipo de limitação implica em um cerceamento da expressão artística, pois ainda que seja feita uma imagem conforme o tema, como no caso citado páginas atrás, o artista teve seu trabalho alvo de críticas tão contundentes que optou por modificar a imagem⁶⁷.

Sobre esse tipo de limitação imposta pelo tema, Boris comentou que no trabalho nas ruas

⁶⁷ É preciso lembrar, também, que naquela situação, afora a crítica a imagem em si – normal e até salutar para todas as expressões artísticas – estavam em cena outros aspectos: o crítico era um agente da guarda municipal, e homem branco, enquanto o artista era um homem negro. Além disso, o agente da guarda não demonstrou, conforme mencionado pelo artista, conhecer o projeto a ponto de buscar entender a relação – de trabalho – que ali acontecia.

Figura 49 - Graffiti de Arbos, no Recife Antigo. Tal qual o significado de seu nome – árvore – Arbos pinta elementos da natureza em seus graffiti, mas os graffiti de Arbos mostram uma ecologia mediada por muitas referências: futuristas, indígenas, africanas, que levam a trabalhos profundamente sintonizados com a urbanidade também vivida pelo artista. Segundo o artista, o que o levou a pintar nas ruas “foi o gosto por desenhar. Eu me inspirei muito nos grafiteiros que tinham na cidade e por revistas de grafite que me mostravam.” Arbos segue uma metodologia para trabalhar que é semelhante à de muitos artistas do graffiti, porém amplia seu campo de atuação ao se utilizar das telas como meio expressivo: “Eu gosto de rabiscar alguma coisa num caderno antes de passar pra parede ou para a tela. Os temas são diversos. A técnica mais usada é spray, tinta acrílica e esmalte a base d'água sobre parede ou tela.”



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

Temos mais liberdade de fazer o que quisermos, não há limitação nem paradigmas para se seguir. Já o trabalho feito por encomenda, quando o cliente não tem uma visão artística e confiança no trabalho do artista, se torna um trabalho 'xerocado', onde o artista não pode criar, ele só pode copiar.

Nas entrevistas, perguntei as artistas sobre o modo como viam tanto as encomendas de seus trabalhos. Luther também observa diferenças entre os trabalhos nas ruas, produzidos livremente, e as ações feitas por encomenda:

O trabalho por encomenda é bom porque o artista ganha um dinheiro fazendo arte, mas tem que fazer o graffiti para agradar os outros, geralmente não pode ser livre, tem que ser o pedido do cliente, se ele paga quer observar o que o mesmo desejou. Muitas vezes o tratamento é diferenciado. Ou seja, quem valoriza mais a arte de rua é quem não tem muita grana.

Esta diferenciação percebida por Luther também foi citada por outros artistas e é importante destacar que todos ressaltaram o contato com as diferentes pessoas que circulam na cidade como aspecto mais relevante no trabalho feito livremente nas ruas. Este tipo de contato também foi mencionado por Boris, que também trouxe observações sobre “ser grafiteiro”:

O grafiteiro é o artista da rua, ele está na rua. Ele é o protagonista da sociedade, está visivelmente antenado com o que está acontecendo na sociedade. Principalmente quando ele vem da comunidade ele tenta passar aquilo, sua história de vida para as pessoas, ele quer atingir as pessoas próximas a ele, que é justamente a comunidade preta e pobre.

Nesta diferenciação visível que os artistas fazem entre trabalhos feitos espontaneamente nas ruas e trabalhos feitos a partir de encomendas – nas ruas ou em outros lugares, é importante destacar as diferenças entre os discursos daqueles que tem uma atuação mais relacionada com trabalhos sociais – como oficinas e pinturas murais em comunidades periféricas – e artistas que, ainda que continuem a fazer trabalhos sociais, tem atuado em locais como museus e galerias. No primeiro caso, a fala acima de Boris exemplifica muito bem um tipo de engajamento que parece permear a todos: a busca por melhorias em suas comunidades.

No segundo caso, que se refere aos artistas com atuação em museus e galerias, marcadamente entre aqueles que tiveram suas trajetórias artísticas iniciadas em periferias, podemos encontrar as posturas de engajamento social e de busca por um reconhecimento de suas produções coexistindo nos discursos e na prática.

Em imagens que há mais de dez anos permeiam as ruas de Recife, Olinda e outras cidades, Glauber Arbos (figura 50) pode exemplificar essa situação. Oriundo do bairro recifense de Jardim Uchôa, seus trabalhos podem estar nas ruas ou em galerias e residências, e Arbos não vê muitas diferenças entre eles: *“gosto de atuar em qualquer lugar, seja no centro ou na periferia, num apartamento luxuoso ou num barraco de pau. Os trabalhos na rua podem ser mais prazerosos do que os feitos por encomenda e vice-versa.”* É assim que o artista vai preenchendo as cidades onde passa, além de já ter realizado exposições como a individual “Regional Sideral”, na Casa do Cachorro Preto⁶⁸, em 2015. Também é possível encontrar trabalhos de Arbos na Av. Boa Viagem, em Recife, numa ação de pintura dos antigos postos de observação de salva vidas da localidade, que reuniu, além de Arbos, Jota Zeroff, Galo de Souza, Bozó Bacamarte e outros.

⁶⁸ A Casa do Cachorro Preto funcionou em Olinda por curtos dois anos, nos quais realizou exposições, oficinas e outras ações onde passaram muitos artistas do graffiti.

Outro artista que traz esse duplo engajamento – em sua própria carreira e em sua comunidade é Caju. O artista morou desde a infância no bairro de Campo Grande, Recife, onde começou em meados de 2004 no graffiti, já com esse apelido: *“o nome caju veio de infância, e eu adotei como nome artístico...”* O artista já residiu em outras cidades, como Olinda e São Paulo, tanto participando de exposições, como deixando suas intervenções por onde passava. Como muitos artistas, após uma trajetória na pixação, Caju começou a enveredar pelos caminhos do graffiti através de seus contatos com Guga Baygon (do Subgraff, importante artista pioneiro no graffiti pernambucano, inclusive citado por vários entrevistados como uma inspiração).

No entendimento de Caju, que sintetiza muito do que foi dito também por outros artistas, *“a encomenda é uma soma boa disso que eu faço na rua, se eu não tivesse pintando na rua eu não teria encomenda, que é onde vem a parte financeira.”* Para o artista, tanto os trabalhos encomendados como aqueles que são feitos espontaneamente ou no contexto de mutirões – reuniões de artistas para pinturas coletivas – estão interligados: *“As encomendas pagam minhas contas, e o graffiti na rua, que nunca deixa de existir, eu não escolho tanto”*. Para o artista, além da possibilidade das encomendas, o graffiti cumpre um papel social ao intervir nas realidades da cidade: *“Nos mutirões que participei, eu viajo muito nos barracos, nas paredes feias, para dar mais vida no lugar. (...) É massa você fazer isso: um lugar assim quebrado, você coloca sua vida lá, você dá vida ao lugar”*.

Também no caso de Galo, é possível encontrar seus trabalhos nos mais variados lugares, sejam eles nas ruas, em periferias, no centro, em galerias. Para o artista, o fundamental é manter sua própria expressão, seja em um trabalho encomendado ou independente:

O trabalho num lugar quanto mais valorizado melhor. Tanto economicamente, socialmente, artisticamente, eu acho que o trabalho tem que ser valorizado. Em ambos os lugares eles são valorizados. [...] O que me preocupa é que meu trabalho seja o meu trabalho em qualquer lugar.

Com trabalhos nas ruas, em instituições, publicações e em residências, Jota Zeroff vê diferenças cruciais entre eles. O artista atua no graffiti desde meados de 2011, quando começou a se dedicar especificamente a essa produção. Seus

trabalhos estão em Recife, Olinda, e também em cidades como Tracunhaém, Tiúma e Paudalho, cidade onde nasceu. Hoje vive em Carpina, onde também há muitas de suas intervenções.

Para Zeroff, as diferenças entre os suportes residem principalmente em relação às temáticas que cada um aborda e nas possibilidades de expressão:

O trabalho na rua é mais importante porque eu faço aquilo que eu quero, eu estou longe de tema, de referências, é aquele negócio: eu encontro o muro branco e ele vai me dizer o que ele quer de mim. Já o trabalho comercial, me limita muito naquilo que eu faço e me deixa nervoso, ansioso. Mas a gente como artista o material é caro e a gente precisa disso então a gente cede um pouco nesse trabalho comercial.

As diferenças entre o trabalho feito por encomenda e espontaneamente motivam Zeroff a estar permanentemente procurando locais para se expressar. É deste modo que suas imagens transbordam os limites das cidades e foram parar em locais ermos entre as estradas que levam à cidade onde reside (a cerca de 50km de Recife). O artista também contou que prefere atuar em locais degradados e, diferentemente de muitos artistas entrevistados, faz seus graffitis sem autorização de dia: *“prefiro pintar de dia, para dizer ‘olha, eu estou aqui, não quero denegrir imagem de ninguém, só quero mostrar minha arte’”*.

O contato com o público nas ruas também é fundamental para Zeroff: “isso é muito importante para o artista por que no próximo trabalho ele recebe uma carga de outra vida, de outra pessoa, a gente perde o egoísmo de fato”. Este trabalho feito desinteressadamente, nas ruas, além de influenciar a produção também traz contribuições para a cidade, como vê o artista: “Eu estou dando um pouco de minha arte para aquela cidade ficar mais bonita, agradável... Para mim o graffiti é indispensável na cidade grande que existe um monte de poluição visual e então o graffiti dá uma amenizada e faz você respirar quando você está na cidade”.

No caso das encomendas oriundas do poder público – como pintura mural e oficinas – as observações feitas pelos entrevistados também giraram em torno das relações de poder implícitas neste tipo de situação. Contudo, artistas como Edgleice, ponderam que, desde inícios dos anos 2000, há diferenças entre o modo como se relacionam artistas e poder público: *“Eu vi uma mudança, eu vi mais espaço com*

poder público em relação ao graffiti. Embora não seja o graffiti de protesto, mas assim, eu vejo que o poder público está mais flexível, ele tem sido mais flexível com relação ao graffiti... Até um certo ponto”.

Os depoimentos dos artistas revelam que há uma procura pela realização de atividades que possam oferecer meios de subsistência através de suas produções. Como emocionado páginas atrás, são poucos aqueles que conseguem viver de suas produções, sendo necessária a realização de trabalhos paralelos às suas atividades com o graffiti. Muitas vezes, esse tipo de atividade relaciona-se com a cadeia produtiva da cultura, e os artistas assumem funções de produção, educação ou mesmo gestão, tanto no poder público como na iniciativa privada. No entanto, todos os depoimentos concordam que um dos benefícios das atividades relacionadas ao graffiti refere-se à promoção do empoderamento social, como abordarei na seção a seguir.

As intervenções urbanas realizadas pelos artistas do graffiti incluem, como abordado nos capítulos anteriores, uma vasta gama de imagens e textos, realizados a partir de motivações distintas, que levam modificações no tema, no estilo, e até mesmo nas cores utilizadas. Quando perguntados sobre as motivações que engendram suas intervenções, os artistas identificaram duas grandes modalidades de realização dos trabalhos: aqueles feitos por encomenda (individual ou coletivamente) e os que são feitos de modo independente.

Como abordei até aqui, o graffiti tem sido amplamente utilizado de modo comercial pelos artistas, com objetivos pecuniários que, às vezes, se conjugam com seus anseios e expressões estéticas. Este tipo de trabalho feito através das encomendas é realizado seja para pintura de espaços particulares – especialmente como forma de prevenir as pixações – ou em projetos executados por meio de recursos oriundos do poder público, em que as ações em graffiti envolvem diferentes contextos e objetivos, sociais ou artísticos.

Os demandantes oriundos de espaços particulares são diversos, mas há dois tipos em especial: os que solicitam trabalhos para o interior de residências e comércios, como paredes decorativas temáticas ou letreiros e, também, aqueles que solicitam pinturas na área externa, também seguindo estritas orientações quanto ao

tema ou solicitando letreiros. Contudo, dentro da vasta gama de demandantes que estão envolvidos nas encomendas aos artistas do graffiti, é de se destacar o papel preponderante que o poder público tem, frente a trabalhos feitos para comércios, residências e outros clientes, que contratam serviços de artistas do graffiti com as mais variadas finalidades, como abordei no capítulo 4.

No entanto, a despeito de as encomendas garantirem uma renda – ainda que esta seja questionada por muitos dos artistas – os trabalhos de modo independente, feitos no espaço urbano a partir dos desejos dos artistas, na pesquisa de campo ganharam destaque em todas as falas. Por conta disso, são recorrentes as menções ao fato de que as encomendas limitam a criatividade e a autoria, sendo necessário atender a desejos específicos dos clientes. Porém, os artistas não deixam de reconhecer a importância deste tipo de demanda para garantir sua renda através da arte.

Um dos artistas que mais destacou o papel de trabalhos comerciais foi Guerreiro, que analisa que este tipo de trabalhos pode favorecer ao seu sustento. A maior parte das pinturas de Guerreiro compreende, hoje, esse tipo, e está em locais de grande circulação. São graffiti realizados em lojas, com letreiros, muitas vezes em portas – realizando a propaganda da loja e, ao mesmo tempo, evitando a ação dos pixadores.

Para o artista, esses trabalhos tem sua relevância por estarem acessíveis ao grande público, que pode perguntar, conversar e, também, realizar novas encomendas. Para Guerreiro,

A encomenda tem que sair daquele jeito. Se não sair daquele jeito, a pessoa não vai gostar... [...] Eu já peguei alguns clientes que assim, fala na cara: “Isso aí tá horrível, meu irmão não gostei, apaga, apaga!”. Aí isso magoa o cara, né? Mas tem outros que dizem, ‘não dá pra melhorar assim, assim’, aí dá pra aguentar, né... Pra mim quanto mais o cara me elogiar, mais bonito vai ficar o meu graffiti, mas quando o cara começa a criticar, rebaixar, dizer que só foi esse e pronto, aí já muda.

No trecho acima, é visível que há um confronto muito direto entre quem faz as encomendas e os artistas que veem seu trabalho sendo analisado durante todo o processo de realização. Trata-se da execução de um serviço, visto assim especialmente pelos demandantes e, como tal, deve ser executado conforme o que

foi solicitado. Há uma ruptura, que às vezes é muito sutil, entre o que os clientes pedem e o que os artistas planejam realizar, mas os artistas solucionam essas diferenças realizando, ao final, o que pede a encomenda.

Vale lembrar, para ilustrar isso, a fala do artista que teve os bigodes de sua pintura na Guarda Municipal do Recife, mencionada no capítulo anterior. Ali, as relações eram ainda mais tensas, o cliente era a prefeitura do Recife e a pintura a ser feita situava-se em um muro da Guarda, representante de uma das instâncias de combate a intervenções em pinturas urbanas desautorizadas. A solução encontrada pelo artista, ao final, foi a retirada da pintura da barba, porém deixou os bigodes – como que um aviso de que a encomenda de trabalhos deste tipo envolve, também, um processo artístico e, portanto, há limites para as especificações a serem seguidas.

Além de especificações que envolvem as temáticas, cores e modos através dos quais os artistas vão se expressar, há as que se referem ao valor a ser pago por um graffiti. Há alguns artistas que mantêm um valor fixo por metro quadrado de pintura e há, também, aqueles que possuem valores diferenciados, definidos de acordo com referências do tipo: quem está encomendando? Quanto tempo para se fazer o trabalho? Está inserido dentro de uma proposta mais ampla – exposição, ação publicitária? Sobre os processos de atribuição de valor às encomendas, estes não foram citados de forma direta pelos artistas, salvo exceções vagas, como esta parte do relato de Guerreiro:

Tem umas pessoas que faz precinho, faz um preço lá embaixo, tanto o grafiteiro como o dono do estabelecimento, faz assim. Poxa, você vê ele [o cliente] com um carrão e tal, mas diz que não tem dinheiro. Outra coisa que me desmotiva é você chegar num lugar a pessoa dizer que quer um trabalho assim e você diz o preço e a pessoa diz “não dá pra fazer por tanto?”, pechincha, aí isso desmotiva muito. A desvalorização me deixa muito triste, aí eu faço esse trabalho sem graça, faltando algum detalhe, algum brilho, alguma coisa. O dono tá achando bonito, mas pra mim eu já estou vendo que tá faltando alguma coisa.

Penso que as restrições veladas que me foram impostas quando procurei abordar sobre os valores que os artistas recebem pelo seu trabalho podem ser explicadas pelo fato de que estive presente, inclusive como contratante, em relações de encomenda. Nestes casos, os valores referentes aos pagamentos eram definidos

previamente, ainda na elaboração dos projetos, e se relacionavam com o tipo de trabalho a ser feito: pintura, oficina ou palestra. Para chegar a um entendimento com os artistas convidados acerca do valor, a opção foi a abertura das planilhas gerais do projeto, assim todos sabiam quanto cada participante no projeto recebeu, evitando disputas e tornando os processos de contratação mais claros.

Porém, apesar das restrições que a encomenda implica, o Guerreiro vê neste tipo de atividade uma alternativa para manutenção de sua renda. *“Agora que tem muitos [grafiteiros], fazem preço, fazem briga, aquela guerra, é a concorrência. Aí eu tenho que sair como? Pego minha bicicletinha, pergunto e aí, quer fazer coisa?”* O artista é um dos poucos que vivem exclusivamente de seu trabalho de pinturas em graffiti, sem participar de processos seletivos de editais, ou seja, sem receber nenhum tipo de subvenção do poder público para realizar suas produções.

Artistas que tem seu trabalho vinculado às ações sociais ou a financiamentos públicos, no entanto, também realizam pinturas encomendadas e veem muita diferença entre essas demandas. Um deles é Luther, que mencionou, ao falar sobre as encomendas, que é preferível fazer trabalhos independentes ou em comunidades de periferia, onde vê seus graffitis serem percebidos pelos moradores de modo mais receptivo.

O trabalho por encomenda é bom porque o artista ganha um dinheiro fazendo arte, mas tem que fazer o graffiti para agradar os outros, geralmente não pode ser livre, tem que ser o pedido do cliente, se ele paga quer observar o que o mesmo desejou. Muitas vezes o tratamento é diferenciado. Ou seja, quem valoriza mais a arte de rua é quem não tem muita grana.

Pelo depoimento de Luther, também se vê que as encomendas impõem certas restrições, mas ao mesmo tempo é recompensador porque permite que se trabalhe fazendo o que se gosta. Outra artista que mencionou as diferenças entre pintar espontaneamente e por encomenda foi Anne Souza. Para Anne, há as diferenças restritivas entre o trabalho que se faz nas ruas e o trabalho por encomendas, mas – como também se viu em Luther e Guerreiro – possibilita remuneração por meio de um trabalho que se gosta: *“na rua o graffiti é de tema livre e isso me agrada bastante, e o por encomenda não, mas me agrada também porque amo trabalhar com o que gosto de fazer.”*

Gabi Bruce também citou diferenças entre o graffiti feito espontaneamente nas ruas e o que é feito por meio de encomendas:

Na rua tenho a liberdade de escolha, do muro, das cores, do desenho, e o trabalho tem uma energia ativista, já um trabalho por encomenda, ou como costumamos chamar, comercial, o cliente já tem uma ideia pré-definida, com as cores que mais lhe agradam, com formas e traços interessantes para os fins de uso do trabalho, mas também é bem comum o cliente encomendar um trabalho livre, que eu escolho o que quero e acho pertinente fazer.

A fala de Gabi Bruce traz à tona uma outra possibilidade nas encomendas, menos recorrente: quando os demandantes deixam o tema e o artista livres para suas produções. Trata-se, costumeiramente, de um cliente que já conhece o artista e seu estilo, seus temas recorrentes, e buscam por meio deste tipo de trabalho ter alguma pintura realizada por um artista de quem gostam. Nestes casos, são muito presentes os trabalhos em interiores de residências, onde a busca é por inserir um elemento decorativo, onde o graffiti faz as vezes de tela. No caso dos artistas entrevistados, foram raras as menções a este tipo de trabalho, mas é possível ver, por meio de redes sociais, que artistas como Derlon Almeida, Arbos, Rafa Mattos e outros tem muitos de seus trabalhos produzidos nesta modalidade.

Outra possibilidade de encomenda se faz presente por meio de chamadas vindas do poder público. Aqui, a demanda se faz por motivações de cunho social: recuperação de áreas depredadas, prevenção de pichações, decoração de espaços públicos (como muros externos de órgãos governamentais), ação social (como oficinas, palestras, dentre outras atividades). Como analisei no capítulo 4, as atividades de ação social podem incluir a pintura de espaços, mas costumeiramente estão acompanhadas de oficinas e palestras, tendo como intuito utilizar o graffiti como instrumento de mudança social, para prevenção ao uso de drogas e diminuição da violência, por exemplo. Aqui, centrarei as atenções nas três primeiras motivações, que se referem às encomendas de pinturas de espaços específicos feitas aos artistas.

Neste caso, a intenção – revelada em depoimentos veiculados na mídia – relaciona-se, sobretudo, à prevenção da depredação, especialmente aquela oriunda das pichações. Com a recuperação de áreas depredadas, por meio dos graffitis feitos em áreas abandonadas, em desuso e muitas vezes já em avançado processo de

apropriação por parte dos pixadores, a ideia é utilizar o graffiti para dar um uso estético aos locais e, com isso, evitar a sujeira na cidade, decorando espaços públicos. As três intenções (e, por que não dizer, expectativas) se unem quando se realizam propostas deste tipo aos artistas.

A partir desta pesquisa, creio que é especialmente neste momento em que há a intermitência da zona intersticial artística. Os artistas procurados para realizar este tipo de intervenção, muitas vezes, caminham na tênue linha que – aparentemente – separa o seu fazer daquele dos pixadores. Como vimos no capítulo 2, as definições entre graffiti e pixação e entre ambos e arte urbana são extremamente fluidas. Seja por apropriações visuais que permeiam todas essas classificações – resultando numa estética que muitas vezes é difícil de definir, seja por conta do fato de que graffiti e pixações são feitos, majoritariamente sem autorização – derrubando por terra definições que se pautam em ser autorizado ou não, o fato é que ambas as linguagens de intervenção na cidade fazem parte de um conjunto de práticas que se situam num interstício.

Figura 50 – Graffitis (?) sendo feitos durante o Pão e Tinta 2015. O Pão e Tinta é um evento que, anualmente, promove mutirões de graffiti em diferentes comunidades do bairro do Pina, onde foi feita esta imagem. Não realizei entrevistas com membros do coletivo “Palaffiti”, que organiza o evento, porém esta é uma das emblemáticas imagens que coletei na pesquisa de campo, acerca da zona intersticial artística em que se situam o graffiti e a pixação. Se seguirmos a definição de graffiti como sendo majoritariamente composto por imagens em cores, como poderíamos classificar os trabalhos à direita da imagem? O graffiti e a pixação estão em uma zona intersticial artística que compreende a permeabilidade entre ambos os conceitos e práticas. Muitos artistas caminham entre as duas linguagens expressivas – embora, em processos de negociação sobre trabalhos remunerados não admitam práticas relacionadas à pixação.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2015.

Tal interstício reúne as dúvidas, inquietações, imbricações, apropriações estéticas, usos, desusos, definições, indefinições, classificações e reordenamentos que permeiam tanto o graffiti como a pixação. Se pensarmos que – como dito anteriormente – graffiti é majoritariamente visual, ao nos depararmos com imagens como na Figura 48, chegaremos na impossibilidade de utilizarmos este marcador

para definir o graffiti. As dificuldades de definições claras também são vistas nas falas dos artistas, como citado especialmente no capítulo 2, quando os artistas mencionaram que há impossibilidades de enquadramentos em suas práticas. Um das falas, de Luther, é emblemática ao trazer uma das formas expressivas do graffiti, o bomb, para bem próximo da pixação:

O bomber mesmo, que é um estilo que eu faço, é considerado uma pixação, porque segue a mesma essência de um pixador. O que o pixador faz: escreve seu nome, rabisca. O que é que o bomber faz: escreve seu nome. Só que eu faço um diferencial, escrevo meu nome com uma ideia de reflexão, uma ideia de cunho político, uma ideia de educação, uma ideia de valorizar os sentimentos. Porém o bomb é uma pixação, uma pixação camuflada, que utiliza mais cores.

Como se vê, para Luther, o *bomb* é uma pixação onde se inclui um elemento expressivo diferencial: a cor. É importante sublinhar, também, que no entender do artista o que o diferencial em suas produções é a inserção de uma reflexão política: como citado anteriormente, Luther inclui nas suas pinturas pequenas frases, perguntas – sempre legíveis – que buscam provocar nos passantes algum pensamento, reflexão.

Gostaria de ressaltar, porém, um trecho muito específico da fala de Luther: o fato de que o artista vê no *bomb* uma pixação “camuflada”. Este trecho desvela um aspecto essencial, a meu ver, para o entendimento da zona intersticial em que os artistas do graffiti atuam. Esta zona intersticial, tal como a estou percebendo, compreende um repertório imagético, atitudinal e estético que abriga as possibilidades expressivas do graffiti. E, como repertório, inclui as referências que são acionadas de acordo com os fazeres de cada artista, os quais, por sua vez, dizem respeito aos contextos que definem seus fazerem: trabalho encomendado, intervenção espontânea na cidade, oficina, palestra, dentre outras possibilidades de atuação. Para cada atuação, os artistas se valem de um repertório de possibilidades que são ativadas a partir de seu frequente caminhar por esta zona intersticial.

Esclarecendo um pouco acerca do repertório e aprofundando nas imbricações entre graffiti e pixação, gostaria de adensar sobre o repertório imagético. Tal repertório, como podemos identificar na fala de Luther, é visível nas apropriações existentes entre ambas as linguagens e o bomb é a expressão mais visível disso –

ao que poderia acrescentar o throw-up, mas esta é uma expressão raramente utilizada no contexto local. O bomb possui uma visualidade muito semelhante ao graffiti, por um lado: usa cores, procura dar um tratamento estetizante à intervenção. Contudo, o bomb é a intervenção com o uso de letras – nomes ou siglas – território expressivo relacionado com a pixação.

É aí onde se aproxima o repertório atitudinal. A pixação se utiliza do espaço urbano de modo livre, clandestino e sem restrições quanto ao suporte (patrimônios públicos, residências, comércios, áreas de grande circulação e com uso constante); os graffiti de bombs também, salvo com restrições quanto ao suporte – pelo trabalho de campo pude perceber que há um cuidado maior em não utilizar áreas como patrimônios públicos e residências. Deste modo, há grandes interações entre o pixo e a grafiteagem, expressas de modo muito emblemático nos bombs.

Por fim, é preciso comentar as aproximações e apropriações estéticas de ambas as partes. O graffiti tem se alimentado da pixação e vice versa. Artistas do graffiti deixam claras suas influências vindas da pixação e, muitas vezes, citaram nomes de pixadores quando perguntados sobre as pessoas que tiveram relevância em sua formação.

Paralelamente à sua atuação profissional, quando os artistas recebem para realizar seus trabalhos, seja a partir de encomendas vindas de pessoas/empresas ou de projetos e encomendas vindas do setor público, graffiti continuam a ser feitos pelas cidades. Centrarei minhas atenções sobre esta modalidade espontânea de produção, que – conforme observei em capo – está no cerne do que tenho nomeado zona intersticial artística.

Os artistas realizam esses trabalhos, que ora nomeio espontâneos, a partir de seus desejos de expressão e de ocupação da cidade, e costumam obedecer a algumas regras implícitas para sua realização. Tais regras implícitas podem ser vistas tanto na atuação dos artistas como na ocupação dos espaços: bairros onde atuam, respeito aos trabalhos já existentes e intervenções na cidade.

A primeira dessas regras se refere ao uso dos espaços: os artistas não fazem distinção entre ocupar áreas próximas a suas residências e percorrer caminhos mais longos. No entanto, quando não ocupam seus próprios bairros, os artistas

frequentemente utilizam áreas comuns, como o centro do Recife⁶⁹. Contudo, em locais próximos a onde residem, os artistas possuem uma atuação mais engajada, procurando realizar atividades mais amplas, que envolvem além do graffiti atividades como oficinas, shows, palestras. Esse é o caso, por exemplo, dos já citados mutirões de graffiti. Nessas ocasiões, são artistas de uma mesma localidade que articulam diferentes ações sociais – junto inclusive, a parceiros do setor público e privado⁷⁰ – para suas comunidades. Um exemplo desse tipo de atividade é o já mencionado Pão e Tinta, que tem realizado anualmente, no bairro do Pina, um conjunto de atividades mobilizadas por grafiteiros da região – especialmente articulados a partir da figura de Stilo Santos.

Para este tipo de ocupação, as menções feitas pelos artistas foram muitas, durante a pesquisa de campo. Os artistas, conforme seus depoimentos, atribuem um valor afetivo maior às intervenções que são feitas espontaneamente – marcadamente aquelas que são feitas em suas comunidades. Uma das artistas que mencionou isso em seu depoimento foi Nika Dias. A artista, que começou no graffiti em 2007 e atualmente reside em Camaragibe (PE), ressalta as diferenças entre o trabalho realizado espontaneamente e aqueles produzidos por encomenda:

Em comunidades, pintar na rua é uma delícia, você fala com todos que moram lá... Já de encomenda ou de galeria é algo que é produzido para aquilo, sabendo que ele terá um único dono. Quando o graffiti está na rua deixa de ser seu, para ser o graffiti de todos daquele local.

Nika, que tem muitos trabalhos também pelo centro do Recife, destacou em suas falas a possibilidade de realização de trabalhos em sua localidade de origem, em detrimento dos trabalhos feitos por encomenda – ainda que esses gerem renda. As pinturas em comunidade, para a artista, permitem um contato maior entre artistas e públicos – fato citado, também, por outros artistas.

⁶⁹ Isto se deve ao respeito pela quebrada do outro, onde os artistas evitam utilizar áreas onde não residem, apara evitar confrontos – visuais ou físicos – com outros artistas. Essa é uma regra advinda do universo da pixação, e os artistas do graffiti também fazem uso dessa premissa, o que pode ser visto, por exemplo, em artigo de Daniela Sales (2016). A realização de trabalhos feita em bairros distintos de seus locais de origem se dá, apenas, em projetos coletivos, como convidados.

⁷⁰ Artistas do graffiti, com esse tipo de parceria, procuram apoio na aquisição de tintas, elaboração de materiais gráficos, lanches e almoço, além da cessão de aparelhos de som e outros itens, que fazem com que os eventos, mais do que simplesmente pintar as paredes, sejam acontecimentos nas comunidades, mobilizando diversas pessoas e se configurando como atividade de lazer nos locais onde acontecem.

Figura 51- Porta comercial inteiramente pixada, no Bairro do Recife Antigo. Entre as tags, é possível ver algumas de artistas e grupos que também fazem graffiti.



Fonte: Foto da autora, 2016

Ainda sobre os preceitos acerca da realização espontânea de trabalhos na cidade, a segunda regra se refere ao fato de que os artistas obedecem a um código de ética subentendido em suas ações, evitando atropelar trabalhos já existentes, conforme indiquei no capítulo 2. Obedecendo a esta premissa, trabalhos de graffiti somente sobrepõem outros trabalhos quando os primeiros já estão muito deteriorados. Ainda assim, há ocasiões em que os artistas perguntam uns aos outros se podem fazer um trabalho novo, sobre outro existente, sendo normalmente aceitas as novas propostas (principalmente porque são feitas quando o trabalho antigo já está descascando, velho...).

Por fim, como terceira regra das ocupações espontâneas da cidade, as intervenções com finalidades estéticas – que priorizam imagens ao invés de textos – costumam ser realizadas pelos artistas sobre paredes cegas, em desuso ou em edifícios deteriorados. Focarei as análises a seguir sobre estas ocupações, as quais, a meu ver, concentram aspectos fundamentais para uma compreensão sobre o uso

que os artistas fazem da cidade, central para uma percepção da zona intersticial artística em que se situam – e caminham – artistas do graffiti.

Para estas ocupações da cidade, um local frequentemente utilizado é o centro do Recife, para onde convergem artistas de várias localidades. No Bairro do Recife, centro histórico e afetivo, é possível ver intervenções de diferentes artistas. O local tem preferência por ser de fácil acessibilidade por meio do transporte público e, também, por possibilitar o uso de prédios com pouca manutenção, permitindo que as intervenções fiquem nas paredes por muito tempo. Além disso, por possuir uma programação noturna ativa – com muitos bares e casas de shows voltadas ao universo do hip hop – os artistas frequentam o Bairro como forma de manter suas redes de sociabilidade ativas. É neste local, nos bares e nas ruas, que, além de serem marcadas saídas para pinturas coletivas, também são feitas intervenções, como as que podemos observar na imagem 52. A fotografia mostra uma porta comercial repleta de tags, feitas tanto por artistas mais relacionados ao graffiti como por artistas do universo da pixação.

No caso destas intervenções estéticas, o Bairro do Recife oferece a ocasião para que os trabalhos possam ser feitos à noite, sem maiores problemas quanto à autorização de uso dos espaços. É preciso salientar, conforme mencionei em capítulos anteriores, que a autorização não tem sido empecilho para as atuações do graffiti. Assim, numa mesma saída que envolve a ida a bares e shows, os artistas levam suas latas e materiais para realizar intervenções rápidas. Uma outra possibilidade de intervenção rápida é permitida pelo uso de sticks ou lambe-lambes, vistos na figura 53, ambos de fácil aplicação – podem ser feitos previamente em casa ou em gráficas, permitindo aos artistas levar os trabalhos quase prontos para intervir sobre a cidade, restando somente a etapa final da intervenção.

Figura 52 - Placa de trânsito com sticks, no bairro do Recife Antigo. Na parte inferior, à esquerda, autor não identificado. Na parte inferior, à direita, stick de Johny C, onde se vê mais um de seus monstros.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

Perceba como, neste momento, as atuações de pixadores e grafiteiros se aproximam: a saída à noite; a intervenção não autorizada na cidade; a mistura entre os resultados visuais de ambos – pixação e graffiti... Este último ponto chama muito a atenção, especialmente no caso do bomb, em que o uso de nome/tag, feito de modo rápido, enfatiza pessoas e sua ação, ao invés de centrar no resultado das intervenções – caso de graffitis com maior predominância de imagens.

6.2 ENTRE A “ARTE URBANA” E O “VANDALISMO”: A ZONA INTERSTICIAL ARTÍSTICA

Analizando as intervenções realizadas quando da pesquisa de campo, percebo que os artistas não se apegam às autorizações para realização de seus trabalhos. Trata-se, portanto, de uma efetiva utilização do espaço urbano, que prescinde de qualquer liberação para uso do espaço, mesmo espaços privados ou monumentos públicos. A busca dos artistas reside em um lugar para suas expressões, que garanta visibilidade aos trabalhos – para os próprios artistas e, também, para os transeuntes. Aqui reside a tênue linha que separa o que é considerado “arte urbana” e o que é visto como “vandalismo”, na perspectiva dos moradores da cidade.

Como indicado no capítulo 2, as autorizações formais para realização de intervenções são raridades. O mais comum é o artista realizar seus trabalhos sem

qualquer autorização formal. Em raras vezes, quando da presença do proprietário, as intervenções são feitas contando uma autorização verbal. Noutros casos, há uma autorização prévia, como nas intervenções oriundas de projetos subvencionados pelo poder público. Deste modo, é possível afirmar que a grande maioria das intervenções feitas de modo independente pelos artistas é realizada clandestinamente, quando não estão inseridas em algum projeto.

Contudo, os artistas do graffiti tanto buscam lugares de fácil visibilidade e acesso (para facilitar seu contato com o público), como espaços em que pouquíssimas pessoas passam e, em ambos os casos, a autorização para realização da imagem não é um condicionante da produção. Como afirma Johannes Stahl,

Para muitos desses artistas, a fronteira entre as intrusões autorizadas e não autorizadas no espaço público está aberta ou, pelo menos, é permeável. Muitas vezes, uma autorização parcial constitui a base para poder agir e continuar com uma liberdade ainda maior. (STAHL, 2009, pág. 117)

No limite dessa fronteira embaçada entre autorização e ação, se situam os artistas. Seria preciso um trabalho específico de análise das percepções do público sobre as atividades relacionadas às intervenções com graffiti no espaço urbano, porém centrarei minhas observações sobre a forma como os artistas percebem seus fazeres, objeto desta tese. Para Luther, por exemplo, a visão da sociedade sobre o graffiti tem mudado:

A sociedade aos poucos está começando a valorizar, sabendo diferenciar um graffiti de uma pixação. A sociedade caminha, mas com passos lentos. Quando comecei era muito complicado fazer um graffiti na rua, se a comunidade olhasse você com uma tinta na mão na frente de um muro, já alavam que era um pixador, que ia fazer uma pixação, não perguntavam nada. falavam o que achavam. Na atualidade a aceitação é maior, uns já sabem diferenciar, já param para olhar, ou colher informações sobre o assunto. Hoje pode-se dizer que melhorou.

Também para Glauber Arbos, as relações entre graffiti e sociedade vem mudando, pois essa modalidade “*está sendo cada vez mais aceita pela sociedade como uma expressão artística.*” Outros depoimentos indicam que a presença dos artistas do graffiti em diferentes campos de atuação – como oficinas e palestras – tem colaborado para sua maior aceitação por parte dos diferentes públicos. Gabi

Bruce e outros que se preocupam – em seus discursos e suas produções artísticas – com a conscientização do público sobre a política e a vida em geral, identificam que a visão da sociedade sobre o graffiti vem mudando. A artista também observou esta mudança e comentou que

Muita coisa mudou no graffiti do ano que comecei (2004) até agora, uma dessas muitas coisas foi minha visão sobre o graffiti e a evolução dos meus tramos. Antes via as pessoas com uma negação muito grande quando íamos solicitar um muro para pintura, hoje é mais fácil, tem mais aceitação

No decorrer da pesquisa, foram recorrentes outras menções às diferenças de recepção que as intervenções artísticas têm nas ruas. Vale comentar que, quando falo sobre recepção do público me refiro aos momentos relativos ao processo de realização dos trabalhos –, uma vez que, inseridos no espaço urbano os artistas mantêm um contato próximo com pessoas que passam, olham e, inclusive, comentam sobre os trabalhos.

Como comentam Martha Cooper e Henry Chalfant, abordando sobre as intervenções nos metrô newaiorquinos,

Graffiti writing is a public performance. A writers reputation is on the line and the work of art in the tunnel at night moves inexorably out into the public view the next day, exposing any drips, badly draws, characters, or inept lettering for whole city to see. (COOPER E CHALFANT, 1984, pág. 38)⁷¹

Na abordagem feita pelos autores, a realização de graffiti implica em um contato direto com o público. Do mesmo modo, como comenta Luther, a pixação possibilita uma visibilidade que, em outros espaços, não seria possível:

Para nós [moradores de periferias] não temos outdoors a nossa disposição, não temos marquises, não temos grandes museus que nos favorecem. Nossos outdoors, nossas telas são os muros das ruas. Independente de qualquer coisa todo jovem quer ser visto, se já ele busca a visão na parte errada da criminalidade ou buscando uma ideia mais valorizada, ou seja, arte, a escrita, um desenho. Todo jovem pobre, a maioria dos pixadores, são pobres de comunidades carentes, todo jovem quer ter uma visão [ser visível], na arte, no graffiti ou na criminalidade, na pixação.

⁷¹ "Fazer graffiti é uma performance pública. A reputação dos writers está na linha e a obra de arte no túnel da noite se move inexoravelmente para a vista pública no dia seguinte, expondo qualquer gotejamento, desenho mal feito, personagens ou letras ineptas para toda a cidade para ver". (tradução minha – lembremos que, em inglês, writer é o escritor, o fazedor de graffiti, também na linguagem dos grafiteiros).

Ao mesmo tempo em que a ocupação das cidades pelo graffiti e pela pixação implica neste tipo de visibilidade pública, também promove o encontro com diferentes conceitos que permeiam esta linguagem. Em outros momentos deste capítulo, também mencionei como os artistas acham importante a manutenção de suas ações nas ruas. Para eles, é fundamental estar visível no espaço urbano, colocar seus trabalhos em circulação na cidade. Caju, por exemplo, mencionou que ser grafiteiro *“pra mim é pintar na rua, estar na rua”*.

Em observações durante atividades, algumas menções foram feitas negativamente, considerando o graffiti como pixação. Contudo, penso que, como afirmou Caju, os caminhos percorridos pelo graffiti apontam para um reconhecimento maior desta linguagem artística: *“a sociedade está se abrindo mais para esse lance do graffiti. Mas é preciso apoiar mais o grafiteiro, realizar as ações, abrir mais a cabeça para isso, ver que existe mesmo, que a parada é do bem, não é para o mal...”*

A despeito do que comentou Caju, os conteúdos negativos associados à pixação permanecem. Anne, por exemplo, mencionou: *“há ainda um preconceito de pessoas com mente arcaica com preconceitos de que graffiti é pichação, e quem grafita é marginal... Mas, estamos quebrando esses preceitos!”*

Para Boris, as diferenças entre o graffiti e a pixação ainda não foram resolvidas:

É uma incógnita que ainda não se definiu, se a pixação é arte, se a pixação é graffiti. Porque eu acho que só aqui em Recife que tem essa diferença. Eu acho que em outros países não tem essa diferença, de dizer isso aqui é pixação, aquilo lá é graffiti. As pessoas falam muito sobre essa questão da utilização da cidade e a meu ver, eu não acho tão aterrorizante uma pessoa escrever na parede, eu acho que às vezes faz parte da estética da cidade.

O artista também comentou sobre os processos que permeiam as visões do público sobre a arte:

As pessoas falam muito da pixação e tal que é feio, mas eu acredito que se a Nike pegar uma tag da pixação e fizer um produto, as pessoas vão comprar, vão achar bonito e vão querer comprar. O graffiti evoluiu muito, ele foi aceito nos museus e tals então ele teve que ser chamado de street art, para poder ser aceito ele teve que ser chamado de street art.

Como se vê pelas falas de Boris, são muitos os processos que estão envolvidos nas concepções de graffiti e pixação – inclusive as diferentes inserções em circuitos mercadológicos e no campo artístico. Os conteúdos que são ativados nestas inserções fazem parte do modo como as pessoas veem ambas as atividades, mas destaco que, para os artistas, tanto em suas falas como em suas atitudes, há um inter-relacionamento muito grande entre ambas as modalidades expressivas.

Com as modificações de discurso que incluem o graffiti no âmbito da arte urbana e a pixação dentro do vandalismo, as diferenciações entre ambas as modalidades de intervenção sobre a cidade transcenderam as discussões especializadas dos artistas e chegaram a diferentes setores. Veículos de mídia, museus, galerias, representantes do setor público e outras esferas da sociedade têm operado com esta distinção que, na prática, também tem implicado em um juízo de valor – no qual, obviamente, incluem dentre as expressões reconhecidas e valorizadas como arte os graffitis e, para as pixações, ficam as críticas e a desvalorização e criminalização constantes.

A despeito dessa distinção, percebo que os artistas têm atuado sem se importarem com tais definições, realizando suas intervenções de modo clandestino e, também caminhando entre graffiti e pixação a depender de seus desejos, sem se importarem com as leituras que seus trabalhos possam vir a ter. Tais observações começaram a surgir quando do trabalho de campo, quando percebi que atuações clandestinas permeiam o entorno de intervenções como as que foram realizadas no Colorindo o Recife, citado no capítulo anterior.

Nos arredores de cada intervenção autorizada e subvencionada pelo poder público, é possível encontrar pinturas e, inclusive, pixações, feitas pelas mesmas pessoas que realizaram o projeto – o que pude acompanhar durante a pesquisa de campo. Outras atividades, como as que acompanhei no contexto de um encontro de mulheres do hip hop, também trouxeram o mesmo tipo de ação: bem próximo ao local do encontro e das intervenções, as jovens ocuparam paredes externas do metrô com imagens e pixações.

Anêmico, com uma atuação mais relacionada ao pixo e, atualmente, na música, mencionou que *“pixador é arteiro, não é artista”*. Nesse sentido, Anêmico

Figura 53 - No verso da placa de trânsito no Bairro do Recife, sticks de Derlon e Rafa Mattos.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

acredita que o sentido do pixar está relacionado com o modo como as pessoas veem a pixação. Para justificar, citou uma de suas letras de rap: *“o que é arte pra mim não é pra você... Prefiro um pixe no muro que uma tela de Monet”*, quando comentou que há pouco reconhecimento da pixação como expressão urbana por uma parcela da sociedade, mas que jovens de periferias rapidamente se identificam com a linguagem. Anêmico também comentou sobre as diferenças de interpretação sobre o pixo: *“a*

galera olhava pra gente assim e pensava ‘ah esse bicho é um pixador’, (...) nunca pensava a gente como um

criador de tipografias.”

Neste sentido da criação de tipografias – muito presente no pixo – podemos perceber que os artistas do graffiti que se dedicam às suas vertentes mais relacionadas com a estetização de letras (como o bomb e o throw-up, por exemplo) estão atuando na zona intersticial artística. No meu entendimento, este tipo de atuação é intersticial porque se situa na margem das definições para pixação e graffiti – que, a bem da verdade, estão entrelaçadas.

Outro aspecto relacionado ao interstício em que se situa o graffiti – e sua consequente inter-relação com a pixação diz respeito ao modo como ambas as atividades são feitas. Quando realizam intervenções espontâneas, em sua maioria, os artistas do graffiti o fazem de modo clandestino – tal como os pixadores. Mesmo artistas com uma inserção no campo institucionalizado da arte mantém este tipo de atuação, como se pode ver na figura.

Penso que as definições entre graffiti e pixação, referentes à sua forma, aos seus contextos e aos modos de fazer dessas ações estão de tal modo interligadas que não é possível definir pixação e graffiti sem deixar de considerar que estas modalidades de intervenção sobre a cidade possuem um conteúdo que escapa às definições. Por este motivo, a ideia de que fazem parte de uma zona intersticial artística pode dar conta das especificidades que o entrelaçamento entre essas modalidades contém.

Acredito que, tanto os comentários de Stahl, como – e sobretudo – este tipo de ações dos artistas trazem à tona a zona intersticial que os artistas do graffiti ocupam. Para cada necessidade, os artistas evocam um conjunto de posturas que os fazem dialogar com diferentes esferas do poder público e conseguir subvenções para suas atividades, ao mesmo tempo em que dialogam entre si ao manter suas posturas de ocupação livre da cidade. Através do uso de sua zona intersticial, cada artista dispõe de um repertório de posturas, falas e até mesmo imagens, que pode ser acionado a qualquer momento, a depender as especificidades que as interações provocadas pela realização de suas produções evoca.

Figura 54 - Bomb de Caju, no Bairro do Recife Antigo. Os bombs são graffitis que por seu conteúdo imagético e principalmente por seu modo de fazer, se assemelham muito às pixações.



Fonte: foto da autora, registro de campo, 2017.

Mais do que utilizar o interstício como um hiato, como indiquei no início deste capítulo citando Brighenti e Campos (2008), proponho pensa-lo como um excesso. Um excedente de significados que possuem tanto o graffiti como a pixação, que situa suas práticas e imagens em uma zona intersticial que é utilizada pelos artistas de modo a possibilitar suas criações. A zona intersticial artística, inerente às práticas em graffiti e pixação, compreende os conjuntos de significados que essas modalidades de intervenção sobre a cidade possuem, os quais são ativados pelos artistas de acordo com os sentidos que atribuem às suas práticas.

Na esfera analítica, a zona intersticial artística permite a articulação efetiva das significações que o graffiti e a pixação podem ter, possibilitando compreender tanto as atitudes como as imagens que estas expressões conjugam. Cabe, aos pesquisadores, a meu ver, continuar a perceber as atividades em graffiti e pixação tal como os artistas, articulando conceitos e atitudes, de modo a possibilitar análises sobre o caminhar dos artistas por esta zona intersticial.

7 CONCLUSÃO: NEM SALVAÇÃO NEM VANDALISMO, SIMPLEMENTE ARTE

Um percurso antropológico de pesquisa provoca a todos os envolvidos e já é ponto inconteste na antropologia contemporânea os modos como pesquisadores e pesquisados são mutuamente afetados pelas experiências que decorrem da pesquisa. Assim, não poderia deixar de abrir a conclusão desse trabalho enfatizando como percebi que as vivências descortinadas pelo processo de pesquisa foram fundamentais. Encontros, olhares, trocas, conversas, geraram reflexões aprofundadas aqui, e cada um desses momentos foi relevante na construção desta tese.

Com a realização dessa pesquisa percebi os processos de construção de significados advindos das relações existentes entre ser artista, ser grafiteiro, ser pixador. Também, destaco que as implicações da adoção destas definições revelaram minúcias que não dão conta de tais categorizações, o que leva à necessidade de perceber cada uma delas como sendo a articulação de um conjunto de significados que faz parte da zona intersticial artística – que abarca o graffiti e a pixação e suas respectivas definições, histórias, imagens, engajamentos, posicionamentos.

Isto posto, o resultado a que cheguei a que me leva a concluir que é preciso repensar as relações que se estabelecem entre artistas e poder público, sobretudo no que se refere ao graffiti. Artistas têm atuado em posição de desvantagem econômica frente aos principais financiadores de seus trabalhos e é preciso equacionar esta relação, para que tenhamos um efetivo fomento às produções.

É importante sublinhar que a adoção de estratégias pontuais de estímulo à arte não dão conta das necessidades do campo artístico. Seria necessário, no meu entendimento, a criação de atividades de formação mais amplas, que contemplassem áreas como a elaboração de portfólios e projetos de arte, a economia criativa, a criação de projetos em educação, dentre outras necessidades de formação que poderiam habilitar os artistas e ingressar, efetivamente, na economia da cultura. Inclusive, este tipo de atividades certamente diminuiria a

dependência do estado e incrementaria as estratégias colaborativas, estimulando a criação de novos produtos e outras estratégias de ação.

Por outro lado, é incontestável que o graffiti está inexoravelmente relacionado às ruas, como a pesquisa demonstrou. É com e nas cidades que os artistas constroem, junto às suas referências individuais, o repertório que compõe suas poéticas. Assim, ver graffiti é olhar, também, trajetórias individuais que possuem estreita relação com o ambiente urbano. As ações fomentadas pelo poder público, desta forma, continuarão ladeando a expressão não autorizada nas paredes, uma vez que ambas se retroalimentam – como indicaram os artistas ao longo da pesquisa.

As questões que geraram esta tese – quais são os processos de produção e significação do graffiti? há diferenças entre os processos de produção e significação do graffiti feito com e sem subvenção pública? – indicaram a necessidade de se perceber que o graffiti está em uma zona intersticial artística que compreende os significados ativados pelos artistas, seus trabalhos e suas ações, os quais podem ser acionados em processos de pesquisa, para responder a tais questionamentos.

Apropriando-me da categoria “atropelo”, é preciso que a antropologia atente para seu papel e procure analisar os atropelos que a intrusão dos pesquisadores nas instituições e na prática artística possa ocasionar. Porém, como perceber os significados da arte e não atropelar o público ou os artistas? É possível interpretar as políticas públicas de cultura através da antropologia sem atropelar os agentes do campo da arte? Ou, como no pixo e no graffiti, o atropelo faz parte?

Considero que a pesquisa antropológica é permeada por atropelos que a fazem estreitar afinidades com a vivência cotidiana. Algumas respostas acerca das questões acima passam por adensar as relações antropologia-objeto. No caso da arte, para que seja percebida em suas diferentes facetas, pelos artistas ou pelo público e, sobretudo, pelos gestores culturais. São eles os responsáveis por apresentar em diferentes instituições narrativas sobre a arte e creio que é preciso evitar distinções entre os objetos artísticos que possam prejudicar sua percepção pelo público ou ocasionar diferenciações de valor financeiro que diminuam determinados setores da arte.

As tintas de pixadores e grafiteiros continuam a escrever suas necessidades e cabe aos antropólogos seu registro e análise para que políticas públicas possam dar conta, também, das especificidades de identidades individuais e, sobretudo, das necessidades de todos. Acredito que este é o caminho para uma antropologia da arte com papel ativo sobre seu objeto de estudo, indo além da análise para efetivamente propor ações que construam políticas públicas mais relacionadas com a cultura.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. *Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimentos*. Tradução de Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011 [2009].
- AGIER, Michel. *Do Direito à Cidade ao Fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro*. MANA 21(3): 483-498, 2015.
- AGUIAR DE SOUZA, David da Costa. *Graffiti, Pichação e Outras Modalidades de Intervenção Urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Enfoques, vol. 7, no. 1, março, 2008. Disponível em: <http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco08/05.htm>, acesso em 20/08/08.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 3ª. Ed., 2003. [1984].
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar T. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. (Coleção Ciências Sociais – Passo a Passo; vol. 68).
- BARCELOS NETO, Aristóteles *Com os Índios Wauja: objetos e personagens de uma coleção amazônica*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2004. (Catálogo).
- BAUER, Martin W., GASKELL, George e ALLUM, Nicholas C. *Qualidade, Quantidade e Interesses do Conhecimento: evitando confusões*. IN: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2015. Págs. 17-36.
- BAUER, Martin W. e AARTS, Bas. *A Construção do Corpus: um princípio para a coleta de dados qualitativos*. IN: BAUER, Martin W. e GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2015. Págs. 39-63.
- BEAT Street. Directed by Stan Lathan. Produced by Harry Belafonte and David V. Picker. Distributed by Orion Pictures. 1984, 104min. Disponível em: Netflix. Acesso: 19 ago. 2017.
- 28ª. BIENAL INTERNACIONAL DE ARTES DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345> Acesso em 13 nov. 2017.

BOAS, Franz. *A Formação da Antropologia Americana: 1883-1911*. Org. e Introd.: George W. Stocking Jr. Trad.: Rosaura Maria Cirne Lima Eichenberg. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora UFRJ, 2004a.

BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Org. Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004b.

BOLETA (Org.). *Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo, s.d.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Trad. Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm Acesso em 25 ago. 2017.

BRASSAI. *Du mur des cavernes au mur d'usine*. "Extrait du texte paru dans Minotaure, n° 3-4, décembre 1933." Disponível em: <http://membrane.tumblr.com/post/258400964/brassa%C3%AF-du-mur-des-cavernes-au-mur-dusine> Acesso em 10/05/2017.

BRIGHENTI, Andrea Mubi. *The wall and the city - Il muro e la città - Le mur et la ville*. Trento (Itália): Professional Dreamers, 2009.

BRIGHENTI, Andrea Mubi e CAMPOS, Ricardo. *Introdução: Explorando os interstícios urbanos*. Forum Sociológico, 18, 2008, págs. 11-12. Disponível em: <https://sociologico.revues.org/215> Acesso: 12 ago. 2017.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (org.) *O ICOM/Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Secretaria de Estado da Cultura/Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010 (vol. 1).

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. *Pintando a Cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Tese. (Doutorado em Antropologia na especialidade de Antropologia Visual). Universidade Aberta, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/765> Acesso em 02/04/2014.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. A Arte Urbana Enquanto "Outro". VIRUS, São Carlos, n. 9 [online], 2013. Disponível em: http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_44_pt.pdf. Acesso: 12 ago. 2017.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Antropologia e a crise dos modelos explicativos*. In: Estudos Avançados, vol.9, no. 25, 1995.

CATTANI, Icléa Maria Borsa. *Arte contemporânea: o lugar da pesquisa*. IN: TESSLER, E. & BRITES, B. (Org.). O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002, vol. 3, p. 35-50.

CAVANI, Julio. *Muros da Libertação: A história da grafiteagem no Recife*. Recife: Prêmio Para Ensaio Teórico do 47º. Salão de Artes Plásticas, não publicado, 2008.

CLIFFORD, James. *Sobre a Alegoria Etnográfica*. IN: SANTOS GONÇALVES, José Reginaldo (org.) A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX / James Clifford. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 63-99.

COLETIVO FLORES CREW. Disponível em: <https://www.blogger.com/profile/17295339417017322203> Acesso: 26 jun. 2015.

COOPER, Martha e CHALFANT, Henry. *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson, 1984.

COSH, Nicole. *"Pixar é art, correr faz parte" ou quando os corres são outros: breves notas sobre pichação, graffiti e seus corres nas instituições museais recifenses*. Recife: Revista Tatuí. , v.01, págs. 48 - 52, 2010.

COSTA, Nicole. *"Eu já vi isso na rua!" Ou Graffiti e Instituições: percursos e sentidos*. 57 fls. Monografia (Especialização em Arte Educação). Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2008.

DARBON, Sébastien. *O etnólogo e suas imagens*. IN: SAMAIN, Etienne. (org.). O fotográfico, 2ª edição, São Paulo, Editora Hucitec, 2005.

DECLARAÇÃO da Cidade do Salvador. I Encontro Iberoamericano de museus. IberoMuseus, Salvador, 2007. Disponível em: www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/DeclaracaoSalvador.pdf Acesso: 03 abr. 2017.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: Aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970 a 2000)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A Dinâmica da Cultura*. [Omar Ribeiro Thomaz (org.)]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARIA ALVES, Caleb. *A Agência de Gell na Antropologia da Arte*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, Vol.14, no. 29, Jan./Jun., 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832008000100013&script=sci_arttext Acesso: 17 jul. 2012.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2005. Disponível em

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-01052006-181824/pt-br.php>
Acesso em 27/08/2017.

FLICK, Uwe. *Uma Introdução à Pesquisa Qualitativa*. Porto Alegre: Bookman, 2007, 2ª. Ed. [2004].

FUNCULTURA – Breve Histórico. Disponível em:
<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/breve-historico/> Acesso: 21 out. 2017.

FUNCULTURA – Comissão Deliberativa. Disponível em:
<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/comissao-deliberativa/> Acesso: 21 out. 2017.

FUNCULTURA – Regimento Interno da Comissão Deliberativa do Funcultura. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/comissao-deliberativa/> Acesso: 21 out. 2017.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

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

GITAHY, Celso. *Grffiti: da transgressão ao circuito oficial de arte*. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/biblioteca/download/celso_gitahy.pdf, acesso em 25/07/08.

GONÇALVES DA SILVA, Vagner. *O Antropólogo e Sua Magia: Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Editora da USP, 2006.

GREFFE, Xavier *Arte e mercado*. (org. Teixeira Coelho) tradução Ana Goldberger. - 1.ed. - São Paulo. Iluminuras : Itaú Cultural, 2013.

HANNERZ, Ulf. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horizontes Antropológicos, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832012000100002&script=sci_arttext Acesso em 30/03/2013.

JOVENS do bairro do Totó grafitam 18 muros: grafiteiros ensinam a arte a um grupo de crianças e adultos, escolhido para mudar a cara da cidade. 15 mar. 2014. Disponível em:

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2014/03/15/jovens-do-bairro-do-toto-grafitam-18-muros--121514.php> Acesso: 29 jul. 2017.

KOPYTOFF, Igor. *The Cultural Biography of Things: commoditization as process*. IN: Appadurai, Arjun (edit.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: The University of Cambridge Press, 4 ed., 2006, p. 64-91. [1986]

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. [1962] *O Pensamento Selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas – SP: Papirus, 1989, 4ª. ed.

LÉVI-STRAUSS, Claude. [1958] *Antropologia Estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACDONALD, Nancy. *The Graffiti Subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2001.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARCUS, George E. *O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia*. Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 2004. vol. 47, nº 1, p. 133-158.

MAY, Tim. *Pesquisa social: questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artmed, 2004, 3ª ed.

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

MUNHOZ, Daniella Rosito Michelena. *Graffiti: Uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba*. Universidade Federal do Paraná: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Dissertação de Mestrado, orientação Profa. Dra. Selma Baptista, 2003.

NEVAER, Louis E. V. *Protest Graffiti Mexico Oaxaca*. Nova York: Mark Batt Publisher, 2009.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007. [1999]

PASSETTI, Dorothea Voegeli. *Lévi-Strauss, Antropologia e Arte: minúsculo-incomensurável*. São Paulo: Edusp/Educ, 2008.

PERNAMBUCO. Lei nº 16.113, de 5 de julho de 2017. Dispõe sobre o Sistema de Incentivo à Cultura - SIC. Disponível em:

<http://legis.alepe.pe.gov.br/arquivoTexto.aspx?tiponorma=1&numero=16113&complemento=0&ano=2017&tipo=&url=> Acesso: 30 jul.2017.

PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard e Monet: o olho e a mão*. IN: Novaes, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, [1988], p. 149-165.

PREFEITURA lança Colorindo o Recife. 27 mar. 2014. Disponível em: <http://www2.recife.pe.gov.br/noticias/27/03/2014/prefeitura-lanca-colorindo-o-recife> Acesso: 30 ago. 2017.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Trad.: Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994. (Coleção: Selo universidade. Arte; 20).

RESOLUÇÃO CD Nº 02/2013. Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – FUNDARPE. Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – FUNCULTURA. 2013. (mimeo).

RODRIGUES, Glauco Bruce. *Quando a política encontra a cultura: a cidade vista (e apropriada) pelo movimento hip hop*. Revista Cidades, Presidente Prudente, v. 6, n. 9, p. 93-120, 2009.

LEÃO, Daniela Sales de Souza. *“Pixo para me sentir vivo”: notas etnográficas sobre a concepção de risco na pixação*. 2016. IN: Anais, Reunião Brasileira de Antropologia, 30, 2016. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwix94zCjszXAhWBhZAKHYUIADwQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.30rba.abant.org.br%2Farquivo%2Fdownloadpublic%3Fq%3DYToyOntzOjY6lnBhcmFtcyl7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUIFVSVZPIjtzOjQ6ljM0NzUiO3oiO3M6MT0iaCI7czozMjoiNzJkODVhNDE3NzA4Y2RkNGMxNzY0ZWlyYTEyMDUwY2QiO30%253D&usg=AOvVaw2CsHkIXDjjwYMkoJJeeoX9> Acesso: 30 set. 2017.

SÁNCHEZ, Francisco Reyes. *Graffiti. ¿Arte o vandalismo?*. IN: Pensar la Publicidad, 53, vol. 6, nº especial, págs. 53-70. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/viewFile/40636/38962> Acesso: 27 jun. 2017.

SCHACTER, Rafael. *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. Londres: Quintessence, 2013.

SCHWADE, Elisete. *Poder do “sujeito”, poder do “objeto”: Relato de uma experiência de pesquisa em um assentamento de trabalhadores rurais*. IN: Grossi, Miriam Pillar (org.). *Trabalho de Campo & Subjetividade*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Grupo de Estudos de Gênero & Subjetividade, 1992. p. 41-52.

SCOTT, Joan W. *O enigma da igualdade*. Revista Estudos Feministas. Abr 2005, vol.13, no.1, p.11-30. <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a02v13n1.pdf>. Acesso em 30/03/2013.

SOARES, Thiago Nunes. *Campanhas políticas e repressão policial: as pichações na cidade do Recife (1979-1985)*. Recife: O autor, 2012. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2012. Orientador: Prof. Dr. Antonio Torres Montenegro.

STAHL, Johannes. *Street Art*. Lisboa: H.F. Ulmann, 2009.

STOCKING JR., George W. (Edit.). *Objects and Others: essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, (History of Anthropology, v. 3).

STYLE Wars. Directed by Tony Silver and produced by Tony Silver and Henry Chalfant. Distributed by Public Art Films, Plexifilm. 1984, 70min. Disponível em: <https://www.bing.com/videos/search?q=style+wars&view=detail&mid=8E115081F4853E4E6D0C8E115081F4853E4E6D0C&FORM=VIRE> Acesso: 23 ago. 2017.

VELHO, Gilberto. *O desafio da proximidade*. IN: VELHO, Gilberto. & KUSHNIR, Karina. *Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 11-19.

VIANA, José Carlos & BRUSCKY, Paulo. *A Torre e o Tempo*. IN: Quadragésimo Quinto e Quadragésimo Sexto Salões de Artes Plásticas de Pernambuco, Catálogo de Exposição. Recife: FUNDARPE, 2005, p. 144-145.

WACQUANT, Löic. *Seguindo Pierre Bourdieu no Campo*. Curitiba: Revista de Sociologia e Política, no. 26, junho de 2006, p. 13-29.

WOLF, Eric R. *Cultura, ideologia, poder e o futuro da antropologia*. Mana, vol.4, no.1, 1998, p.153-163.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZIMOVSKI, Adauany Pieve. *Pichação e Grafite: inserções no campo da arte*. IN: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. 25. Porto Alegre, 2016. Anais, Associação Nacional De Pesquisadores em Artes Plásticas: Porto Alegre, 2016, págs. 609-619.

APÊNDICE A - PRÓLOGO

Durante os meses de elaboração textual desse trabalho, muita coisa tem acontecido no graffiti. Stilo Santos, fundador do Palaffiti – que organiza o evento “Pão e Tinta” – foi premiado como “jovem empreendedor social” no Prêmio Laureate Brasil, para esta categoria, em agosto de 2017. Em outubro, foi lançada pelo prefeito Geraldo Júlio uma convocatória para o festival Recife Urbana Arte, que deverá acontecer em 2018. Em novembro, foi sancionada – a partir de pedido da vereadora Nathália de Menudo – uma lei municipal que prevê a realização anual da semana municipal do Hip Hop.

Junto com estes acontecimentos, as intervenções – em graffiti e pixação – continuam sendo feitas. Os fatos demonstram o vigor do graffiti e o modo com esta linguagem tem seduzido diferentes pessoas e instituições – com os mais distintos propósitos. O futuro dirá o que esses encontros gerarão, para os artistas e para a cidade. Como pesquisadora e moradora do Recife aguardo, ansiosa, os desdobramentos e as novas intervenções sobre a cidade. Afinal, como me disse Luther, *“qual a mensagem que um muro branco transmite cercando nosso mundo imundo?”*

APÊNDICE B - LÉXICO ILUSTRADO DO GRAFFITI

A seguir, alguns dos termos mais corriqueiros utilizados pelos artistas do graffiti, com as respectivas acepções dadas pelos artistas pesquisados e por pesquisadores da arte urbana.

Aerógrafo – Máquina de pulverizar tinta, na qual se usa um compressor para misturar ar às tintas, oferecendo um efeito semelhante ao spray. É preciso lembrar que o aerógrafo, além de caro, é pesado e de difícil operação, o que talvez explique



Figura 55 - Pixo atropelando graffiti. Foto da autora, registro de campo, 2014.

seu pouco uso. O aerógrafo também tem larga utilização comercial, seja na pintura automotiva ou na pintura comercial em paredes. Sendo assim, permanece como técnica de destaque no graffiti.

Arte urbana – conjunto de linguagens artísticas utilizadas para intervir sobre a cidade:

graffiti, stêncil, stick, throw-up e muitas outras linguagens compõem esse conjunto. Também pode ser utilizado o termo “Street Art”, cuja tradução do inglês e significado é o mesmo. Para uma discussão sobre este termo e a trajetória que levou a seu uso, bem como acerca das problemáticas subjacentes ao termo, ver o capítulo 2.

Atropelar – realizar uma intervenção sobre outra já existente. O termo é utilizado tanto por pixadores como pelos artistas do graffiti, sendo que os primeiros se utilizam com mais frequência do termo e, também, do recurso de “atropelar”. Costumeiramente, por respeito a um código de ética entre ambos os escritores da



cidade – pixadores e grafiteiros, não se atropelam os graffitis. Na Figura 56, veja que o pichador colocou o texto “Respeita o pixe” – provavelmente pelo grafiteiro ter feito sua intervenção sobre um pixo.

Figura 56 - Bico. Fonte <http://4.bp.blogspot.com/-nExE7U7Y0I4/VVn1XelWh2I/AAAAAAAAAMc/-pzmzwfQ7U8/s1600/ny%2Bfat.jpg> Acesso em 25/08/2017.

Bico – Bico de spray, por onde sai a tinta contida na lata, figura 57. Pode ser de diferentes modelos e, também, pode ter seu tamanho e espessura alterados pelos artistas, a fim de que possam utilizar a tinta para o efeito desejado.



Figura 57- Blackbook ou sketchbook. Fonte: Boleta, s.d.

Blackbook – ou sketchbook ou caderninho, onde os artistas e os pichadores fazem seus esboços. É comum, também, que artistas e pichadores coletem uns dos outros assinaturas dos colegas, compondo uma coleção de tags nos caderninhos. Na figura 58, o

blackbook de Boleta, pichador paulistano, que reproduziu as

imagens de seu caderno em livro (“Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil.”, vide seção “Referências”).



Figura 58- Bomb de Luther. Fonte: foto da autora, registro de campo, 2014.

Bomb – Pintura rápida que consiste da pintura de uma tag, feita de modo mono ou policromático, com o uso ou não de recursos visuais adicionais. Também pode ser utilizado para pintar tags de grupos.

Termo utilizado tanto por pixadores como por grafiteiros. Na figura 59, há um bomb de Luther, junto com seus textos sempre propondo reflexões: “Ocupe Estelita”; “Ocupar e Resistir Sempre”.

Crew – Coletivo de artistas do graffiti. Também utilizado para coletivo de pixadores. Alguns dos artistas ou dos pichadores, utilizam o termo “ganguê”, mantendo o significado.

Escalada – Ação de pintura em locais altos, que requerem habilidade para a subida. Por conta deste tipo de atividade, muitos escritores urbanos, principalmente pixadores, já faleceram.



Figura 59- Aplicação de estêncil do Coletivo Deixa Ela em Paz. Fonte: <https://www.facebook.com/deixaelaempaz/photos/a.1715372228719972.1073741839.1624726094451253/1715372245386637/?type=3&theater> Acesso em 26/08/2017.

Escritor – Vindo do termo em inglês “writer”, utilizado por pesquisadores como Henry Chalfant (1984), a palavra em português é utilizada por alguns artistas e pixadores que mantêm algum tipo de contato com o meio acadêmico ou com artistas de países que falam a língua

inglesa. No entanto, seu uso mais corriqueiro é no meio acadêmico, para designar aqueles que praticam o graffiti ou a pixação.

Estêncil ou molde vazado – Técnica de reprodução de imagens e textos que se utiliza de um molde para repetição das imagens borrifando-se o spray ou pintando com o rolinho sobre o molde (figura 60). A técnica, além de ser utilizada para reprodução de imagens em superfícies como paredes, também pode ser utilizada

para camisas. Também é utilizado para obter imagens relativamente complexas em curto espaço de tempo.

Graffiti – pintura policromática de tags ou imagens, feita sobre superfícies diversas, com ou sem autorização do proprietário do muro. Sobre as distinções entre graffiti e pixação, veja o capítulo 2.

Graffiti Vandal – Apesar de ser uma definição recente, alguns artistas citaram esse termo em seu repertório para designar graffiti, compostos por imagens e/ou textos, feitos sem autorização. Trabalhos deste tipo, deste modo, são chamados graffiti vandal ou, simplesmente, vandal, deixando-os extremamente próximos, no que concerne à autorização, à pixação.

Graffiti Reverso – Ou “revers graffiti”, consiste no desenho sobre superfícies diversas, obtido através da retirada de elementos, como fuligem, musgos ou mesmo reboco.



Figura 60 - Lambe-lambes aplicados no Recife. Fonte: Acervo pessoal.

Lambe-lambe – imagens e/ou textos impressos através de serigrafia ou feitos `mão livre sobre papel, para serem colados sobre a parede. Tanto podem ser utilizados isoladamente, como, juntos, podem compor painéis, como na figura 61.



Figura 61- Graffiti old school de Léo Gospel. Fonte: <https://www.facebook.com/leogospel33/photos/a.604910642969731.1073741833.425288824265248/874615185999274/?type=3&theater> Acesso em 26/08/2017.

Old school – termo utilizado para se referir aos pioneiros do graffiti, aqueles, no caso pernambucano, que iniciaram suas atividades entre os anos 1980 e 2000. Outra acepção refere-se ao modo de pintar, em que os artistas se utilizam de imagens semelhantes às dos primeiros artistas nova-iorquinos, com muito uso de cor e temas como jovens de bonés, calças largas e tênis, como na figura 62.

Pixação – ou pixe, pixo, escrita monocromática de tags sobre superfícies diversas, feita sem autorização. Pode, também, conter as siglas ou os nomes de crews/gangues. Sobre as distinções entre graffiti e pixação, veja o capítulo 2.



Figura 62 - Conjunto de canetas poscas de diferentes espessuras. Fonte: <https://i.pinimg.com/736x/db/99/77/db997749b649967848416380d8d8b31c--paint-pens-hand-lettering.jpg> posca Acesso em 26/08/2017.

Posca – Caneta de tinta, que permite a pintura de modo portátil e rápido, podendo ser utilizada tanto para pichações, seu uso mais recorrente, como para graffiti. Perceba-se na figura XX que possui diferentes espessuras e cores e, muitas vezes, essas diferenças são utilizadas nas composições criadas

pelos escritores e artistas. Para o caso de pichações, o uso mais comum é da espessura maior, à direita na imagem da figura 64.



Figura 63 - Rolinho de espuma, com 5cm de espessura. Fonte: https://images.tcdn.com.br/img/img_prod/382594/rolo_de_espuma_com_cabo_2092_1_20160324152243.jpg rolinho Acesso em 26/08/2017.

Rolo e Rolinho – instrumentos usados para pintura de grandes superfícies, antes do uso do spray, para fazer a base. Como alternativa ao uso do spray, muito dispendioso, alguns artistas fazem as imagens com os rolinhos e usam o spray apenas para acabamento. Pode ser utilizado, também, para tags retos e, neste caso, são utilizados os rolinhos com menor largura, como o que aparece na figura 64. Outro uso é para a aplicação de tinta sobre os estênceis.

Stick – do inglês, adesivo. O artista utiliza de alguma técnica de reprodução de imagens, como o stêncil ou a serigrafia, para impressão sobre adesivos, que são colados sobre diferentes superfícies na cidade, especialmente em placas de trânsito. Também pode ser feito com o uso de poscas e, neste caso, cada imagem é única. É uma técnica que possibilita a rápida inserção das imagens nas ruas, já que é só tirar



Figura 65 - Stick sobre medidor de energia elétrica, com o texto “*Me declaro em desobediência civil*”, autoria desconhecida. Recife, Foto da autora, registro de campo, 2017.

a película protetora do adesivo e colar onde se deseja. Na imagem da figura 65, stick colado sobre medidor de energia elétrica.

Tag – assinatura e/ou apelido, a marca do artista ou da crew.

Tag reto – mais corriqueiro em pixações, consiste na pintura da assinatura com o uso de rolinho, o que barateia a ação, além de tornar sua realização mais rápida.

Throw up – graffiti de tags com o uso de prolongamento das letras, o que torna a escrita entrelaçada, como se vê na figura 66.

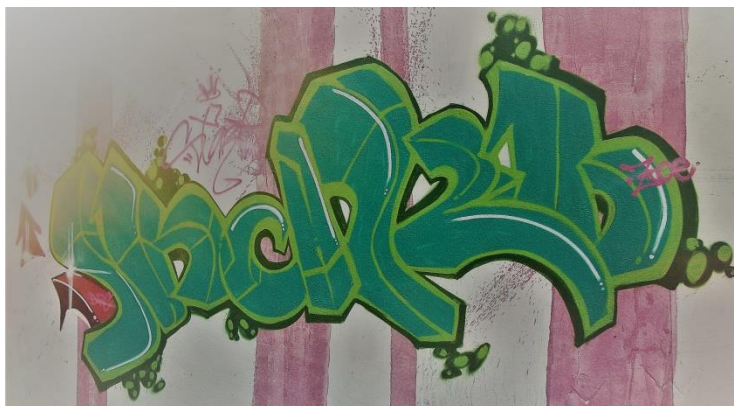


Figura 65 - Throw up feito por Start, em Recife. Foto da autora, registro de campo, 2014.