

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Bruno Corrente Andriani

Palimpsestos Urbanos:
Uma Reflexão Sobre Arte Na Rua.

São Paulo – SP
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Bruno Corrente Andriani

**Palimpsestos Urbanos:
Uma Reflexão Sobre Arte Na Rua.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, área de concentração em “artes visuais” e linha de pesquisa em “processos e procedimentos artísticos”, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes sob a orientação do prof. Dr. Milton Sogabe

São Paulo – SP

2011

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Prof. Dr. Eduardo Cardoso Braga

29 de junho de 2011.

Agradecimentos

Agradeço a todo o corpo docente do IA-UNESP, em especial o Prof. Milton Sogabe pela paciente orientação e os Profs. José Spaniol e Omar Khouri por toda a ajuda.

Também devo agradecimentos aos Profs. Eduardo Cardoso Braga (SENAC) e Gustavo Lassala (MACK) pelas considerações e opiniões que comigo compartilharam.

Finalmente agradeço ao grande amigo Rodrigo Ferreirinha pelo apoio incondicional e a todas as pessoas que direta ou indiretamente fizeram parte deste processo.

Resumo

A Arte de Rua se tornou uma forte manifestação cultural ao longo dos últimos trinta anos, elaborando uma linguagem própria e se estabelecendo no mercado artístico. Contudo, o reconhecimento deste tipo de prática enquanto arte ainda é paradoxal, pois tange diversos pontos problemáticos nas relações sociais. A intervenção chega aos olhos do espectador sem pedir permissão, insere-se no contexto urbano quase que naturalmente, e em alguns casos chega a se camuflar como se já fosse parte da arquitetura. Seja qual for a sua base estética, a intervenção urbana alcança um vasto espectro de espectadores, mesmo que eles não queiram. O que se pretende nesta dissertação não é catalogar de forma cartesiana os diversos estilos encontrados nas ruas, mas sim refletir acerca desta prática, sobre seu funcionamento, seus desdobramentos, em uma leitura mais densa e tanto quanto possível objetiva.

Palavras-chave: Intervenção Urbana, Arte de Rua, Arte Vandalismo, Graffiti, Pichação, Tag Reto, São Paulo.

Abstract

Street Art became a strong cultural manifestation during the last thirty years, creating a personal language and establishing itself into the art market. However, recognizing this practice as an art form is still a paradox. The intervention comes to the viewer's eyes without permission, inserts itself almost naturally into the urban context, and in some cases camouflages as it was already part of the architecture. Whatever the aesthetic bases are, the urban intervention reaches a huge specter of viewers, even if they don't want to. What is intended in this work is not to catalogue the different styles found in the streets in a Cartesian way, but supply a denser and as possible objective reading about this practice and also reflect about how it works and unfolds.

Key Words: Urban Intervention, Street Art, Art Vandalism, Graffiti, Pichação, Straight Tag, São Paulo.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

- Figura 1:** Pinturas Rupestres no Parque Nacional da Serra da Capivara, sudeste do Estado do Piauí declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco
Rogerio Monteiro/Embratur. Data desconhecida
Disponível em: < <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/cultura-brasileira/arte-rupestre> >
Acesso em 15/12/2010 **16**
- Figura 2:** O Roubo, gravura de Honoré Daumier, data desconhecida.
Disponível em < <http://www.wfu.edu/art/pc/images/pc-daumier-theft.jpg>>
Acesso em 02/12/2010. **19**
- Figura 3:** Graffiti de Kilroy no Memorial da Segunda Guerra Mundial, Wasington DC. Foto: Luis Rubio, setembro de 2006.
Disponível em < http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kilroy_Was_Here_-_Washington_DC_WWII_Memorial.jpg> Acesso em 03/01/2011. **20**
- Figura 4:** Soldado italiano durante a Segunda Guerra. Autor: Fraß. Ano 1943.
Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_101I-309-0816-20A,_Italien,_Soldat_zeichnend.jpg>
Acesso em 02/08/2010 **20**
- Figura 5:** Muro de Berlim em 1986. Fotógrafo: Noir.
Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Berlinermauer.jpg>>
Acesso em 03/08/2010. **22**
- Figura 6:** L.H.O.O.Q de Marcel Duchamp
Disponível em <http://www.dmoma.org/lobby/collection/w_logan_fry/microchips/l.h.o.o.q.html> Acesso em 03/08/2010 **24**
- Figura 7:** Palimpsesto de Arquimedes, foto de 28/10/2008, The Walters Museum. Disponível em <<http://www.archimedespalimpsest.net>>
Acesso em 03/12/2010. **27**

Capítulo 2

- Figura 8:** Graffiti de Taki 183.
Disponível em <<http://taki183.net/#gallery>> Acesso em 03/08/2010 **35**
- Figura 9:** Capa do jornal The New York Times de 21 de julho de 1971.
Disponível em <<http://inlog.org/wp-content/uploads/2009/10/takitimes.jpg>> Acesso em 03/08/2010. **36**
- Figura 10:** Graffiti do Artista Nunca na Avenida 23 de Maio, São Paulo, SP. Foto do Artista, data desconhecida.
Disponível em <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/streetart/artists-nunca.shtm>> Acesso em 02/03/2011 **38**

Figura 11: Exemplo de Graffiti WildeSyle. Data e Fotógrafo desconhecidos. Disponível em <<http://www.graffiti.org>> Acesso em 17/06/2010 **43**

Figura 12: Exemplo de Graffiti Throw-Up. Data e Fotógrafo desconhecidos. Disponível em <<http://www.graffiti.org>> Acesso em 17/06/2010 **44**

Figura 13: Graffiti de Keith Haring na Rua Houston em Nova Iorque. Data e Fotógrafo desconhecidos. Disponível em <<http://www.photographyrea.com/2010/06/keith-haring-graffiti-artist/>> Acesso em 02/02/2011. **46**

Figura 14: Basquiat grafitando em Nova Iorque em 1977. Fotógrafo Desconhecido Disponível em < <http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article22> > Acesso em 19/10/2010 **47**

Figura 15: DON'T BELIEVE THE HYPE, Graffiti de Os Gêmeos em San Diego, EUA. Foto por Os Gêmeos, 2010. Nota-se a referência da ação de escrita com spray no trabalho, simulando personagens praticando a intervenção. **49**

Figura 16: Shepard Fairey colando cartazes do projeto OBEY em Los Angeles, EUA. Fotógrafo e data desconhecidos. Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/bombit/448189901/>> Acesso em 01/08/2010 **51**

Figura 17: Graffiti de Stephan Doitschinoff em Lençóis, Bahia. Fotógrafo e data desconhecidos. Disponível em <<http://www.choquecultural.com.br/>> Acesso em 18/08/2010 **52**

Figura 18: Zézão grafitando nos paredões do Rio Tamanduaúeí na Avenida do Estado em São Paulo. Fotógrafo e data desconhecidos. Disponível em <<<http://www.choquecultural.com.br/>> Acesso em 18/08/2010> **53**

Figura 19: Intervenção de Blu em Milão, 2008. Foto de Blu. Disponível em <<http://blublu.org>> acesso em 05/06/2010 **55**

Figura 20: Estêncil em diversas cores de Banksy. Fotógrafo e data desconhecidos. Disponível em <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-499346/Graffiti-artist-Banksy-strikes--Bethlehem.html>> Acesso em 10/09/2010. **56**

Figura 21: Graffiti de Alex Vallauri e Mauricio Villaça. Data e Fotógrafo desconhecidos. Disponível em <<http://blogdojosafacrisostomo.blogspot.com/>> Acesso em 05/09/2010. **59**

Figura 22: Graffiti figurativo de Onesto. Data e Fotógrafo desconhecidos. Disponível em <<http://artdecoerola.files.wordpress.com/>> Acesso em 05/09/2010. **61**

Figura 23: Graffiti de diversos autores no buraco da Avenida Paulista. Foto: Roaleno Costa, 1988. **62**

Figura 24: Graffiti de Nina na Avenida 23 de Maio. Data e fotógrafo desconhecidos. Disponível em <<http://blogreverb.wordpress.com/>> Acesso em 05/02/2011 **62**

Figura 25: Logotipo da banda Iron Maiden **66**

Figura 26: Logotipo da banda AC/DC **66**

Figura 27: Logotipo da banda Ratos De Porão **66**

Figura 28: Palavra ARTE escrita em diversas fontes no estilo Gótico. **67**

Figura 29: Palavra ARTE escrita com tipografia simples de Pichação. **68**

Figura 30: Palavra ARTE escrita com tipografia elaborada de Pichação. **68**

Figura 31: Palavra ARTE escrita com tipografia simples de Tag. **69**

Figura 32: Palavra ARTE escrita com tipografia mais elaborada de Tag. **69**

Figura 33: Fachada totalmente pichada. Fotógrafo e data desconhecidos. Disponível em <http://sp1.fotolog.com/photo/17/48/116/urbanos_02/1273859239758_f.jpg> Acesso em 03/08/2010 **70**

Figura 34: Parte inferior do viaduto do Glicério, região central de São Paulo. Foto de 2010, Todos os direitos reservados por Google Street View. Disponível em: <<http://maps.google.com>> Acesso em 02/03/2011. **71**

Capítulo 3

Figura 35: Pichação na Faculdade Belas Artes durante exposição dos graduandos em 2008. Fotógrafo desconhecido. Disponível em: < <http://velhoshabitos.blogspot.com/2008/06/pichao.html> > Acesso em 06/02/2011. **77**

Figura 36: Intervenção na Avenida Nazaré, São Paulo “A 10 você não veste, você conquista”, 2005. Foto de 2010, Todos os direitos reservados por Google Street View. Disponível em: <<http://maps.google.com>> Acesso em 02/03/2011. **80**

Figura 37: Logotipo de divulgação do reality show Joga 10 simulando um estêncil. Disponível em: <http://www.espie.blogger.com.br/2005_05_01_archive.html> Acesso em 03/12/2010 **80**

Figura 38: Fachada de um campo de futebol mantido pela Nike, Rua Madre de Deus São Paulo. Foto de 2010, Todos os direitos reservados por Google Street View.
Disponível em: <<http://maps.google.com>>
Acesso em 02/03/2011. **81**

Capítulo 4

Figura 39: Exemplo de uma Ristra. Data e Fotógrafo desconhecidos.
Disponível em <<http://geoinfo.nmt.edu/staff/scholle/graphics/Ristra1.jpg>> Acesso em 1/08/2010 **87**

Figura 40: Pochoir de Jean Saudé de 1930
Disponível em: <<http://ajourneyroundmyskull.blogspot.com/2010/02/image-dive-5.html>> Acesso em 08/09/2010 **90**

Figura 41: Projeto de intervenção com a mensagem “PIMENTA NOS OLHOS DOS OUTROS É REFRESCO”. **93**

Figura 42: Assinatura RISTRA em preto e branco. **94**

Figura 43: Assinatura RISTRA em RGB. **94**

Figura 44: Projeto de intervenção com a letra “O” se referindo iconicamente ao olho irritado. **95**

Figura 45: Projeto VOCÊ SÓ ENXERGA O QUE QUER, com aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita. **96**

Figura 46: Projeto NÃO ADIANTA TAPAR OS OLHOS. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita. **97**

Figura 47: Projeto SORRIA. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita. **98**

Figura 48: Projeto SORRIA modular. Apenas mensagem escrita repetidas vezes. **99**

Figura 49: Projeto GRITE ATÉ FICAR ROUCO. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita. **100**

Figura 50: Módulo em Estêncil BORBOLÂMPADA. **101**

Figura 51: Projeto NÃO DEIXE A IDÉIA FUGIR. Aplicação de lambe-lambe, estêncil e mensagem escrita. **102**

Figura 52: Projeto SERÁ QUE ALGUÉM REALMENTE OLHA POR NÓS. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita. **103**

Figura 53: Projeto PÉS NO CHÃO CABEÇA NAS NUENS. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita. **104**

Figura 54: Demetrius 183. Arvore e escrita em estêncil. **105**

SUMÁRIO

Título: Palimpsestos Urbanos – Uma Reflexão Sobre Arte Na Rua

Introdução	12
Capítulo 1 – Arte de Rua e Intervenção	14
1.1 – Primeiras Expressões	15
1.2 – O Questionamento do Objeto Artístico	22
1.3 – Riscar de Novo	27
Capítulo 2 – Graffiti no Contexto Contemporâneo	32
2.1 – Assinaturas e a Elaboração de uma Linguagem	34
2.2 – A Questão do Estilo e da Identidade.	42
2.3 – O Graffiti No Brasil	58
2.4 – Pichação	64
Capítulo 3 – A Intervenção Urbana e os Limites da Arte.	73
Capítulo 4 – <i>Ristra – Pimenta nos olhos dos outros é refresco.</i>	87
4.1 – Preâmbulo	87
4.2 – Técnicas	89
4.2.1 – Estêncil	89
4.2.2 – Lambe-Lambe	91
4.3 – Imagens	92
5 – Considerações Finais	106
6 – Referências Bibliográficas	107

Introdução

O presente trabalho discorre a respeito da atividade artística encontrada nas ruas de grandes metrópoles por todo o mundo. Esta atividade é chamada por diversos nomes, de Graffiti a até Arte Vandalismo, o que gera confusão e discordância nos debates e discussões acerca do assunto. Pensemos apenas que estamos tratando de uma manifestação cultural feita nas ruas, *Arte de Rua*.

As metrópoles se caracterizam por uma dinâmica muito própria na ocupação dos espaços. A cidade de São Paulo, por exemplo, passa por essa questão com o trânsito de veículos, trajeto dos pedestres, comércio ambulante ilegal, fachadas decorativas, entre outras tantas atividades típicas de uma cidade que se expande em si mesma, sem qualquer reflexão. Essa expansão acaba por sobrepor imagens, idéias, conceitos e culturas diversas, formando um enorme painel de palimpsestos; com data de nascimento incerta, e sem previsão de um fim próximo.

O comportamento do homem contemporâneo por vezes é caracterizado pela inércia com que executa suas tarefas. Seus trajetos de um ponto a outro, seja de casa para o trabalho, ou da escola para casa, são parte integrante do cotidiano, e, por conseguinte, não afetam mais os sentidos deste que se torna um passivo espectador do grande suporte imagético proporcionado pela metrópole. Ao contrário, em sua maioria os transeuntes evitam o contato com o ambiente externo e se fecham em suas leituras e aparelhos eletrônicos, sem sequer dialogar com as pessoas que passam ao seu lado. A Arte de Rua já faz parte da paisagem metropolitana, de forma indissociável.

De qualquer forma o objetivo desta dissertação não é mapear ou catalogar a Arte de Rua, mas sim promover uma leitura apropriada de seus motivos, seu processo, funcionamento e suas consequências. Para tal se faz necessária uma pesquisa abrangente, que se estende em análise metodológica de autores que tratam somente sobre Arte de Rua tanto quanto autores que discorrem sobre a Arte e as suas relações sociais; mas acima de tudo se faz necessário um exercício do *olhar*. Autores como Lisa Gottlieb, Célia M. Antonacci Ramos, François Chastanet,

Ceso Gitahy, Roaleno Costa, que discorrem diretamente sobre o assunto; além de autores como Giulio Carlo Argan, Walter Benjamin, Humberto Eco, Massimo Canevacci e Charles Sanders Peirce, para uma análise mais densa das intervenções urbanas com amparo de conceitos diversos.

Consequentemente uma parte prática, o projeto de uma série de intervenções será apresentado, como resultado do exercício do *olhar* durante a pesquisa, bem como a aplicação do estudo artístico da manifestação.

O trabalho discorre em quatro capítulos. O primeiro aborda a origem da expressão humana em paredes e o conceito de intervenção dentro da arte. O segundo trabalha as linhas da Arte de Rua contemporânea, a sua caracterização nominal enquanto *Graffiti*, a elaboração de sua linguagem e da identidade visual do artista que trabalha com esta expressão, bem como o papel do Brasil neste meio. No terceiro capítulo é debatida a questão da dilatação dos limites do objeto artístico promovida pela intervenção urbana tomando como base fatos relativamente recentes no circuito artístico e autores aparentemente desconexos como Immanuel Kant e Hakim Bey. Por fim, o quarto capítulo é o resultado do estudo feito nos capítulos anteriores, um resultado que necessariamente é prático e se apresenta enquanto projeto de uma série de intervenções bem como um texto reflexivo.

Capítulo 1 – Arte de Rua e Intervenção

Dentre as diversas intervenções que podemos observar no dia-a-dia da cidade, temos talvez uma das mais significativas que é a mensagem escrita ou desenhada de diferentes formas, na maioria das vezes por jovens, que sem dúvida se tornou uma importante marca de urbanidade no século XX. É neste contexto que se insere o artista de rua, intervindo no espaço urbano de forma que promova uma nova estruturação do ambiente visual.

O conceito de Arte de Rua aqui engloba toda a manifestação plástica encontrada nas ruas nos dias de hoje, é possível identificar uma série de técnicas e estilos diversos e específicos, determinados por questões culturais, regionais e de época, muitas vezes mesclados para originar a linguagem de cada artista. Por mais que existam diferenças entre os estilos encontrados, todos partem do mesmo princípio: apropriação do espaço urbano para a criação de um objeto artístico. Um grande número de intervenções faz apropriação não autorizada do espaço inserido, o que gera grande controvérsia por parte da sociedade.

Essas intervenções são caracterizadas por serem provocativas e bem-humoradas, podem ser em tom de protesto ou simplesmente representam a assinatura de alguém; as mensagens são determinadas pelos questionamentos da época em que estão inseridas (LASSALA, 2006, p.11). Como essas ações partem do princípio de intervenção no espaço, nem sempre se limitam ao uso apenas de desenhos e grafismos. Elas podem atuar com a criação de falsas sinalizações de trânsito, alteração de monumentos, reorganização de objetos, assim como performances (como trabalhos do grupo Fluxus, de Stelarc, Flávio de Carvalho, Marcelo Cidade, etc.) entre outras atuações que se utilizam do espaço urbano momentaneamente, sem usar necessariamente técnicas que envolvam inscrições em suporte externo.

1.1 – Primeiras Expressões

Autores que dialogam a respeito da Arte de Rua geralmente creditam a antecedência desta expressão cultural às pinturas rupestres, um apontamento extremamente problemático pois a pintura rupestre é feita em ambiente interno e geográfico, condição totalmente diferente das intervenções urbanas feitas sobre suporte externo construído pelo próprio Homem.

A pintura rupestre se caracteriza por desenhos de animais e de mãos humanas feitos a partir da mimese da realidade captada pela espécie humana. Esses registros indicam a necessidade que o Homem encontra em se expressar e se identificar enquanto ser. A necessidade por comunicação e expressão implicou na evolução de série de desenhos e contribuiu para o surgimento da linguagem escrita, desenvolvida de formas diferenciadas pelos diversos cantos do globo. A caverna serve de suporte pela proximidade e facilidade: é o ambiente onde o homem se abriga e passa boa parte de seu tempo; já a intervenção em ambiente urbano prevê um deslocamento do interventor ao local que sofrerá a intervenção.

Desta forma consideramos que a utilização da caverna enquanto suporte para transmissão de mensagem *não* configura uma intervenção como as intervenções conhecidas hoje, a pintura no interior de cavernas servia para fins ritualísticos como, por exemplo, a obtenção de boas caças, boas colheitas ou devoção a divindades diversas. As duas expressões podem apenas se assemelhar por serem imagens inscritas em suportes de características verticais, mas se diferem no conteúdo, no objetivo e na relação com o ambiente inscrito.



**Figura 1: Pinturas Rupestres no Parque Nacional da Serra da Capivara, sudeste do Estado do Piauí declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco
Rogerio Monteiro/Embratur. Data desconhecida**

Enquanto certa comunidade convive sob o abrigo de uma caverna ela se comunica usando sua morada enquanto mídia. Uma caverna possui espaço limitado, e os desenhos acabam sendo sobrepostos. Posteriormente com o advento de suportes não-fixos (placas de pedra, peles de animais) o uso da parede enquanto suporte comunicativo é modificado.

A utilização da parede urbana como suporte de forma intencional/opcional de comunicação entre pessoas só vai acontecer nas sociedades organizadas em forma de cidades. E é esta utilização que para o presente estudo é relevante, enquanto opção de suporte comunicativo.

A palavra *Graffito*, em seu plural *Graffiti*, deriva da palavra em italiano *Graffiato* que significa algo como “gravado”, “riscado” ou “arranhado” e designa

desenhos feitos em superfícies como as paredes (GOTLIEB, 2008, p. 5) ¹. Derivado desse mesmo radical existe também o termo *Graphein* que em grego significa “escrever” ².

Provavelmente o primeiro estudioso a usar o termo *Graffiti* foi o arqueólogo Raphael Garucchi, durante sua pesquisa em Pompéia, em 1856. Sua intenção era de diferenciar as inscrições oficiais nas paredes das inscrições de pessoas comuns (JACOBSON, 2001).

Nas paredes e monumentos de Pompéia, destruída pela erupção do vulcão Vesúvio em 24 de agosto de 79 d.C. são encontradas desde poesias a xingamentos, propagandas eleitorais a anúncios, declarações de amor, caricaturas, entre outras mensagens escritas e desenhadas. A cidade romana era suporte de comunicação *oficial* do Império, algo como um antecessor da imprensa. Por outro lado os cidadãos comuns também expressavam suas opiniões usando o mesmo suporte, numa simultaneidade de diversos tipos de mensagens oficiais e não oficiais. Os romanos ainda deixaram inscrições por onde passaram, sendo encontradas até em monumentos no Egito. Na Idade Média eram feitas inscrições nas paredes das igrejas para comunicar mensagens e até para criticar a situação de pobreza em que se encontrava a população na época.

Ainda durante a Idade Média, na caça às bruxas no período das grandes inquisições, cobrindo as pessoas suspeitas “com uma substância betuminosa chamada piche, os padres pichavam as paredes dos conventos de outras ordens que não lhe eram simpáticas” (GITHY, 1999, p. 20).

As paredes eram usadas para transmissão de informação de todo o tipo, como se fossem um grande mural de conteúdo colaborativo. A imprensa escrita só surge com a facilidade de reprodução promovida pelos tipos móveis de Gutenberg, que promovem enfim a reprodução em larga escala de conteúdo escrito, facilitando além da larga impressão de livros, também a propagação de periódicos, o que

¹ Portanto, no presente estudo, a palavra *Graffiti* será escrita com sua grafia em italiano, para reforçar o sentido original do termo.

² <<http://en.wikipedia.org.br/wiki/Graffiti>> Acessado em 09/06/2010.

difundiu a informação e politizou parte da população que ainda não possuía senso crítico.

Outras grandes civilizações guardam inscrições do que se categorizou como os primeiros *Graffiti*. A cidade Maia de Tikal, onde hoje se situa Guatemala, também guarda registros de inscrições em seus muros. A invasão Viking também deixa registros em Roma e na Irlanda. Igrejas românicas escandinavas preservam inscrições conhecidas como *Tacherons*, que também seguem a mesma idéia ³.

Durante o Renascimento artistas como Michelangelo, Rafael, e Pinturicchio vão escrever seus nomes ao visitarem as ruínas de Nero Domus Áurea ⁴. Durante a invasão napoleônica no Egito, em 1790, os soldados também escreveram seus nomes em monumentos e paredes por onde passaram. Esse tipo de manifestação feita pelos combatentes vai ocorrer em todas as grandes guerras, como prisioneiros ou como invasores.

Ainda durante o começo do séc. XIX um homem chamado Josef Kyselak escreveu seu nome *Kyselak* ou *Kyselak war hier!* (Kyselak esteve aqui!) por toda uma extensão de território onde hoje são compreendidos a Áustria e a Hungria (JACOBSON, 2001). A mensagem “(...) esteve aqui” é uma das mais comuns neste tipo de Graffiti de auto-afirmação. “Escrever o próprio nome tem, assim, uma dimensão mágica que tira o indivíduo do anonimato, assinala sua presença e a conseqüente posse do objeto” (RAMOS, 1994, p. 48).

³ Disponível em < http://www.green-man-of-cercles.org/articles/builders_marks.pdf> Acesso em 09/06/2010.

⁴ Disponível em <<http://en.wikipedia.org.br/wiki/Graffiti>> Acesso em 09/06/2010.



Figura 2: O Roubo, gravura de Honoré Daumier, data desconhecida.

A gravura ilustra um roubo acontecendo numa esquina de Paris, contudo o que nos importa é o ambiente contendo cartazes, o que indica a prática da comunicação usando o ambiente urbano como suporte.

Essas inscrições de assinaturas justificam a necessidade de expressar uma idéia ou apenas afirmar sua existência (FRUTIGER, 1999, p 84). Todos esses registros históricos são aqui mencionados para enfatizar a prática de se expressar usando a superfície mais comumente encontrada, como forma de afirmação da própria existência humana.

Durante a Segunda Guerra Mundial grande número de inscrições contendo a mensagem *Kilroy was here* (Kilroy esteve aqui) foram encontradas em diversos pontos dos EUA. Devido ao grande número de assinaturas espalhadas pelos EUA foram feitas diversas reportagens ao seu respeito, sempre indagando sua identidade. Fato importante é que durante um período onde a identidade pessoal do cidadão se perdeu no meio das identidades nacionalistas e grandes matanças uma

pessoa se afirmou enquanto indivíduo usando a cidade como seu veículo de expressão.

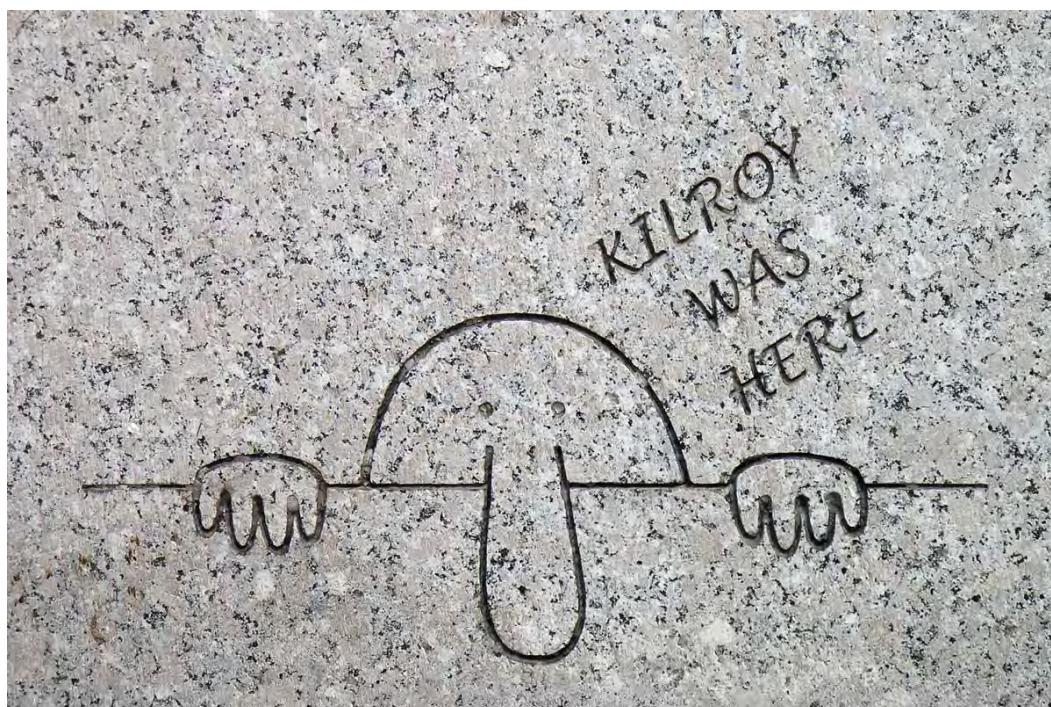


Figura 3: Graffiti de Kilroy no Memorial da Segunda Guerra Mundial, Wasington DC.
Foto: Luis Rubio, setembro de 2006.



Figura 4: Soldado italiano durante a Segunda Guerra. Autor: Fraß. Ano 1943.

Posteriormente as inscrições feitas nas cidades começam a tomar outras conotações, com as guerras mundiais, ditaduras e a firmação da sociedade que conhecemos hoje, com governos instituídos, suas regras estabelecidas em constituições. Mensagens de protesto contra os governos ditatoriais vigentes após a segunda guerra vão tomar conta do cenário urbano. O muro de Berlim é um exemplo conhecido de mensagens contra uma situação governamental incômoda. Em seguida ao protesto surge a repressão a tal manifestação.

As inscrições em banheiros públicos também são comumente categorizadas como Graffiti. Diferente das inscrições nas cavernas, também em ambiente fechado, as intervenções em banheiros não são autorizadas, e lá estão, pois o ambiente é de grande circulação, permitindo a leitura para uma grande margem de espectadores.

Durante a revolta estudantil francesa, em maio de 1968, uma das formas de expressão mais usadas pelos manifestantes foi a mensagem escrita com tintas spray, categorizada como Pichação. “É proibido proibir”, “Não existem pensamentos revolucionários, só existem atos revolucionários”, “A imaginação no poder” foram algumas das frases encontradas durante este período. Assim como o movimento punk dos anos 70 que vai escrever suas mensagens de protesto com tintas spray pelas paredes da Inglaterra.

Somente no final dos anos 70, início dos anos 80, que o movimento *hip-hop* irá apresentar o Graffiti nova-iorquino para o mundo, e sua linguagem característica. Este contato é determinante para a compreensão do Graffiti contemporâneo. Por fim depreende-se enquanto Arte de Rua a expressão artística que escolhe intencionalmente o ambiente urbano como seu suporte.



Figura 5: Muro de Berlim em 1986. Fotógrafo: Noir. Nota-se que o lado ocidental é totalmente tomado por Graffitis, enquanto o lado oriental, além de policiado intensamente, é completamente branco.

1.2 – O Questionamento do Objeto Artístico

Com a idéia de propriedade privada protegida em lei esse tipo de prática interventora sobre a cidade se torna crime. Até então a repressão contra as manifestações gráficas urbanas era embasada em questões morais (só criação de uma lei proibitiva se existe alguma prática existente que se deseja proibir).

“Juridicamente pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano é crime ambiental nos termos do art. 65, da Lei 9.605/98, com pena de detenção de 3 meses a um ano, e multa. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada por seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena passa a ser de 6 meses a um ano, e multa”. (DOS SANTOS, 2001) ⁵

⁵ A lei brasileira está sendo revista a fim de descriminalizar o Graffiti (desde que seja autorizado pelo proprietário do suporte) e apenas criminalizar a Pichação, propondo a inscrição da mensagem “Pichação é crime” nas latas de tintas e proibindo a venda das tintas spray para menores de 18 anos.

A partir de então arte feita na rua intervirá em um espaço que não era predeterminado enquanto espaço artístico, tornando então esse espaço um suporte. Esse espaço contém espectador, obra e autor, em diversos interstícios cujos limites são totalmente obscuros. Por conseguinte essa idéia de intervenção trabalha na linha limítrofe entre arte e vandalismo. Existem registros de intervenções em obras de arte desde início do séc. XX, antes mesmo de partirem de algum movimento artístico.

Em 12 de setembro de 1907, Valentine Contrel, então desempregada, atacou o quadro *A Capela Sistina* de Ingres com um par de tesouras no museu do Louvre. Valentine não sofre denúncia, e não aparentou ter cometido tal delito, pois demonstrava total equilíbrio mental. Valentine Contrel não tinha intenção em produzir arte com seu ato, mas questionar os valores artísticos em função de um mercado artístico já supervalorizado.

Em seu depoimento Valentine reclama da situação em que se encontra, sem condições de se sustentar, e declara que:

*“É vergonhoso ver tanto dinheiro investido em coisas mortas como nas coleções do Louvre enquanto tantos pobres diabos como eu estão famintos por não encontrar trabalho. Eu acabei de danificar uma pintura no Louvre com intenção de ser presa. Meu nome é Valentine Contrel, e nasci em Rouen em 1880. Meu pai morreu há 3 anos, deixando-me sem nenhum centavo. (...) Estou farta de trabalhar, não importe aonde eu vá serei servente de alguém. Quero comer e beber sem trabalhar exaustivamente. Quero ser presa para viver.”*⁶ (GOSS, 2001)

⁶ Original completo em Inglês: *“It is a shame to see so much money invested in dead things like those at the Louvre collections when so many poor devils like myself starve because they cannot find work. I have just spoiled a picture at the Louvre in order to be arrested. My name is Valentine Contrel, and I was born at Rouen in 1880. My parents died three years ago, leaving me penniless. I served as a governess in England, but English life did not suit me. I did dressmarking in Paris. I had to get up at four in the morning and work till midnight to earn 13 cents a day, and I could not pay my rent. I returned to my native town, but could earn my living no better there than in Paris. I came back to Paris. I came back to Paris and was determined to get ‘ruin in.’ The papers lately mentioned that a man had slashed a Louvre picture. That is what I must do to avenge myself. At 3 o’clock in the afternoon I went into the Louvre. As there was crowd in all the galleries, I waited until 4:30 when the visitors began to leave, and went to the unfrequented Ingres room, where I chose the Sistine Chapel picture because it was not under glass. I had no intention of making a demonstration against religion. With a small pair of scissors I first tried to cut the Pope’s eyes away, but the canvas was too thick, and I had to content myself with slashing the figure and several others. I had to stop several times for fear of attracting the notice of the visitors. A young woman was copying near me, but she was too intent upon her work to notice me. When I thought I had done enough damage to be arrested, I went away*

Por mais que Valentine pretendesse uma melhoria em sua condição de vida a situação descrita aponta uma insatisfação do público com o mercado artístico num momento em que o próprio artista questiona a sua função e seu objeto de trabalho. Ora, é exatamente no final do séc. XIX e no início do séc. XX que a imagem é decupada culminando à total abstração.

Em seqüência, Marcel Duchamp questiona o objeto artístico com seus *ready-mades*. A obra *L.H.O.O.Q.* por exemplo indica a reconstrução de um objeto artístico prévio partindo de uma intervenção. Neste caso a intervenção gera outro objeto artístico ao ironizar um ícone da história da arte.



Figura 6: L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp.

and came here to give myself in charge. As a matter of fact, this is not my first outrage of this kind that I have committed. Some months ago, in a room of the Jardin de Plantes museum, I smashed a glass case containing a fine butterfly, which I destroyed. I was arrested, but the police let me go out of pity for the wretched penury I was in."

Giulio Carlo Argan (1992) dedica o sétimo capítulo do seu livro *Arte Moderna* à situação da arte após a Segunda Guerra Mundial. Ele diagnostica uma crise na relação entre arte e sociedade, chegando a citar uma possível “morte da arte”. Essa “morte” se deve ao fato da arte procurar se “racionalizar”, de forma que acabou sendo rejeitada por uma sociedade cada vez menos racional. Uma das questões levantadas é a da funcionalidade do objeto artístico. O artista, até então intelectual, por vezes recusa a condição de técnico, como acontece na escola *Bauhaus*, entendendo que renunciaria a sua pesquisa autoral submetendo-se a uma pesquisa imposta por um sistema maior.

Argan constata uma situação onde a arte procura elaborar seu discurso e se racionalizar cada vez mais, trazendo para si elementos não pertencentes ao seu meio original, de forma que cria um distanciamento com quem não tem repertório suficiente a respeito do assunto. O alienado encontra fruição estética em produtos artísticos criados por uma indústria de cultura de massa.

De acordo com Adorno, em *Dialética do Esclarecimento*, a indústria cultural prescreve toda reação, não permitindo ao espectador nenhum pensamento próprio. Para todo o tipo de público existe entretenimento imersivo e alienante, ou seja, a função da indústria cultural é divertir para que o espectador esqueça do seu próprio sofrimento. Quando no cinema é apresentada violência o espectador esquece da violência que encontra na sua vida, quando no cinema é apresentada a dor, o espectador esquece da dor que sente na sua vida, e assim por diante. Mesmo quando o público se rebela contra a indústria cultural, essa rebelião é o resultado lógico do desamparo para o qual ela própria o educou.

Desencadeada como num efeito dominó, essa série de questionamentos sobre a função dos artistas, valores financeiros da obra de arte, monopólio da produção cultural, entre outros, vai nutrir a própria produção dos artistas (arte pela arte), e, também, acaba por incentivar a produção daqueles que se sentem à margem do circuito artístico instituído.

Em diversos pontos do planeta a produção marginal geraria movimentos, cada qual carregando suas características regionais. Não por acaso muitos deles usarão a parede ou muro como seu suporte para diálogo com o mundo, uma vez que os grandes veículos de comunicação são praticamente inacessíveis. E é finalmente com intenção artística ⁷ que essas intervenções urbanas se firmarão enquanto arte.

Como já vimos o suporte vertical (externo ou interno) é a origem da comunicação visual e escrita humana. A retomada da utilização da parede para a divulgação de alguma mensagem ou pensamento reafirma a necessidade humana de expressão recorrendo à maneira mais primitiva, uma vez que a parede urbana é o ambiente público mais fácil de ser acessado.

A propaganda política e a publicidade em geral fizeram o uso da colagem de litogravuras nas paredes de ruas e avenidas mais movimentadas das cidades ⁸. Também se difundiu o uso de estênceis (máscaras vazadas para a aplicação de tinta) para manufatura de placas e avisos de sinalização (técnica que discorreremos posteriormente). Foi se apropriando desses mecanismos técnicos que a arte de rua firmou sua identidade visual e técnica.

A população que vive à margem da produção cultural e artística encontra no Graffiti uma forma de auto-afirmação. Essa manifestação comumente está carregada de conteúdo ideológico. O grafiteiro procura espaços e ambientes degradados, à vezes de difícil acesso para produzir seu trabalho. Esses espaços vazios foram esquecidos pela sociedade assim como boa parte da população que vive na periferia. O contraste entre o ambiente massivo e deteriorado do caos urbano ganha com o Graffiti um novo adereço, um ponto de fuga para o transeunte.

⁷ Conceito de volição artística (do alemão *kunstwollen*) elaborado por Reigl.

⁸ É muito importante lembrar que a litografia era até então a maneira mais fácil e barata de se reproduzir uma imagem em larga escala.

1.3 – Riscar de Novo

De acordo com o dicionário Aurélio o palimpsesto é um “manuscrito sob cujo texto se descobre a escrita ou escritas anteriores”. Interpretando de forma obtusa esta explicação pode-se concluir que um Graffiti feito com tintas diversas, é um palimpsesto, pois ele, feito à mão, jamais irá esconder completamente a arquitetura na qual está inserido. Mas o que se pretende é estender a aplicação deste conceito. A palavra de origem grega significa literalmente “riscar de novo”, e foi usada para denominar o papiro, pergaminho, que por ser feito de material caro (como pele de animais), é apagado e novamente escrito para se economizar material. O que nos importa é que este conceito de “revelar o que está embaixo”, de sobreposição de mensagens.



Figura 7: Palimpsesto de Arquimedes, foto de 28/10/2008, The Walters Museum.

Nota-se o convívio de uma escrita na vertical e uma escrita na horizontal, a de cima não esconde a de baixo e vice-versa.

Como já antecipado a comunicação humana nas grandes civilizações apresentam a simultaneidade de mensagens. No contexto contemporâneo essa simultaneidade chega a seu ápice.

Para Roaleno Costa (1994, p. 25) o contexto urbano aglutina “urbanização, a arquitetura, o desenho industrial dos equipamentos, a publicidade, a programação visual, a tecnologia decorrente do processo de industrialização, os veículos de comunicação de massa”. Essa aglutinação sobrepõe/justapõe linguagens diversas, sem necessariamente apagar o sentido uma das outras, mas sim recombinao significados. É inserido neste contexto que o cidadão, então se torna intérprete de um complexo sígnico composto de forma sobreposta. Por conseguinte muito do significado original se perde ou se transforma (para cada leitor) na comunicação da mensagem encontrada no espaço urbano, o repertório do intérprete norteia onde se inicia a leitura, e seus pontos principais.

Roaleno defende em sua dissertação que um Graffiti é uma Obra Aberta. Como de acordo com Umberto Eco (1971, p. 22), “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, com uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. Roaleno Costa afirma que:

“O Graffiti não pode ser visto isoladamente, como uma pintura solta em um espaço neutro, em que apenas a sua forma sirva de estrutura para a representação daquilo que se pretende discutir, questionar. Esta manifestação interfere conjuntamente com a arquitetura e elementos do espaço onde é colocada. Tudo ao seu redor integra-se no conteúdo emitido. Cada imagem deve ter o seu espaço apropriado. E não só isso, cada imagem colocada no seu local, precisa ter a sua dimensão individual e particular. As imagens precisam estar integradas com o seu conteúdo, seu tamanho ou dimensão, e o espaço que sofre a interferência”. (COSTA, 1994, p. 10)

Segundo Célia M. Antonacci Ramos (1994, p. 43) “a intervenção pressupõe um ato consciente de alguém que atua sobre um determinado objeto ou espaço, conferindo-lhe um novo significado.”. Sob este aspecto conclui-se que uma intervenção altera o significado anterior do suporte inserido, se torna parte dele e

reconfigura o ambiente urbano, recombina as características simbólicas encontradas neste ambiente.

A metrópole é um local de comunicação constante e praticamente inconsciente, em uma mutação invisível e drástica. Comunicação praticamente inconsciente, pois cada elemento visual encontrado na cidade contém uma carga simbólica que quase não é percebida pelo intérprete. “Os espaços urbanos, como praças e edifícios, são símbolos de uma realidade comum, e como tal, pertencem a um mundo simbólico comum” (COSTA, 1994, p. 28). Esclarecendo: uma pessoa se veste de certa forma para obter acesso a determinado nicho, age conforme códigos simbólicos para se agrupar em nichos. Esse código de vestuário⁹ comunica signos estabelecidos em convenção. O uso desse código de vestuário muitas vezes é feito mais pelo resultado de sua aplicação que pelo seu significado original. Na cidade são encontrados “ícones, índices, ou símbolos; elaborados ou estereotipados, do micro ao macro, os signos se dispersam e se agrupam, formando grandes painéis que se sucedem e se conjugam a outros.” (RAMOS, 1994, p. 24).

Esse “despercebimento” dos signos se dá pela alta velocidade de geração de informação, principalmente feita pela indústria cultural, cuja produção em massa favorece aos interesses do mercado e a lógica do consumo. Um estímulo visual é tão rapidamente absorvido quanto produzido. Uma criança enxerga e absorve a imagem do super-herói Batman antes mesmo de ser capaz de escrever a palavra Batman, pode ainda reconhecer a palavra escrita antes mesmo de ser capaz de formar sílabas, reconhecendo apenas o desenho da palavra. O repertório visual se torna inerente e sua transmissão/reprodução cada vez mais acelerada. O uso de signos simbólicos é, então, feito de forma “praticamente inconsciente”, perdendo, por conseguinte, o significado estabelecido convencionalmente e reconfigurando seu significado conforme o repertório do leitor. Portanto a metrópole sofre uma mutação que se torna invisível; pois o fluxo de informação praticamente afoga o cidadão, e, em função do laconismo comunicativo e reflexivo do cidadão, drástica.

⁹ Conceito de *dress-code* apresentado por Canevacci (2008, p. 42): “é uma pragmática do corpo que se modifica, constrói espaços, ressignifica fetiches através de escolhas cosméticas de um sujeito mutante. (...)”.

Roaleno Costa aponta que “a leitura que é realizada pelo habitante/receptor e que leva em consideração as experiências, sensações, vivências particulares e/ou coletivas.” (1994, p. 26). Ou seja, o ler os signos encontrados na cidade perpassa necessariamente por um repertório que os filtra e re-significa.

O repertório do intérprete pode nortear a leitura de um signo em qualquer situação. Contudo, o que se encontra numa cidade é justamente a aglutinação/sobreposição de signos, neste caso o intérprete vai determinar o sentido de leitura, a relevância dos signos, as conexões possíveis entre eles. Exemplo desta situação é o centro velho da cidade de São Paulo, enquanto num passado mais distante significou poder econômico e glamour, com seus prédios ostensivos e fachadas gigantescas; num passado mais recente esta mesma região se mostrou um ambiente em degradação, e atualmente se encontra em nova ascensão econômica, mas desta vez não mais com ares glamurosos de sua origem. Esses significados temporais ainda convivem mutuamente esperando o intérprete nortear seu sentido. Outro exemplo é a Avenida Paulista, que ainda apresenta um resquício dos casarões do início do séc. XX, arquitetura moderna e contemporânea convivendo simultaneamente.

A intervenção urbana trabalha muitas vezes *contra* uma criação humana, uma ação humana contra a sua própria organização racional de convívio. Quando uma intervenção é feita sobre um monumento ela acaba por compartilhar do status deste monumento. O homem se organizou em cidades que foram crescendo de forma espantosa. Esse crescimento acaba por alienar parte da população e criar zonas de transição e simultaneidade de linguagens diversas. Tomando como referência o conceito de *location*, “um lugar, um espaço ou uma zona intersticial” (CANEVACCI, 2008, p. 42). A interseção de espaços de diferentes origens culturais, diferentes linguagens convencionais, pode transformar signos e re-configurar sentidos a complexos sógnicos.

Então pode se depreender que a formação do complexo sógnico da intervenção urbana se dá no momento que os signos propostos pelo autor da intervenção encontram os signos ao seu redor.

A cidade de acordo com Argan é intrinsecamente artística. Mais que um mero suporte, ou invólucro de produtos artísticos, a cidade é um produto artístico ela mesma (1998, p. 73). A construção da cidade, hoje chegando a concepções magnânimas como metrópoles e megalópoles, registra a evolução cultural de sua civilização pela sobreposição de propostas arquitetônicas. Dentro deste contexto como o observador se comporta?

Existem 4 tipos de relação entre o observador-receptor (público) e uma obra de arte, num dialogo corporal, elaborados por Milton Sogabe (2007): Contemplação, Interpretação, Participação e Integração. Aplicando estes conceitos a uma intervenção urbana é necessário compreender que ela é composta pela imagem executada e seu entorno, e é condicionada ao repertório do observador, ou seja, o observador está inserido no contexto urbano, e uma vez que se desloca para observar a obra ele a transforma. O observador da uma intervenção urbana é integrado a ela no ato de sua observação. Por conseguinte ainda constata-se que qualquer foto de uma intervenção (inclusive as usadas no presente trabalho) não é capaz de reproduzi-la por completo, uma vez que ela é apenas um recorte do ambiente urbano.

Argan usa constantemente a cidade de Roma para exemplificar essa condição intrinsecamente artística das cidades, para Argan o Coliseu é o símbolo da cidade de Roma, símbolo da civilização romana. O Coliseu não deve ser de forma alguma restaurado ou reconstruído em sua arquitetura original, o que o constitui simbolicamente é justamente a sua imagem enquanto ruína do império romano (1998, p. 228).

Sob esse aspecto o que simboliza uma grande metrópole como a cidade de São Paulo? Se tomarmos como ponto de vista o “olhar estrangeiro” fica mais fácil responder esta indagação. A primeira visita de Massimo Canevacci à cidade de São Paulo em 1984 exemplifica essa situação do “olhar estrangeiro”. Canevacci dedica a introdução de seu livro *A Cidade Polifônica* ao *perder-se* urbano, *perder-se* então em São Paulo. Além da óbvia menção ao enorme espaço geográfico da cidade outro ponto é levantado, o sincretismo cultural e imagético que a cidade proporciona.

Antes da Lei *Cidade Limpa* implementada pelo prefeito Gilberto Kassab em 2007, a cidade de São Paulo era uma explosão de imagens publicitárias, Graffitis, Pichações, placas de sinalização, propagandas políticas, fachadas ilegais, entre outros tantos estímulos visuais sobrepostos formando uma paisagem multi-morfo-colorida. Uma mensagem seja ela qual for, com enfoque na sua carga visual ou escrita, feita num muro da cidade, está sujeita às diversas intempéries que afetam sua configuração original. Essas intempéries formam um enorme painel de palimpsestos de imagens sobrepostas: propaganda em cima de pichação, em cima de graffiti, em cima de arquitetura. Talvez esse enorme painel de palimpsestos e reconfigurações sígnicas que a cidade se tornou seja o símbolo de São Paulo.

Capítulo 2 – Graffiti no Contexto Contemporâneo

“A arte do graffiti emprestou alguma graça aos horríveis vagões de metrô e sóbrios monumentos públicos (...)” (BEY, 2003, p.13).

Como vimos anteriormente a palavra *Graffito* e seu plural *Graffiti* derivam da palavra em italiano *Graffiato*, que significa algo como “gravado”, “riscado” ou “arranhado”, designada para os desenhos feitos em superfícies como as paredes. Esse termo vai ser aplicado em referência aos desenhos e inscrições encontrados em ruínas ao redor do mundo. As paredes da cidade recebiam aplicações com conteúdo diverso, desde mensagens de amor, poesias, caricaturas de políticos, propaganda e retórica política, anúncios de prostituição, entre outros, formando um grande quadro comunicativo.

Também vimos que o termo *Graffiti* é utilizado para categorizar qualquer tipo de intervenção que “arranha” as paredes das cidades, mas no contexto contemporâneo sua aplicação ganha outro sentido, aplicando-se aos desenhos coloridos feitos com as mais variadas tintas das mais variadas formas como veremos a seguir.

A composição do Graffiti atualmente traz uma junção de elementos figurativos, grafismos e letras, em geral usa-se tintas de secagem rápida como tintas spray e látex. Hoje, o artista que trabalha com Graffiti se apropria de noções de pintura, perspectiva, volume, composição, ritmo, luz e cor para desenvolver suas obras. Além disso, o Graffiti traz as mais variadas técnicas para uma mesma obra. Colagem, máscaras, e até objetos tridimensionais são usados num mesmo trabalho (LASSALA, 2006, p. 16).

O Graffiti como conhecido hoje tem sua origem vinculada à cultura *hip-hop*. Muito do que é visto, em termos estilísticos, deriva das intervenções feitas na periferia de grandes metrópoles estadunidenses, em especial Nova Iorque, onde a cultura *hip-hop* se iniciou e se elaborou como um todo para depois tomar o mundo e se desenvolver se apropriando das características culturais de cada região. O *hip-hop* vai se compor em quatro expressões: Graffiti, Rap, Dança Break e Disk-Jockeying¹⁰. Essas expressões compõem uma correspondência para as manifestações artísticas as quais a população periférica não tem acesso à produção intelectual: artes plásticas, poesia, dança e música.

A vinculação do Graffiti de Nova Iorque na grande mídia vai afetar diretamente todo um circuito, desencadeando, incentivando e reinventando artistas de rua por todo o mundo. Por isso é difícil dissociar a idéia do Graffiti contemporâneo da idéia do *hip-hop*. Contudo a evolução do Graffiti extrapolou esse vínculo e se tornou uma expressão visual independente sendo executada em diversas partes do globo. O que acontece em geral é que posteriormente ao movimento norte-americano de Graffiti só é categorizado como Graffiti as intervenções que seguem padrões estilísticos americanos, um julgamento equivocado, pois desconsidera intervenções de outras épocas e culturas.

¹⁰ Retirado do documentário *Style Wars*, de 1983. O documentário apresenta um panorama do cenário do *Graffiti* em Nova Iorque, bem como sua relação originária do *hip-hop* e seus desdobramentos.

2.1 – Assinaturas e a Elaboração de uma Linguagem.

As intervenções no Graffiti se iniciam como assinaturas em suporte vertical, como afirmação de um indivíduo na sociedade, uma afirmação visual de um cidadão num contexto repleto de informação visual. Consequentemente essas assinaturas vão se tornar diferenciadas, para assim diferenciar seus autores, então elaborando uma linguagem própria.

O Graffiti nova-iorquino demonstra claramente esta evolução, e se o fenômeno do Graffiti gerado pelo movimento hip-hop vai afetar toda a Arte de Rua mundial é necessário compreender como ele desencadeou no subúrbio e ganhou a atenção dos veículos de comunicação norte-americanos.

No começo da década de 70, no subúrbio de Nova Iorque, se inicia a prática de escrever nomes ou pseudônimos em vagões de trens no metrô. Esses caracteres escritos serão chamados de *tags* (GOTTLIEB, 2008, p. 35). A palavra *Tag* pode significar etiqueta, rabo ou retalho. A conotação da palavra *Tag* usada no universo do *Graffiti* é similar à conotação empregada em publicações feitas para a Internet, mais próxima da idéia de etiqueta, como um rótulo que indica palavras chave, no caso do *Graffiti* a autoria da intervenção.

As primeiras *tags* se assemelham com a atual pichação paulistana em função da monocromia e simplicidade técnica, mas terão evoluções gráficas distintas. A escolha do vagão de metrô como suporte se dá em função de seu trânsito por diferentes locais da cidade. Os vagões trocam de linhas e chegam a pontos que o grafiteiro não chegaria sozinho¹¹.

Da mesma forma que um artista assina uma tela para legitimar aquele objeto como uma obra de arte de sua autoria, o grafiteiro então assina as paredes da cidade para afirmar sua identidade enquanto pertencente àquele ambiente. A sua assinatura em si é sua obra e contém as características visuais que lhe conferem identidade.

¹¹ Idem. Os Grafiteiros daquela época comumente invadiam os espaços onde os vagões eram estacionados, para assim poderem grafitar maior número de vagões e com mais calma.

O primeiro grande nome reconhecido no Graffiti nova-iorquino foi *Taki 183* no começo dos anos 70. Taki, diminutivo de Demetaki¹², espalhou por toda a cidade de Nova Iorque sua assinatura. Seu reconhecimento e fama se devem pelo grande número de assinaturas espalhadas pela cidade, não por uma qualidade plástica ou inovação estilística. O objetivo do escritor então já não é o protesto objetivo contra alguma entidade em específico, mas sim de auto-afirmação, afirmação de sua identidade perante o mundo.



Figura 8: Graffiti de Taki 183.

Fotógrafo e data desconhecidos. Nota-se a simplicidade das letras, numa caligrafia quase cursiva, totalmente legível.

Quanto maior o número de *tags* espalhadas maior fama seu autor adquiria. O crescente número de pessoas executando *tags* incentivou a evolução gráfica para o Graffiti atual. As letras foram ganhando bordas, efeitos tridimensionais, colorizações, fundos, setas, entre outros artifícios gráficos de maior complexidade. A disputa entre os grafiteiros vai ganhar foco na qualidade técnica do trabalho.

¹² Apelido grego para o nome Demetrius.

Contudo a *tags* monocromáticas não deixam de ser utilizadas, mas passam a ser as assinaturas de trabalhos maiores e mais elaborados (GOTTLIEB, 2008, p. 41).

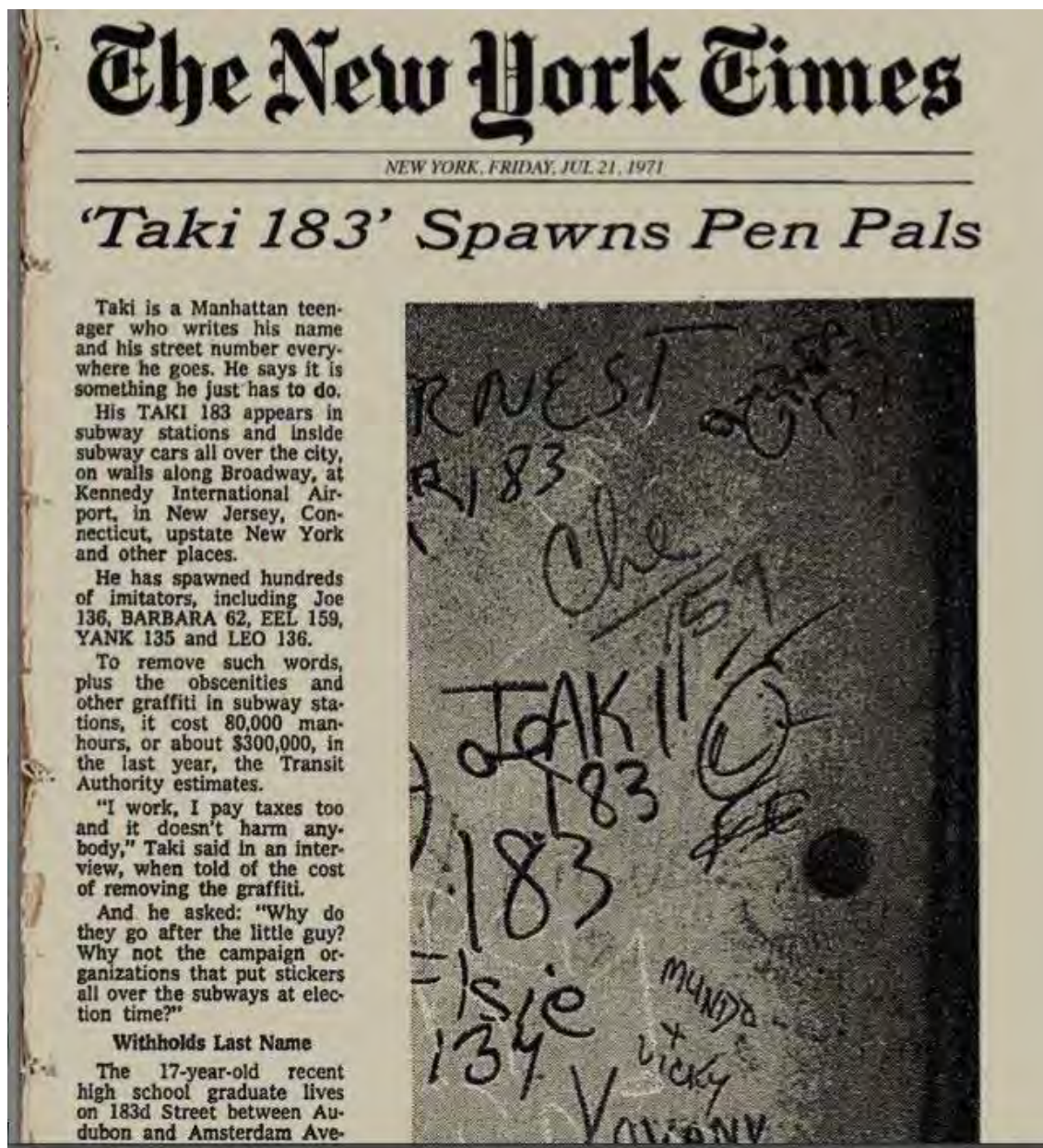


Figura 9: Capa do jornal *The New York Times* de 21 de julho de 1971.

A matéria destaca entre outras coisas que Taki "criou" seguidores praticantes de Graffiti e explica que o número 183, que segue o apelido Taki, se refere ao número da rua em que o escritor mora.

No seu estudo, Lisa Gottlieb analisa o Graffiti (o estilo americano principalmente) usando o método de análise iconográfica de Erwin Panofsky. Para ela as características que compõem um trabalho em Graffiti são "o estilo pessoal do

artista, e o estilo icônico, ou estilo como convenção” (2008, p.73). Pode-se concluir que o Graffiti cria um conjunto sógnico próprio, uma linguagem visual, composta de características estilísticas estabelecidas pelos artistas do circuito, e, portanto, somente acessível aos iniciados e/ou interessados na linguagem¹³. De acordo com Massimo Canevacci “o que o escritor anônimo quer comunicar não são palavras, mas, sim a sua presença fantasmática, (...)” (1993, p. 37). Essa afirmação aponta para uma situação dupla, enquanto o grafiteiro espanta o leigo pela sua presença então fantasmática ele comunica para outros do próprio meio com sua linguagem específica, através de um código sógnico estabelecido pelos próprios grafiteiros.

Se o Graffiti possui linguagem visual própria ele se torna ilegível para quem não conhece o processo evolutivo da tipografia e das características convencionalmente estabelecidas, por conseguinte cria um distanciamento entre executor (ou iniciado) e leigo, assim como ocorreu com a arte durante o surgimento dos diversos “ismos” no começo do século XX. Portanto essa situação gera um interpretante distinto para iniciado e público leigo. O iniciado no Graffiti possui repertório para analisar as qualidades estilísticas presentes na obra, enquanto para o leigo o viés principal da leitura se encontra no choque visual de Graffiti e contexto urbano. Obviamente que o interpretante não se limita a essa situação, mas pode determinar diretamente a leitura, e é aí onde se inicia a grande dicotomia entre arte e vandalismo que caracteriza a Arte de Rua.

Décio Pignatari (1987, p. 40-41) usa o ambiente urbano para explicar os conceitos de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade¹⁴ de Charles Sanders Peirce, como que um passeio por uma metrópole:

“Estou caminhando por uma via de um grande centro urbano, sem que nenhuma idéia me ocupe a mente de modo particular e nenhum estímulo exterior enrijeça a minha atenção: em estado aberto de percepção cônica, digamos. Ou seja, em estado de primeiridade. Por um acidente qualquer – um raio de sol refletido num vidro de um edifício – minha atenção isola o referido edifício do conjunto urbano, arrancando-me da indeterminada situação perceptiva do estado

¹³ É importante lembrar que até então o Graffiti americano ainda trabalha como elemento principal a tipografia própria. Aos poucos que vão surgir elementos figurativos e abstratos. Os elementos figurativos no Graffiti acabam por aproximar o leigo à obra, uma vez que ele consegue reconhecer elementos familiares a sua realidade.

¹⁴ Tradução proposta por Décio Pignatari em *Semiótica e Literatura*, 1987, p. 36 do termo originalmente em inglês *Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*.

anterior, ancorando-me no aqui-e-agora da secundidade. Em seguida, constato que essa construção é um 'arranha-céu de vidro', que se insere no sistema criado por Mies van der Rohe, nos anos 20; que Mies, por seu lado, nada mais fez do que desenvolver as possibilidades construtivas do aço e do vidro, coisa que Paxton já havia feito no seu famoso 'palace made o'windows' (Thackeray), o Palácio de Cristal, de Londres, em 1851, etc., etc. Este estado de consciência corresponde à terceira idade."

Pensando no ambiente urbano proposto na explicação de Pignatari não seria difícil substituir o edifício de aço e vidro por outra edificação também com características arquitetônicas próprias, um monumento público, ou até mesmo uma intervenção urbana comum, como por exemplo, um Graffiti do artista Nunca.



Figura 10: Graffiti do Artista Nunca na Avenida 23 de Maio, São Paulo, SP. Foto do Artista, data desconhecida.

Ao transitar livre e despreocupadamente pela Avenida 23 de Maio a intervenção facilmente chama a atenção de um transeunte qualquer. Em primeiro

lugar o que chama a atenção são as grandes proporções da intervenção que se estendem do chão ao topo da parede assim como da mesma forma as sensações causadas pelas cores encontradas. Posteriormente se constata que essas cores estão em alto-contraste e se identifica uma figura humana representada enquanto desenho. Esta representação humana apresenta traços africanos, nas suas proporções geométricas, paleta cromática, e temática: a figura representada possui alargador no lóbulo de sua orelha e uma perfuração em seu lábio, características de certas tribos africanas. Ainda é possível ler a palavra “canibal”, escrita desrespeitando a gramática (separada em “can” depois “ibal”) seguindo as características tipográficas da pichação paulistana. Por fim sabe-se que a intervenção está inserida num contexto posterior ao contato do Graffiti estadunidense com o Graffiti brasileiro, pois apresenta contornos demarcados, proporções típicas de desenhos de ilustração e um rigor técnico específico com sombreamento planejado.

Estas últimas constatações, já correspondentes ao estágio da Terceiridade, só se dão se o fruidor/intérprete possui repertório especializado no assunto. O leitor que não é próximo aos rigores estilísticos da Arte de Rua também interpreta a intervenção, seguindo o seu repertório, associando o local e as sensações causadas aos seus significantes particulares.

“A cidade é, assim, um sistema semiótico de produção e consumo de códigos; emite e recebe mensagens” (RAMOS, 1994, p. 31). Sob esse aspecto, e com o apoio da dos conceitos encontrados na Semiótica de Peirce é possível se fazer uma leitura mais densa de uma intervenção urbana, tomando ainda como exemplo a intervenção de Nunca.

Na relação do signo com ele mesmo ele se porta como um *Sin-signo*, pois é algo único, um desenho singular que apresenta o estilo de pintar do autor. Quando em relação com seu objeto referente se caracteriza *Ícone*, um *Hipo-Ícone Imagem*, pois é um desenho, uma pintura que *imita* algo possível, mesmo enquanto palavra (canibal) o Graffiti ainda é desenho e se comunica visualmente. Em relação ao seu interpretante ele é *Remático*, pois este desenho, essa pintura segue um estilo, uma qualidade, num discurso não verbal.

Todavia um Graffiti ainda pode carregar algumas qualidades simbólicas intrínsecas na relação do signo com ele próprio, como as espessuras convencionalmente estabelecidas dos pincéis e rolinhos, assim como os diâmetros das tintas spray, também estabelecidos por convenção¹⁵. E, quando o uma intervenção se apropria de máscaras vazadas ou carimbos ele se porta então indexicamente em relação a seu objeto, tomando este objeto enquanto ferramenta para a execução da intervenção. As botas de Alex Vallauri por exemplo são indexicas em relação as máscaras que foram usadas para a sua feitura, mas são icônicas em relação a uma bota qualquer. Ainda assim, se a intervenção possuir imagens fotográficas coladas (em xérox, ou estêncil) como no caso do artista Shepard Fairey, ela também contém uma relação de contigüidade com seu objeto referente.

Por outro lado, existe um forte caráter indexico no graffiti em outra circunstância, numa leitura como “alguém esteve aqui”, a passagem fantasma de um interventor o leitor da intervenção imagina e supõe os caminhos e métodos utilizados para a sua prática; mesmo que não exista contigüidade entre suporte e imagem representada o signo pode ser interpretado enquanto ato interventório (incorporando imagem e o impacto causado em seu entorno) e não somente uma imagem mimética sobre suporte. A carga simbólica estabelecida pelos próprios grafiteiros para se autodenominarem foi com o tempo se dissipando e se confundindo com o estilo pessoal de cada artista, o discurso visual de cada artista.

A ilegibilidade do Graffiti enquanto mensagem escrita se encontra no ruído visual que a mensagem escrita contém. De acordo com Umberto Eco “a cadeia comunicativa pressupõe uma Fonte (ou Emissor) que por meio de um Transmissor, emite um Sinal através de um Canal. O Sinal, através de um Receptor, é transformado em Mensagem para o uso do Destinatário, Essa cadeia normal de comunicação prevê obviamente a presença de um Ruído ao longo do Canal” (ECO, 1984, p. 168). Sob este aspecto uma intervenção não possui necessariamente apenas um destinatário específico, o que promove maior ruído, diferente para cada leitor da imagem.

¹⁵ Essas normas são em geral determinadas pelos fabricantes dos produtos mencionados, e fazem parte de conjuntos normativos como a ABNT.

É no ruído que a linguagem tipográfica do Graffiti se estabelece. Uma fonte tipográfica comum pode possuir caixa alta e baixa, serifa, itálicos e negritos, esses elementos históricos já fazem parte do repertório de qualquer leitor comum. Uma palavra, por exemplo, “arte”, pode ser escrita de várias formas: ARTE, arte, *arte*, **Arte**, ARTE, etc. Esses elementos só influenciam no significado da palavra se inseridos num contexto. As tipografias encontradas no Graffiti trabalham de forma semelhante. Uma palavra é escrita com diversos adereços visuais, tais como elementos tridimensionais, setas, degrados, entre outros. Esses adereços podem não influir diretamente no significado da palavra escrita, mas apresentam o estilo pessoal do escritor/artista e se ele faz parte de algum grupo estilístico maior.

Por outro lado o Graffiti possui vertentes somente pictóricas, seja em complemento/acompanhamento a linguagem tipográfica, ou seja, como estilo único. Quando um Graffiti apresenta elementos figurativos ele aproxima o cidadão comum e facilita a leitura, por trazer elementos comuns ao seu cotidiano visual, portanto em geral ele é mais bem aceito pelo senso comum. Enquanto a intervenção com elementos tipográficos possui grande ruído proposital (obviamente existem exceções), a intervenção com elementos figurativos comunica mais facilmente para um espectro maior de receptores.

Quando determinada manifestação elabora uma linguagem própria ela amadurece ao ponto de poder dar “um passo adiante”. Como por exemplo o cinema, que no seu início vai se apropriar da linguagem teatral até compor sua própria linguagem, que o vai caracterizar enquanto arte. Sob esse aspecto o Graffiti se elabora de maneira dicotômica. Ao passo que sua origem se dá tipograficamente seu apelo é totalmente visual. Portanto o Graffiti acaba por se apoiar muito mais nas Artes Visuais, mesmo que trabalhe com material tipográfico.

É neste ponto, com uma linguagem estabelecida, que o Graffiti toma as metrópoles. O número de artistas de rua se torna gigantesco, e para se destacar na cena não basta mais habilidade técnica, agora se faz necessária a elaboração de um discurso.

2.2 - A Questão do Estilo e da Identidade.

O Graffiti contemporâneo, oriundo do movimento hip-hop determinante de todo um estilo visual, se origina da prática de assinar nomes em paredes diversas, portanto toda a sua evolução inicial se dá como uma evolução tipográfica. Com a “guerra estilística” entre artistas a tipografia se tornou cada vez mais elaborada culminando a não-legibilidade numa explosão cromática ordenada por regras próprias.

Contudo, elaborar classificação cartesiana da Arte de Rua no contexto em que ela se encontra é uma tarefa sem propósito e que certamente geraria mais conflitos que soluções. O Graffiti se elaborou e se articulou numa velocidade exponencial, os diversos estilos gerados foram se hibridizando numa permutação de forma que o que atesta a qualidade de uma intervenção atualmente é mais que uma questão técnica ou estilística, é seu discurso.

Para mencionar os estilos de forma mais adequada usa-se a classificação recorrente no circuito, criada pelos próprios artistas de rua. Este tipo de nomenclatura, elaborada pelos próprios artistas para se autodenominarem, se equipara ao que aconteceu no início do séc. XX. Movimentos como o Fauvismo e o Expressionismo Abstrato são exemplos de grupos que dividem os mesmos objetivos e valores autodenominando-se (LITTLE, apud GOTTLIEB, 2008, p. 49).

A evolução das técnicas dentro do universo do Graffiti americano determina diretamente o estilo da obra (GOTTLIEB, 2008, p. 78), numa correlação direta Ou seja, a técnica nova gera um estilo novo. Essa nomenclatura gerada em Nova Iorque vai influenciar o Graffiti mundial. Termos como *Bombing*, *3D*, *Throw-Ups* e *Wild-Style*, serão amplamente aplicados e difundidos por todo o mundo.

Lisa Gottlieb compara a forma com que o Graffiti é desenvolvido e ensinado com o Renascimento (2008, p. 41). Dentro desse sistema de auto-nomenclatura, os grafiteiros se organizam numa estrutura similar ao sistema Renascentista de mestres e aprendizes. Um mestre ensina sua técnica para novos grafiteiros, e assim elaboram uma obra de forma que o conceito original é formulado pelo mestre, que comanda seus aprendizes para a execução da obra. Cada “escola” traz suas

características estilísticas próprias, que são registradas para sua perpetuação em livros de rascunho.

Com a explosão do movimento hip-hop nos anos 80, o estilo americano de Graffiti toma o mundo principalmente no vestuário e enquanto ilustração aplicada em campanhas. “A trupe do graffiti americano começou a despontar em 1980 (...) Passou a ser conhecida e difundida por meio de camisetas, calças, jaquetas (moda em geral)” (GITAHY, 1999, p. 45). Esses estilos então elaborados durante a “guerra estilística” entre grafiteiros em Nova Iorque vão penetrar outras culturas. Quando esses conceitos saem de seu lugar original acabam por se dissipar, sem carregarem o sentido regional e territorialista inicial para apenas se tornarem conceitos de exemplificação estilística (principalmente após o lançamento do documentário *Style Wars*, que vai apresentar o fenômeno do Graffiti nova-iorquino ao resto do mundo). Esse contato de artistas urbanos com o estilo americano vai ser fundamental para a elaboração de novas linguagens pelo mundo.



Figura 11: Exemplo de Graffiti WildeSyle.



Figura 12: Exemplo de Graffiti Throw-Up.

Ao analisar as duas figuras anteriores é possível constatar semelhanças no uso de cores fortes e de contornos marcados. As imagens se diferem essencialmente pelo fato de a primeira apresentar formas geométricas e a segunda, formas arredondadas. Contudo, a origem da nomenclatura se dá por questões técnicas. A primeira figura, em *WildStyle*, segue um padrão técnico mais complexo, enquanto a segunda é caracterizada pela velocidade de sua execução, e portanto categorizada como *Throw-Up* (algo como vômito em português). A técnica por muito tempo origina o nome de determinado estilo. Essas características para se categorizar um Graffiti só são percebidas por um leitor que tenha um mínimo de repertório sobre o assunto. Todavia esses estilos já se dissiparam e a nomenclatura aplicada na década de 80 já não surte o mesmo efeito na atualidade.

Hoje o uma obra de Graffiti se apropria de diversas técnicas simultaneamente, de forma que o estilo pessoal do artista se torna a parte mais importante. Um artista que pretende adquirir respaldo com trabalhos em Graffiti necessita vincular questões técnicas e temáticas para a elaboração de uma identidade própria. Para afirmar a sua assinatura já não basta apenas criar um pseudônimo, o artista necessita criar

uma linguagem que o caracterize, dosando técnica, tema, discurso de forma adequada.

Outro ponto importante é o estabelecimento de nicho de mercado para a Arte de Rua. Se o suporte da Arte de Rua é obviamente a cidade como o artista de rua necessita se adequar para tornar sua atividade rentável. A estratégia mais comum é substituir o suporte cidade por um suporte móvel, como uma tela comum. O artista de rua passa a compor peças para venda em leilões e galerias como o artista já inserido no mercado, e galerias vão se especializar em obras de artistas de rua.

Por outro lado, se o que caracteriza o artista de rua é sua linguagem, sua identidade própria, muitos artistas são contratados por grandes marcas para ilustrar produtos. Ou seja, o artista de rua passa a vender sua identidade para ilustrar campanhas publicitárias, marcas, entre outras atividades comerciais.

A problemática desta atividade mora justamente na substituição do suporte. O artista de rua tem todo o direito de tornar sua atividade rentável, todavia quando ele deixa da intervenção urbana para a ilustração ele se torna obviamente um ilustrador, e para tanto se insere num mercado que já possui competitividade própria; e, quando ele se insere na galeria ele se submete a toda a lógica do mercado de arte galerista. Ou seja, o artista de rua ao se inserir no mercado precisa estar preparado para não cair no óbvio e manter seu discurso extremamente bem elaborado, de forma que ele funcione inserido ou não no contexto urbano. Sob este aspecto os artistas que trabalham com Arte de Rua se amparam de diversos recursos, estéticos e/ou discursivos para tornar sua obra relevante ou simplesmente compor um diferencial no contexto inserido.

Partindo do pressuposto acima se faz necessário mencionar dois artistas: Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. Ambos emergem do cenário nova-iorquino de Graffiti dos anos 80. Sua importância para o presente estudo é a forma com que seu trabalho é reconhecido no mercado artístico, elevando o Graffiti de vandalismo a *Fine Art*, e possibilitando aos seus praticantes uma atividade rentável.

Keith Haring se caracteriza por desenhos figurativos simples, de contornos grossos, imagens de fácil reconhecimento, formando uma linguagem visual

marcante. A figuração no Graffiti ainda não era tão comum, deve se lembrar que nos anos 70 todo o Graffiti nova-iorquino se desenvolve tipograficamente, as imagens figurativas aparecem posteriormente como adereço. Portanto Haring acaba por se destacar com sua linguagem essencialmente figurativa. Por serem facilmente reproduzíveis (em silk-screen) suas imagens se tornam produto comercial rentável, para estampar camisetas, broches, além do trabalho sobre tela. Em pouco tempo o trabalho de Haring é absorvido pela indústria cultural.



Figura 13: Graffiti de Keith Haring na Rua Houston em Nova Iorque.
Data e Fotógrafo desconhecidos.

Já Basquiat começa a grafitar em Nova Iorque ainda nos anos 70. Seu primeiro momento é feito de mensagens escritas, sempre provocativas, sob o pseudônimo de SAMO. Quando parte para uma vertente figurativa Basquiat ainda mantém as mensagens escritas e a assinatura SAMO, mas apresenta um estilo muito próximo do expressionismo, com traços marcados, cores fortes e formas distorcidas.



Figura 14: Basquiat grafitando em Nova Iorque em 1977. Fotografia desconhecida

No caso dos dois artistas o flerte com o universo pop da época é crucial. Aparições em TV, entrevistas, cenografia para videoclipes musicais, frequência constante nas galerias badaladas, e, obviamente, a amizade de Andy Warhol levaram a Arte produzida por eles a outros patamares de consumo, e, por conseguinte o Graffiti também chegou a lugares não poderia chegar anteriormente sem este amparo.

Indaga-se se esse fenômeno seria possível sem o apadrinhamento de Andy Warhol, contudo a questão é que dentro de um contexto de cultura de massas tudo é passível de comercialização, de propagação. O importante é que o Graffiti americano se desenvolveu num momento propício à rápida absorção e propagação de sua identidade visual enquanto linguagem rentável, e esses dois artistas inauguram a entrada do artista de rua no mercado de arte.

Hoje o ambiente urbano é um mercado de arte a céu aberto. A disputa por espaço e reconhecimento é cada vez mais acirrada, e para tal os artistas sempre procuram um diferencial, técnico ou temático, para constituir uma linguagem visual sólida e de fácil identificação.

Os irmãos brasileiros Otávio e Gustavo, conhecidos como Os Gêmeos, são talvez o maior expoente da arte de rua brasileira no mundo. Seu estilo é caracterizado pelos personagens em amarelo chamativo, pertencentes ao universo imaginário chamado por eles mesmos de *Tritez*. Neste universo de imagens oníricas destaca-se a preciosidade técnica atingida com ferramentas inusitadas, feitas com bicos entupidos, bicos de desodorantes e de perfumes, obtendo diversos resultados de traços. Suas obras por vezes são metalingüísticas, apresentando personagens praticando intervenções sobre o suporte.

Os irmãos, hoje estabelecidos no mercado artístico e publicitário, já até ilustraram campanhas para marcas de alcance mundial como a Nike, e são capazes de transitar por diversos nichos artísticos e comerciais sem perder sua identidade visual. Por outro lado são muitas vezes criticados por apresentarem um trabalho muito ilustrativo e comercial; de qualquer forma Os Gêmeos representam o reconhecimento do artista de rua, e sua conseqüente inserção no mercado de Arte, e isso se deve a elaboração e firmação de uma identidade visual forte em conjunto da repetição da formula persistentemente em diversos núcleos metropolitanos.



Figura 15: DON'T BELIEVE THE HYPE, Graffiti de Os Gêmeos em San Diego, EUA. Foto por Os Gêmeos, 2010.
Nota-se a referência da ação de escrita com spray no trabalho, simulando personagens praticando a intervenção.

Outro artista que ficou mundialmente conhecido por ilustrar campanhas é Shepard Fairey. O norte-americano nascido em Ohio estudou na Idyllwild Arts

Academy e na Rhode Island School of Design. Em seu trabalho, o artista explora a colagem de imagens em papel sobre a parede, técnica conhecida como *sticker* nos Estados Unidos, com a vertente mais brasileira mais próxima chamada *lambe-lame*. Suas primeiras imagens trazem como personagem principal o ditador fictício, criado pelo artista, *Andre – The Giant*, em seguida da palavra *Obey*. A identidade visual da obra é baseada em propaganda política, em especial a propaganda russa, tendo como referência principalmente a gama cromática com tons vermelhos fortes, e seu conceito é fundamentado na fenomenologia, contando até mesmo com um manifesto. O personagem ilustra camisetas, adesivos, entre outros itens vendidos no site do artista.

Mesmo já obtendo reconhecimento no circuito artístico e no circuito mercadológico de arte por conseqüência, foi com o retrato do então candidato à presidência dos Estados Unidos Barack Obama que Fairey expandiu seu nome ao redor do mundo. A imagem do candidato foi amplamente difundida na Internet, tomando uma proporção parecida com o retrato de Ernesto *Che* Guevara, transformando o retratado em mito antes mesmo de sua morte.

Curiosamente o artista sofre críticas por se apropriar de imagens que não eram de sua autoria para compor suas intervenções, como a imagem do presidente Barack Obama, baseada numa foto cujos direitos autorais são de Mannie Garcia.



Figura 16: Shepard Fairey colando cartazes do projeto OBEY em Los Angeles, EUA. Fotografia e data desconhecidos.

A relação conceitual com o suporte é um ponto relevante para o discurso do artista, caso de artistas como Stephan Doitschinoff e Zézão. No caso de Stephan Doitschinoff, também conhecido como Calma, sua linguagem é desenvolvida com base em elementos religiosos de diferentes culturas. De 2005 a 2008 Stephan reside em Lençóis na Bahia para executar um projeto de intervenções por toda a cidade. Neste projeto Stephan toma como referência as crenças e histórias dos moradores da região para executar intervenções em diversos lugares, como fachadas de casebres, igrejas e até o cemitério. Mais que apenas intervir plasticamente na pequena cidade o artista interage durante 3 anos com seus moradores, dilatando os próprios limites da intervenção. O resultado de sua pesquisa são imagens de alto refino técnico, cheias de simbologias, que se assemelham às imagens do período medieval.



Figura 17: Graffiti de Stephan Doitschinoff em Lençóis, Bahia. Fotografia e data desconhecidos.

Já Zézão, pseudônimo artístico de José Amaro Capela, é um artista que migra da Pichação para o Graffiti. Enquanto pichador Zézão escrevia VICIO pelas paredes da cidade de São Paulo, e durante esse período aprendeu a enxergar a beleza em lugares onde a maioria das pessoas só enxerga o feio. Foi assim que elaborou seu trabalho, executando seus Graffitis em lugares degradados, e em geral de difícil acesso.

Ficou conhecido pelos seus trabalhos nas galerias subterrâneas de São Paulo, mas seu trabalho não se limita ao subsolo, sua questão mora em conferir beleza a lugares degradados. Plasticamente sua obra é composta de formas abstratas fluidas azuis, de simplicidade técnica peculiar, num dialogo constante e contrastante entre a imagem e seu suporte. Contudo sua obra muitas vezes só se completa com o registro fotográfico, uma vez que os locais inseridos não possuem acesso ao público.



Figura 18: Zézão grafitando nos paredões do Rio Tamanduatueí na Avenida do Estado em São Paulo. Fotógrafo e data desconhecidos.

Em Bolonha destaca-se o artista Blu, que mantém seu verdadeiro nome em segredo. Inicia seu trabalho ainda na Itália em 1999, usando apenas tintas spray, mas ao longo dos anos foi apurando sua técnica e elaborando sua identidade visual, com rolinhos e tintas de secagem rápida.

Blu se caracteriza por trabalhar em diversos países, tendo trabalhos espalhados pela Europa, América Central e América do Sul. Seus trabalhos são muitas vezes satíricos, e em geral são compostos de imagens com enormes figuras humanóides, pintadas de branco com contornos negros.

Numa de suas viagens em 2007 é que elabora seu trabalho mais conhecido, o *Muto* (Mudo em italiano). Muto é uma animação feita a partir de Graffitis executados nas paredes de Buenos Aires. A animação segue seu estilo em branco, e conforme as imagens se movimentam o rastro da imagem anterior se mantém. O trabalho em animação se tornou um hit na Internet pela proeza técnica que instiga diversos tipos de espectadores.

A animação talvez ofusque o resto do trabalho de Blu, retém toda a atenção para si pela inovação e primor técnicos. Contudo por trás das brilhantes intervenções do artista fortes críticas sociais são apresentadas, quase que passando despercebidas pelo espectador.



Figura 19: Intervenção de Blu em Milão, 2008. Foto do Artista.

Um dos artistas mais provocativos e influentes no cenário atual é Banksy, que assim como Blu mantém sua identidade preservada. Acredita-se que Banksy tenha nascido durante os anos 70 na cidade de Bistol, Inglaterra. Curiosamente nesta mesma cidade está localizada a influente School of Creative Arts. Sua primeira relação com a intervenção urbana se dá no grupo DryBreadZ Crew, já se utilizando de estênceis.

Começa a intervir na paisagem urbana focando na técnica de estêncil em 2000, pela sua praticidade e velocidade. Suas imagens trazem valores anti-institucionais de forma satírica, críticas visuais ácidas aos dogmas da sociedade contemporânea. Seus trabalhos são em sua maioria compostos de estênceis figurativos, algumas vezes em conjunto com alguma mensagem escrita.



Figura 20: Estêncil em diversas cores de Banksy. Fotografia e data desconhecidos.

Suas intervenções extrapolam o espaço urbano e chegam a alcançar galerias de arte, museus e lojas de departamentos. Em 2003 o artista substituiu 500 álbuns da cantora Paris Hilton em diversas lojas por cd's aparentemente idênticos por fora, mas com o conteúdo interno alterado. Em 2004 faz performances não-autorizadas no Louvre e na Tate Britain, transitando com uma reprodução da Mona Lisa com seu sorriso substituído por uma *smiley face* em mãos.

Ainda em 2004 produz uma pequena coleção de insetos e a coloca no Museu de História Natural de Nova Iorque sem que ninguém note a diferença entre a sua peça e as peças do museu. No mesmo ano substituiu a mensagem "Bank Of England" das notas de £10 por "Banksy Of England", se assemelhando com as intervenções em notas "Quem Matou Herzog" feitas durante a ditadura militar no Brasil.

Tornou-se tão respeitado e badalado que uma de suas obras, intitulada *Keep It Spotless* foi leiloada em 2009 por US\$ 1,9 milhões na galeria Sotheby em Nova Iorque, maior valor alcançado até então em leilões de artistas de rua. Atualmente suas intervenções são protegidas pelo governo britânico, proibidas de serem apagadas. Em 2010 dirige seu primeiro filme, o documentário *Exit Through The Gift Shop*, indicado ao Oscar de melhor documentário em 2011, concorrendo curiosamente com um documentário sobre a obra de Vick Muniz, intitulado *Lixo Extraordinário*, contudo nenhum dos dois indicados recebeu o prêmio.

O percurso dos artistas brevemente mencionados acima mostra como o artista de rua se ampara de elementos para se consolidar no mercado artístico, mesclando discurso, técnica e identidade visual para compor seu trabalho. Muitas vezes o artista de rua deixa seu espaço usual de intervenção para expor seu trabalho, tornando assim as paredes da cidade apenas mais um suporte para um trabalho maior. Ou, por outro lado, o artista formado pela academia pode compor seu trabalho com diversas expressões, utilizando a intervenção urbana como apenas uma delas. Basta compararmos a trajetória de Shepard Fairey e Zézão, enquanto o primeiro procura na Academia recursos para compor sua obra interventora, o segundo inicia sua carreira na Pichação; de qualquer forma os dois artistas estão inseridos num mesmo mercado artístico problemático cheio de nuances e estratégias comerciais próprias.

A intenção nesta breve menção é compreender como esse artista que há pouco fora considerado criminoso se insere no mercado artístico e torna sua arte rentável.

Enquanto Taki 183 ficou conhecido pelo enorme número de intervenções em Nova Iorque Basquiat fica conhecido pelas mensagens provocativas contidas em suas intervenções. Enquanto Os Gêmeos repetem incessantemente uma mesma fórmula visual, Zézão chega a lugares inacessíveis e Banksy coloca seu dedo cheio de sal na ferida da sociedade. De qualquer forma com o tempo já não basta uma técnica apurada ou repetição, hoje o artista de rua dialoga com um circuito complexo e concorrido; o artista de rua necessita chamar a atenção para a sua obra e transformar o ambiente o qual intervém, e se possível transformar a leitura pré-determinada do público que atinge. Então a rua já não é o espaço expositivo mais

acessível para aquele que se sente marginalizado, mas sim um espaço concorrido para artistas de diversas vertentes.

2.3 - O Graffiti No Brasil

Hoje o Graffiti brasileiro é referência no cenário do graffiti mundial. O cenário paulistano de intervenção urbana toma proporções jamais vistas até então, com estímulos visuais espalhados em toda a parte, de toda a forma.

A elaboração da linguagem do Graffiti brasileiro reside no contato de expressões gráficas originais do Brasil com estilos de outras partes do mundo. Mensagens de protesto já eram feitas durante os anos 40 e 50, em resposta aos slogans políticos espalhados pelas ruas. Em 1964, com o início da ditadura militar essas mensagens de protesto se tornam cada vez mais freqüentes. Como em toda a ditadura os veículos de imprensa sofrem intervenção do governo. O AI-5 (Ato Institucional nº5) finda definitivamente com qualquer liberdade de expressão em qualquer mídia, de forma que toda e qualquer produção intelectual e artística era submetida à censura. Artistas importantes que se apresentavam nos grandes festivais televisivos de música serão exilados, movimentos artísticos e estudantis sofrerão violenta repressão. Uma vez que não se tem mais acesso aos veículos de comunicação usuais a cidade se torna palco e suporte de protestos.

Com a abertura política no final dos anos 70 essas intervenções se tornam mais bem humoradas, se desvincilhando do tom de protesto inicial. É então que Alex Vallauri, nascido na Etiópia, se insere como um dos pioneiros do Graffiti no Brasil. Inspirando-se nas pichações já típicas da cidade, Vallauri começa a executar imagens icônicas aplicando tinta spray em mascaras vazadas sobre as paredes. Eram botas, luvas, cupidos e demônios que inseridos no contexto urbano tomam sentido diverso, transformando seu suporte e seu significado.

Essa prática se difundiu de forma rápida e natural. Em pouco tempo artistas como Mauricio Villaça, Carlos Matuck, Rui Amaral e Celso Gitahy já despontavam no cenário urbano com trabalhos feitos com máscaras vazadas. Aos poucos os desenhos à mão livre também se tornaram parte do repertório visual do Graffiti no Brasil. John Howard já produzia suas obras em São Francisco, contudo, após se

mudar para São Paulo, se torna um dos pioneiros do Graffiti à mão livre no Brasil (MANCO, 2005, p. 14-15). Ciro Cozzolino também traz influência de fora do Brasil. Ciro estudou Artes Plásticas na França, e lá conheceu o Graffiti. Executava suas obras usando colagens de pinturas em papel craft. Ciro pintava em ateliê com seus colegas, e, após o fechamento do metrô colavam essas pinturas em lugares de grande visibilidade.

Por outro lado artistas como Hudinilson Jr e Tadeu Jungle, que hoje transitam em outras mídias, intervieram na cidade com frases e poesias feitas à mão livre com tintas spray. Tadeu Jungle com “Hendrix, Mandraque e Mandrix” enquanto Hudinilson Jr. com “Ah! Beije-me!” acompanhada em geral de uma boca desenhada.



Figura 21: Graffiti de Alex Vallauri e Mauricio Villaça.

O primeiro coletivo de artistas de rua foi o *Tupinãodá*, formado nos anos 80 por José Carratu, Milton Sogabe, César Teixeira, e Jaime Prades. Tinham como proposta repensar o espaço urbano praticando performances e intervenções¹⁶. Suas intervenções enfatizavam a efemeridade do graffiti, em seu início praticadas com giz e carvão, e posteriormente feitas com tinta *spray* e, por conseguinte, o grupo sofreu repressão e chegou a ser preso (LODI, 2003, p. 74).

¹⁶ Disponível em <<http://www.jaimeprades.art.br/?area=5&sec=1&item=65>> Acesso em 02/10/2010

Até então o que predominava no Graffiti brasileiro eram temas figurativos, muitas vezes com mensagem escrita, feitos com máscaras ou a mão livre, de forma rápida para evitar problemas com a polícia ou com moradores da região.

Lembrando que em 1980 o hip-hop ganha espaço no cenário artístico mundial, por conseguinte esta vertente chega também ao Brasil. Apreciadores do estilo passam a se encontrar no metrô São Bento, em São Paulo, para dialogar, trocar informações, dançar e ouvir música. Nesses encontros que artistas como Thaíde, DJ Hum e os irmãos Gustavo e Otávio (Os Gêmeos) começam a produzir e elaborar seu trabalho. Esse contato entre o que já se produzia aqui no Brasil e os estilos espalhados pelo mundo, “importados” de diversas formas, é que vai gerar a linguagem do Graffiti brasileiro, tão peculiar e respeitada. Ou seja, a prática de intervenções urbanas já era uma forte vertente artística em grandes centros brasileiros, o contato com expressões urbanas estrangeiras fortaleceu a legitimação da prática no circuito artístico (uma vez que o Graffiti nova-iorquino já se tornara referência estilística).

Essa apropriação de elementos de cultura estrangeira se assemelha aos preceitos do caráter antropofágico descrito por Oswald de Andrade em 1928. Na tropicália os músicos brasileiros se apropriam da guitarra e da sua linguagem para compor uma nova linguagem musical. No Graffiti ocorre o mesmo processo de apropriação para a criação de nova linguagem.

Uma das características que destaca o Graffiti brasileiro no cenário mundial é o grande número de obras figurativas. Essa característica se dá pela influência sígnica dos trabalhos feitos nos anos 80, antes da explosão do Graffiti nova-iorquino. Esses trabalhos criaram todo um repertório visual das gerações que nasceram e cresceram durante aquele período. Muitos artistas de renome, como Onesto, Nunca, Nina, Os Gêmeos, Tinho, Vitché, Titifreak, Stephan Doitschinoff, entre outros tem como principal tema de suas obras os elementos figurativos. Para executar as suas obras esses artistas se atêm a um preciosismo técnico rigoroso e, sempre procuram o estabelecimento de uma linguagem marcante. Por isso mesmo que muitos deles também conquistam espaço no mercado de ilustração publicitária.



Figura 22: Graffiti figurativo de Onesto. Data e Fotógrafo desconhecidos.

Por outro lado, outra crescente vertente no Graffiti nacional é o Abstrato. Essa vertente tem como expoentes artistas como Ciro, Boleta, Kboco, Prozak, Highgraff e Zézão. As obras em sua maioria são coloridas e com formas alongadas, muitas vezes parecendo sofrer influência do Surrealismo. O abstrato no Graffiti torna a obra mais intuitiva se adequando aos desenhos implícitos do suporte inserido.



**Figura 23: Graffiti de diversos autores no buraco da Avenida Paulista.
Foto: Roaleno Costa, 1988.**



Figura 24: Graffiti de Nina na Avenida 23 de Maio. Data e fotógrafo desconhecidos.

Ao compararmos as duas últimas imagens identificam-se intervenções com temas figurativos, todavia existe uma forte diferença estilística. A primeira figura apresenta uma série de intervenções ainda não influenciadas pelo Graffiti nova-iorquino; a composição das imagens é sobreposta, diferentes grafismos convivem desenhos icônicos disformes e nota-se uma despreocupação técnica semelhante ao Naif. A segunda intervenção já apresenta um momento do Graffiti posterior contato com o estilo americano, existe um elaborado jogo de cores e sombras e os contornos são bem delineados; por outro lado a intervenção se mostra muito mais ilustrativa, com uma preocupação voltada à técnica, facilitando uma situação contemplativa ao invés de reflexiva. Da mesma maneira a primeira intervenção permite uma leitura aberta, pois seus elementos pictóricos são simples, enquanto a segunda intervenção norteia a leitura diretamente, com seu rigor técnico nas figurações infantilizadas. Não se pode ter uma intervenção melhor que outra, a leitura apresenta momentos diversos do estilo figurativo brasileiro.

Pode-se concluir que a elaboração de um “estilo brasileiro” de Graffiti se dá organicamente, no encontro de diversos estilos e manifestações. Qualquer suposição de como seria o Graffiti no Brasil se não tivesse sofrido influência do Graffiti americano é desnecessária e equivocada. O grande diferencial do Graffiti brasileiro para com os demais é justamente sua maleabilidade em termos técnicos e estilísticos combinado a sua riqueza de elementos culturais.

2.4 – Pichação

Estudar a arte de rua e negligenciar a já internacionalmente conhecida pichação paulistana é fechar os olhos para um fenômeno cultural que questiona diretamente os limites da arte. A forma como esse fenômeno é enxergado por estudiosos internacionais é bem diferenciada da comumente encontrada por aqui. Na introdução do livro *Street Artists – The Complete Guide* a pichação de São Paulo é mencionada como um “trabalho já quase respeitado e um estímulo para o turismo” (p. 07) e ainda é mencionado como “estilo único de graffiti” (p.130). Outro exemplo é que a uma das mais densas publicações comercializadas com enfoque na linguagem visual da pichação paulistana (*Pixação: São Paulo’s Signature*) só vai ser feita por um francês, François Chastanet, em 2007, e ainda não tem versão traduzida para o português. Somente em 2010 é publicado e comercializado o *Pichação Não é Pixação – Uma Introdução à Análise de Expressões Gráficas Urbanas* por Gustavo Lassala, tratando a Pichação como fenômeno gráfico e elaborando um panorama das expressões plásticas urbanas de São Paulo.

A pichação faz parte desse cenário em permanente mutação que é a cidade de São Paulo, não há como enxergar a cidade sem enxergar a pichação. A dificuldade em encarar a pichação como um fenômeno estético rico, e que não tem correspondente próximo em nenhum lugar do mundo, é dada ao fato da prática do *piche* implicar diretamente com questões morais e que dizem respeito à criminalidade aliado aos valores estabelecidos de beleza. Por mais que o intuito do presente estudo seja estudar a pichação mais no seu âmbito visual se faz necessário discorrer sobre essas questões citadas anteriormente para que a leitura da pichação seja completa. Esse debate será feito posteriormente em um capítulo específico, aqui serão esclarecidos alguns pontos cruciais sobre a origem da manifestação como é encontrada nas ruas atualmente e suas questões técnico-evolutivas.

O termo pichar se origina do ato de “aplicar piche em; sujar com piche; falar mal de” algo ou alguém (Gitahy, 1999, p. 19-20). Como mencionado anteriormente esta prática é mais antiga do que se costuma imaginar; esses xingamentos, críticas e achincalhes são encontrados nas ruínas de grandes civilizações clássicas.

Existe uma grande dissociação na leitura de Graffiti e Pichação, geralmente tratando este como vandalismo, e aquele enquanto arte. Contudo, sob o conceito de Graffiti apresentado no Capítulo 1 (de que graffiti é tudo aquilo que “arranha” uma superfície como um muro ou parede) é possível se dizer que a Pichação é uma forma de Graffiti. Suas semelhanças e diferenças serão abordadas a seguir, primeiramente serão feitos alguns esclarecimentos sobre as origens da Pichação contemporânea.

Na década de 60, durante a ditadura militar, manifestantes escreviam mensagens de protesto nas paredes da cidade, a mídia nomeou essas mensagens como pichações. Nos anos 70 esse tipo original de pichação em tom de protesto foi se dissipando, no seu lugar outras mensagens foram bem-humoradas e enigmáticas foram pichadas.

Bons exemplos são o ‘Cão Fila Km 26’ feita por um criador de cães e ‘Celacanto Provoca Maremoto’ fazendo referência ao seriado *National Kid* (GITAHY, 1999, p.21).

Somente nos anos 80 que a pichação que conhecemos hoje foi elaborada. A evolução gráfica da pichação está dissociada da explosão do *Graffiti* nova-iorquino na mesma época. A comparação entre a pichação brasileira e as *tags* estadunidenses é comum, contudo elas possuem algumas abordagens visuais e tipográficas diferentes. As *tags* derivam das assinaturas do graffiti, são monocromáticas e arredondadas, seguindo um formato helicoidal parecido com o de uma onda. Já a pichação segue uma linha estética mais próxima dos logotipos de bandas de punk e heavy-metal e também se assemelham as tipografias góticas. Enquanto as *tags* são fluidas como os trajetos dos vagões do metrô ao transitar pela cidade, a pichação é vertical e separada como um conjunto de edifícios. De qualquer forma a idéia de se escrever o próprio nome ou pseudônimo parte da mesma necessidade de expressão, tanto nas *tags* quanto na pichação.

Lassala (2010) sabiamente distingue Pichação de *Pixação*. Tratando a Pichação como “ato de escrever, de rabiscar ou de desenhar dizeres de qualquer espécie em suportes externos e passíveis de serem observados (...)” (p. 46) dos

anos 70. Enquanto a Pixação é diagnosticada como um fenômeno posterior, nos anos 80, na “atuação de indivíduos e gangues, grafando seus nomes, fazendo uso de símbolos, pseudônimos e logotipos” (p. 53) fazendo uso de “letras grandes, angulares e bem características (...)”. (p. 54).



Figura 25: Logotipo da banda Iron Maiden



Figura 26: Logotipo da banda AC/DC



Figura 27: Logotipo da banda Ratos De Porão

Notam-se nos logotipos das bandas acima as formas angulares e pontiagudas, encontradas comumente na pichação paulistana. Comparação também feita por François Chastanet em 2007 (p. 278). Com a comercialização de vinis importados durante a década de 80 e divulgação das bandas de rock pesado esses logotipos se tornam parte do repertório do jovem da época.

ARTE

ARTE

arte

Figura 28: Palavra ARTE escrita em diversas fontes tipográficas no estilo Gótico.

Da mesma forma as tipografias góticas também apresentam estas características nas extremidades de suas letras, bem como serifas detalhadas e diferenciadas, características comuns nas letras da Pichação.

Mesmo diagnosticando essas características, foi pedido a um artista de rua, que prefere ter sua identidade preservada, que escrevesse a palavra *arte* seguindo os estilos da Pichação brasileira e das *Tags* americanas, usando um marcador negro sobre papel branco, para demonstrar as semelhanças e diferenças entre os dois estilos.



Figura 29: Palavra ARTE escrita com tipografia simples de Pichação.



Figura 30: Palavra ARTE escrita com tipografia elaborada de Pichação.

Como vimos nas duas figuras acima, baseadas na caligrafia da pichação, as letras seguem uma tendência vertical, com as letras bem separadas e exarcebado dos detalhes nas pontas como se fossem serifas.

As letras são alongadas e pontiagudas, e se inserem na cidade preenchendo espaços retangulares. Tanto que para a execução das letras seguindo os conceitos

da pichação é comum que o escritor dobre o papel para formar linhas para servirem de marcação do espaço.



Figura 31: Palavra ARTE escrita com tipografia simples de Tag.



Figura 32: Palavra ARTE escrita com tipografia um pouco mais elaborada de Tag.

Já nas duas últimas figuras, que seguem a lógica das *tags* norte-americanas, percebe-se uma composição mais arredondada das letras, bem como uma orientação mais aleatória pelo espaço.

A legibilidade é complexa em ambas as caligrafias. Enquanto as *tags* se assemelham a uma caligrafia cursiva, a pichação se assemelha a uma tipografia de logomarca verticalizada. A “qualidade” do escritor se forma pela harmonia entre

letras e a quantidade de adereços aplicadas, em contrapartida essa “qualidade” implica diretamente numa menor legibilidade da mensagem escrita.



Figura 33: Fachada totalmente pichada. Fotógrafo e data desconhecidos.

Analisando a figura acima, diversas pichações são vistas: Juneca, Bilão, VGN, Collossos, Rivais, etc. As pichações Juneca e Bilão, no centro da imagem, são pichações do início dos anos 80, visivelmente mais desgastadas que as pichações ao redor, concluindo-se então que estas sejam posteriores. Comparando as pichações pode-se constatar uma evolução tipográfica. Juneca possuía uma grafia simples, já as pichações ao seu redor têm uma preocupação gráfica maior, seguindo as linhas do portão e uma tendência pontiaguda.

Inclusive nota-se uma proximidade entre a grafia de Juneca e a de Taki 183, se compararmos esta figura às imagens vistas no Cap. 2.1. Juneca é então considerado pichador, enquanto Taki em 1970 fora classificado como grafiteiro. A

idéia de assinatura e auto-afirmação é a mesma, contudo a nomenclatura aplicada é diferente em Nova Iorque e em São Paulo. A questão é que a evolução visual se dá de forma diferente, enquanto em Nova Iorque a assinatura gera o Graffiti colorido em São Paulo a mesma prática gera a Pichação monocromática. Contudo, em 1980 o estilo americano de Graffiti já estava consolidado e se tornara “produto de exportação”, enquanto em São Paulo nesta mesma época a prática da Pichação nos moldes tipográficos que conhecemos hoje estava se iniciando. Ou seja, a Pichação já tinha como ponto antagônico o Graffiti colorido praticado nos Estados Unidos, que então se torna referência de “belo”.

Na década de 80, o então pichador Juneca, agora reconhecido como renomado grafiteiro “em sua fase de pichador ficou muito conhecido, inclusive por ter sido perseguido pelo então prefeito de São Paulo Jânio Quadros” (GITAHY, 199, p.27), fato que reverberou por todo o país. Negro e pobre Juneca era o retrato do jovem brasileiro, sua repentina aparição nos veículos de comunicação serviria como exemplo para outros pichadores e artistas de rua. O que era propositalmente esquecido e posto de lado como não pertencente à produção cultural começa a tomar corpo e afirmar sua existência.



Figura 34: Parte inferior do viaduto do Glicério, região central de São Paulo. Foto de 2010, Todos os direitos reservados por Google Street View. Notam-se as pichações contemporâneas pontiagudas sobrepostas. Grupos organizados como “Peraltas”, “Insetos”, “Moby”, “Sócios”, “Artistas”, etc.

A partir de então se inicia uma disputa por espaço e a organização dos pichadores em grupos. Esses grupos criam seus próprios logotipos e tipografias, ou como diria François Chastanet (2007, p. 237) suas “assinaturas narcisistas”. E é neste momento que a pichação com “x” se configura. As preocupações do pichador então podem ser divididas em três: elaboração da tipografia e logotipo, quantidade de pichações executadas e finalmente a dificuldade na execução das pichações.

Ao contrário do que é comumente mencionado, que a Pichação se atém apenas ao ato agressor e não apresenta plástica, a Pichação apresenta uma preocupação estética bem definida. A criação das letras é feita com vários adereços (próximos à serifas, caixas alta e baixa, entre outras características da tipografia tradicional), preocupada com as relações proporcionais entre as letras, para criar a identidade visual do pichador ou de seu grupo. A Pichação, aquela com “x”, traz uma inovação formal e uma quebra com a história geral da arte urbana uma vez que mantém a elaboração da tipografia sem contornos e cores, com uma preocupação na estruturação do que pode se chamar de “esqueleto” da letra.

Numa “fase intermediária entre a pichação e o graffiti, caracterizada por letras de pichações com a adição de duas ou mais cores na formação de grafismos e letras” (LASSALA, 2006, p.20), se dá o que é chamado de Grapicho.

Da mesma forma que o Graffiti em Nova Iorque, a Pichação em São Paulo acaba por criar um complexo sógnico próprio, tornando-se ilegível para o leigo.

Hoje, mesmo que inconscientemente, os pichadores acabam por exercer uma função crítica da sociedade. A sociedade como um todo só se afeta com a pichação quando ela ataca o seu território privado, com sua típica visualidade agressiva. A postura transgressora se inicia desde a própria grafia da palavra pichação. Para o pichador, pichação se escreve com “x”, torna-se então *pixação*, contrariando as normas gramaticais da língua português primeiramente. Esse debate sobre as implicações da pichação, entre outras intervenções que tratam de crimes no âmbito artístico será feito a seguir no Cap. 3. De qualquer forma é inegável o valor estético visto na pichação, já influenciando a tipografia brasileira.

Capítulo 3 - Intervenção Urbana e os limites da Arte.

A questão da violação da propriedade privada é comumente levantada nos debates acerca do assunto. Esses debates levam em conta o conteúdo visual da intervenção e a relação legal da ação com o seu suporte. A problemática mora numa leitura condicionada da imagem, seja pelo estilo seguido ou pela ação criminosa. Célia M. A. Ramos (1994, p. 43) diferencia *intervenção* de *transgressão* dizendo que “nem toda a intervenção é necessariamente uma transgressão”, existem interferências não transgressoras, como por exemplo um “obelisco que se monta, um monumento que se ergue (...) é uma interferência, mas não uma transgressão, pois é um ato autorizado pelos departamentos de cultura, urbanismo e similares”. Célia ainda chega a categorizar os grafittis não transgressores, ou seja, os grafittis autorizados, de “pseudo-grafittis”.

Sob este espeto se diagnostica que a arte de rua pode trabalhar nas duas vertentes propostas por Célia M. A. Ramos. Em São Paulo existem desde intervenções patrocinadas pela prefeitura a até intervenções ilegais em prédios públicos. O grande paradigma está na recepção destas intervenções pelo público: toda e qualquer pessoa que a enxerga. As intervenções urbanas ainda causam forte impacto pela sua relação com o suporte inserido.

Para exemplificar tal situação basta constatar a crescente migração dos pichadores para o Graffiti. É importante citar que o Graffiti hoje é constantemente permitido e tornou-se atividade rentável, diversos pichadores migram de linguagem para se estabelecerem no mercado e serem considerados artistas então somente.

Pichação e Graffiti podem ser tratadas como linguagens irmãs, originárias do mesmo berço cultural metropolitano. Ambas usam praticamente o mesmo material, e o mesmo suporte. Hoje, essas linguagens se diferem em função de suas evoluções gráficas. Enquanto o Graffiti se torna colorido com suas formas arredondadas, a Pichação é monocromática e vertical. Para Gitahy (1999) a Pichação deriva da escrita, enquanto o Graffiti deriva das Artes Visuais. Contudo ambas as linguagens tratam de uma forte visualidade, é inegável a preocupação visual na Pichação

paulista atual. Por mais que “pichadores e grafiteiros, ao ocuparem espaços sacralizados pela cultura, estão trasgredindo as convenções e colocando em crise os aparatos da cultura” (RAMOS, 1994, p. 44) as duas manifestações em questão são recebidas de forma distinta.

É possível concluir que o Graffiti foge da realidade caótica da urbe, transportando o leitor para um mundo diferente. Essa fuga proposta pelo Graffiti promove uma catarse momentânea, retira o leitor do fluxo cromático massivo e essencialmente cinza para um universo colorido e fantasioso. Por outro lado, a Pichação se torna a reafirmação do agressivo cotidiano da cidade, ela é pontiaguda como os arranha-céus e acompanha o ritmo vertical dos prédios. Outro ponto relevante é que no Graffiti são encontrados diversos elementos figurativos, elementos miméticos de fácil reconhecimento, sendo assim o leitor se identifica na intervenção, se familiariza; enquanto isso a Pichação rebusca sua tipografia culminando à ilegibilidade, afastando os leitores que não reconhecem nas letras elementos familiares.

O Graffiti por ser colorido e cheio de formas arredondadas, não faz parte direta da paisagem urbana, é uma janela que transporta o transeunte para um local imaginário. Já a Pichação nada tem de agradável ao olhar comum: suas formas são pontiagudas e agressivas, indecifráveis para quem não é habituado a tal linguagem. O *piche* é quase que sempre monocromático, em contraste com o fundo aplicado, ele não foge da cidade, ele é o seu retrato.

Gitahy (1999, p. 76) ainda compara Graffiti e Pichação fazendo metáforas usando estilos musicais. Para ele o Graffiti se assemelha a estilos como o hip-hop, o rock'n'roll, o pop, entre outros, já a Pichação é comparada a estilos mais agressivos como o punk-rock, o heavy metal e o rap com conteúdo mais pesado. Ora, todos os estilos acima mencionados são estilos musicais, muitos deles mantendo diálogos entre si (rock e punk rock), ou seja, a comparação diz que Graffiti e Pichação são linguagens visuais, com semelhanças e diferenças, mas ambas trabalham o mesmo objeto, portanto devem ser analisados da mesma forma sem a carga de preconceito atribuída a uma ou a outra.

O Graffiti já passou pela mesma situação, tratado como vandalismo, mas aos poucos foi sendo absorvido pela indústria cultural se tornando produto comercial. Na proliferação do Graffiti no metrô de Nova Iorque, durante os anos 70 e 80, a primeira reação das autoridades foi reprimir a prática e repintar os vagões. Até mesmo campanhas com a participação de personalidades da época foram feitas para incentivar os jovens a *não* grafitar mais, condenando o Graffiti como prática de vândalos. Durante a década de 80 o então Prefeito de Nova Iorque Edward Koch lança uma campanha com o seguinte slogan: *make your mark IN society, not ON society*, algo como *faça sua marca dentro da sociedade, não em cima da sociedade*. A campanha contava com propagandas televisivas com mensagens de atletas como Hecto Camacho e Alex Ramos e artistas como Irene Cara e Gene Ray, que estavam na grande mídia durante aquele período. Contudo todas as iniciativas foram em vão e o Graffiti acabou chegando às galerias e foi aceito como produto artístico. Então para reprimir a pichação se costuma usar como argumento o “sucesso” do Graffiti americano, como se este fosse arte, portanto “mais digno”.

Portanto, é comum o tratamento diferenciado entre Graffiti e Pichação, mesmo quando ambos são ilegais, colocando a primeira em detrimento da segunda, guiando-se o julgamento mais pelo conteúdo imagético que pela relação da obra com seu suporte (se ambas as intervenções forem ilegais). Essa distinção implica diretamente na questão do conceito de belo. A questão da apropriação ilegal do espaço contamina totalmente a leitura da intervenção urbana. Esta situação não é demonstrada aqui nem para defender a Pichação muito menos para atacar o Graffiti, mas sim para apontar a incoerência no julgamento de expressões culturais sejam elas quais forem.

Aqui a pergunta cabível não é “O que é arte?”, mas sim “O que é belo?”. Tomando como referência que “o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo”¹⁷. Sendo então o juízo de gosto particular no que tange o *agradável* aos olhos, pessoas de nichos e vivências diferentes apresentam julgamentos diferentes. Kant ainda afirma

¹⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993, p. 93.

que “altercar sobre isso, com o objetivo de censurar como incorreto o juízo de outros, que é diverso do nosso, como se fosse logicamente oposto a este, seria tolice” ¹⁸. Chegando à questão do belo, Kant em linhas gerais propõe que o julgador necessita que outras pessoas cheguem ao mesmo julgamento que o dele para atestar beleza a algo.

Se a leitura da uma intervenção urbana sugere que esta seja vandalismo logo a intervenção fica inconcebível ao senso comum ela ser bela; ao mesmo tempo em que um grupo de pessoas menor pode encontrar beleza e se identificar com manifestações urbanas agressivas. A partir do momento que um grupo de pessoas se identifica e encontra beleza ao olhar determinada intervenção esta intervenção se torna bela para àquele grupo, ao mesmo tempo em que é considerada feia e vândala por outros grupos com juízos de gosto diferentes. A problemática mora na condenação do juízo de gosto alheio.

Outro ponto importante a ser levantado é da intenção artística. Por vezes o que caracteriza algo como *arte* é a *intenção* do artista. *Cripta*, pseudônimo de Djan Ivson Silva, de 25 anos, diz em entrevista concedida à UOL em 2009 ¹⁹ que “para mim pichação é arte sim (...) só o fato de o pichador arriscar a própria vida é um conceito de arte que nenhum outro artista tem”, com essa afirmação fica clara a intenção artística no ato caracterizado como vandalismo, arte no ato criminoso. O pichador então passa a se autodenominar artista o que apresenta uma problemática nova para o circuito.

Em 2008 a Faculdade de Belas Artes de São Paulo foi invadida e pichada durante o que seria a apresentação do trabalho de conclusão de curso de um de seus alunos, no mesmo ano a 28ª Bienal de Arte de São Paulo apresentava um andar vazio que foi pichado por um grupo com cerca de 20 pessoas. Os grupos agiram de forma rápida, escrevendo desde mensagens de protesto a suas próprias assinaturas. Os dois atos chegaram às manchetes dos principais veículos de comunicação, tratados como vandalismo pela grande maioria deles. Em ambas as manifestações os interventores foram tratados imediatamente como vândalos e não

¹⁸ Idem, p.99.

¹⁹ Reportagem de Rodrigo Bertolotto concedida para o site UOL em 2009, atualmente disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yMjxhDZish4&feature=player_embedded> Acesso em 08/08/2010

como artistas. De qualquer forma as intervenções apontam um debate caloroso sobre o objeto artístico e o “fazer arte” em um momento crítico da Arte perante a sociedade; a crítica de arte sai do seu caderno pré-determinado no jornal e alcança a página inicial, a discussão sobre arte sai de sua zona de conforto e convida qualquer um a debater, fato que já não ocorria há muito tempo.



Figura 35: Pichação na Faculdade Belas Artes durante exposição dos graduandos em 2008. Fotógrafo desconhecido. Nota-se a frase: “Abra os olhos e verá a inevitável marca da história”. A frase atenta o espectador a expressão plástica considerada vandalismo pelo senso comum.

Ao passo que os museus e exposições são freqüentados em geral por um público possuidor de repertório para apreender seu conteúdo, o cidadão comum que não tem repertório para apreender grande parte da arte contemporânea, tem conceitualmente claro o que *não* considera arte. Se uma determinada obra de arte exposta em determinado museu é incômoda a este espectador leigo, basta a este espectador *não* ir ao museu em questão, uma situação comum. Mas não há como evitar que uma intervenção urbana alcance seus olhos durante seu percurso pela cidade.

A questão é que uma intervenção ilegal (ou seja, uma intervenção que vai diretamente contra conceitos cartesianos quase dogmáticos de certo e errado de

uma sociedade firmada na moral cristã) acaba por aproximar o espectador comum a uma discussão acerca da arte uma vez que ele se sente incomodado pela intervenção.

Em contrapartida os mesmos pichadores que intervieram na 28ª Bienal de São Paulo foram convidados a participar da sua 29ª edição, e parte deles curiosamente aceitou o convite, colocando por água abaixo a postura protestante tomada anteriormente. Em entrevista à Folha de São Paulo, no dia 15 de abril de 2010, o atual curador-geral da mostra, Moacir dos Anjos declara que pretende incluir “a pixação com ‘x’ mesmo”, pois acredita que:

“O pixo borra e questiona limites usuais que separam o que é arte e o que é política”. Para Moacir a “invasão foi, sem dúvida, uma provocação e um protesto frente a uma situação de exclusão a que aqueles que a protagonizaram (os pixadores) são submetidos em seu dia-a-dia em várias instâncias da vida comum na cidade de São Paulo, e, no caso particular, do meio institucional da arte”.

Na mesma entrevista Moacir ainda diz que a pichação age:

“Dando visibilidade a algo que de outro modo não seria visto. E falando que, não fosse justamente pela grafia aparentemente cifrada que os pixadores usam, dificilmente seria dito. Nesse sentido, pixo é política. E neste sentido é arte também”.

Desta forma fica claro que os eventos em 2008 estimularam um debate acerca da apropriação ilegal do espaço enquanto manifestação expressiva também no circuito artístico.

Contudo o que foi exposto durante a 29ª Bienal, numa comparação grosseira, se assemelha com um animal selvagem exposto enjaulado em um zoológico, removido de seu habitat natural, desprovido de sua espontaneidade.

De qualquer forma, a 29ª Bienal logo no primeiro dia de exposição aberta ao público teve uma de uma das obras pichada, pois continha urubus criados em cativeiro presos em uma enorme gaiola. Se anteriormente os interventores foram tratados como vândalos desta vez foram aplaudidos pelo público presente, pois a intervenção representou um protesto diferente das intervenções anteriores, um protesto que ganha a empatia do público, um protesto contra abusos com animais

(mesmo que criados em cativeiro). O fato demonstra que a pichação, assim como qualquer outra intervenção, perde o seu poder ao ser premeditada, e que mesmo se o espaço expositivo o convida, o que o interventor quer é justamente *não ser convidado*.

Esta situação que ocorre com a pichação ilustra uma condição presente na intervenção urbana em geral: o paradigma da aceitação da intervenção enquanto Arte. Este ponto é extremamente relevante e totalmente paradoxal, a intervenção só faz sentido no espaço apropriado. Uma vez que um Graffiti, uma pichação ou qualquer ação em arte urbana é feita de forma permitida no museu, ou seja qual for o espaço expositivo, e conseqüentemente premeditada pelos regulamentadores deste espaço, a ação perde seu caráter interventor, e, portanto perde seu sentido se submetendo a um julgamento equivocado e raso. Além disso, quando a intervenção se dá em um ambiente expositivo oficial, ela deixa obviamente de ser uma intervenção em ambiente exterior, deixa de ser *arte de rua*, e se torna uma intervenção *indoor*, transpondo a linguagem previamente constituída para a rua a outro ambiente e se submetendo aos costumes nele inseridos. De qualquer forma a intervenção não autorizada acarreta toda uma problemática de relação dialética entre interventor, detentor do suporte e espectador.

Sob este aspecto uma série de intervenções anônimas praticadas em 2005 constitui um fato extremamente controverso no cenário da arte de rua. Diversas frases foram escritas em estêncil por toda a região metropolitana de São Paulo. Essas frases traziam mensagens como “Jogue como se estivesse no Maracanã” e “A 10 você não veste, você conquista”. As frases eram sempre escritas em caixa alta e traziam temas futebolísticos. O espantoso foi a velocidade com que as mensagens se propagavam por um espaço urbano imenso, um número de intervenções muito grande para serem praticadas por apenas uma pessoa num período tão curto de tempo. Em poucas semanas todos os bairros, especialmente os bairros periféricos, foram tomados por frases sobre futebol. Obviamente que não seria possível intervir em tantos lugares com autorização prévia de todos os proprietários envolvidos. O efeito viral causado pelas intervenções foi imediato e extremamente forte: Quem seria o responsável por essas intervenções? O que ele pretende? O que as frases

sobre futebol querem dizer? Serão elas uma metáfora ou apenas uma homenagem ao esporte mais famoso praticado no país?



Figura 36: Intervenção na Avenida Nazaré, São Paulo “A 10 você não veste, você conquista”, 2005. Foto de 2010, Todos os direitos reservados por Google Street View.

Algum tempo depois uma campanha publicitária da Nike anunciou pela Internet, outdoors, mídia impressa, entre outras mídias um *reality-show* chamado *Joga 10* sobre a seleção de novos craques no futebol revelados em seletivas gigantescas, com a participação de grandes técnicos do futebol nacional. Esta campanha usou a mesma tipografia que as intervenções urbanas, e a mesma temática. Nenhuma relação entre as intervenções e a marca pode ser provada, mas a estranha coincidência existiu. Seria possível uma marca multinacional divulgar um produto de forma ilegal, se apropriando de uma linguagem não comum ao seu universo publicitário para se comunicar? Quem aprovaria tal tipo de campanha publicitária?



Figura 37: Logotipo de divulgação do reality show Joga 10 simulando um estêncil. Nota-se a semelhança tipográfica e temática entre o logotipo e a intervenção mostrada na figura anterior.



Figura 38: Fachada de um campo de futebol mantido pela Nike, Rua Madre de Deus São Paulo. Foto de 2010, Todos os direitos reservados por Google Street View.

Nota-se a frase “Jogue aqui como se estivesse no Maracanã”, feita com a mesma tipografia das intervenções também com temas futebolísticos em 2005.

Com o tempo as frases foram sumindo, ou por intempéries do tempo, ou sendo apagadas. Hoje é raro encontrar alguma intervenção pela cidade. Depreende-se, portanto, uma reafirmação do espaço urbano enquanto espaço para exposição de conteúdo, assim como feito em antigas civilizações como o Império Romano, por exemplo. Atualmente ao pesquisar na Internet a respeito do reality show *Joga 10* os resultados institucionais automaticamente são direcionados ao outra campanha, a *Joga Bonito*, com outra identidade visual e tipográfica.

Em contrapartida, no mesmo ano de 2005, Alexandre Orion, artista de rua que já era conhecido por estênceis bem executados e bem inseridos no contexto urbano, pratica uma intervenção audaciosa que iria repercutir fortemente. A intervenção intitulada *Ossário* consistiu em desenhos feitos na limpeza das paredes de um túnel em São Paulo. Orion desenhava caveiras com um pano, limpando a enorme camada de detritos automotivos, obviamente criticando as condições da cidade. Em pouco tempo a polícia foi acionada e abordou Orion, proibindo a ação. Todavia o

argumento de Alexandre Orion era no mínimo desconcertante: não há uso de tinta, e sim de removedor, é proibido *limpar*? Poucos dias depois a passagem subterrânea foi totalmente limpa pelo órgão público responsável.

Ainda explorando o âmbito da relação legal entre intervenção e suporte em 2011 foi publicado o site <http://streetartview.com>, que utiliza a tecnologia do Google Street View para disponibilizar imagens de intervenções urbanas, e é patrocinado pela empresa de bebidas energéticas Red Bull (conhecida por patrocinar esportes radicais, e eventos que em geral atingem o público jovem). Este site apresenta um mapa do globo, com os pontos onde existem as intervenções. É possível procurar pelo nome do artista ou região, e o usuário pode marcar alguma intervenção quando a achar no trânsito pelo site.

O que é controverso nesta situação é que parte das intervenções são ilegais, e é praticamente impossível atestar a legalidade de cada intervenção exposta, todavia, as fotos publicadas possuem os direitos reservados pela Google. A publicação de fotos que apresentam intervenções ilegais com direitos reservados por uma empresa do porte da Google, portanto intervenções criminosas perante a lei; demonstra de certa forma uma aprovação da prática criminosa enquanto prática artística. A contradição de requerer direitos autorais na publicação de uma foto que representa um ato criminoso apresenta uma deturpação dos valores éticos no que tange a prática artística contemporânea.

A apropriação do espaço urbano ainda pode conceber outra situação: evocar uma aura ao suporte (muro, parede, ou qualquer parte da cidade) que até então passava despercebido ²⁰. Por mais que existam monumentos, prédios históricos e edifícios com projetos arquitetônicos elaborados, ou seja, construções únicas que evocam pela sua mera existência uma aura; grande parte do que compõe o cenário arquitetônico de uma megalópole como São Paulo é um complexo de construções com maior preocupação funcional que estética. Portanto a sobreposição de casas e prédios, sem preocupação direta com a relação estética que suas respectivas fachadas terão com o transeunte comum, abre espaço para que a intervenção transforme esse contexto em suporte artístico assim evocando uma aura.

²⁰ Conceito de “aura” como apresentado por Walter Benjamin tirado do ensaio “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” in Teoria da Cultura de Massa. Adorno, Barthes, (...); introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima - 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Aura, pois sob o conceito de que aura é a “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar”, a intervenção urbana não é passível de fácil reprodução ²¹, ou seja, se torna uma obra única no contexto urbano, por mais que a mesma imagem seja repetida. Se a intervenção é considerada bela ou feia também pouco importa, a aura reside no seu ato, na conferência de valor estético onde antes não havia essa preocupação.

Toda essa problemática acerca da intervenção tem como base toda uma tradição cultural e social. Contudo Hakim Bey, autor que permanece sem revelar sua real identidade, elabora conceitos que quebram com o senso comum. Para Hakim Bey é possível gerar arte a partir de intervenções ilegais, até mesmo destrutivas. Ou seja, determinadas intervenções devem ser consideradas objetos artísticos justamente por serem vândalas.

Dois conceitos apresentados por Bey podem ser aplicados à problemática em relação à ilegalidade da intervenção urbana. O primeiro é o de Terrorismo Poético, que objetiva uma intervenção não violenta, mas ainda sim ilegal.

“Escolha alguém ao acaso e o convença de que é herdeiro de uma enorme, inútil e impressionante fortuna - digamos 5 mil quilômetros quadrados da Antártica, um velho elefante de circo, um orfanato em Bombaim ou uma coleção de manuscritos de alquimia” (BEY, 2003 p. 13).

O segundo conceito é o de Arte Sabotagem. A Arte Sabotagem parte da destruição, seja de monumento ou símbolo da cultura, ela objetiva a “demolição da praga estética”. Como se a destruição física dos símbolos arquitetônicos do capitalismo contribuísse para a destruição dos próprios dogmas e tabus dos tempos de hoje.

“Interferir numa transmissão de TV e colocar no ar alguns minutos de arte incendiária caótica seria um grande feito de Terrorismo Poético – mas simplesmente explodir a torre de transmissão seria um ato de Arte-Sabotagem perfeitamente adequado.” (BEY, 2003, p. 22).

Esses conceitos apresentados por Hakim Bey acabam por abarcar a ilegalidade na intervenção como premissa artística para a sua execução, formando

²¹ Uma intervenção urbana só se completa sobre o espaço urbano. Se seu suporte é uma determinada casa, a reprodução “idêntica” de tal intervenção requer a reprodução desta casa e de todo o seu entorno.

um paradigma extremamente complexo para o artista, que ao passo que se torna artista também se torna criminoso. Obviamente Bey pretende ir contra os dogmas sociais, criticando o Ocidente e todos os seus fundamentos judaico-cristãos, e para tanto critica a estética ocidental.

Os artistas de rua renomados possuem “carta branca” para intervir na cidade. As intervenções de Banksy são protegidas pelo governo britânico, assim como parte do trabalho dos Gêmeos é protegido pelo governo da Cidade de São Paulo, proibidas de serem apagadas. Por vezes artistas de rua são convidados para executarem suas obras em espaços fechados ou até mesmo em fachadas de edificações históricas temporariamente.

As intervenções dos Gêmeos, por exemplo, são tecnicamente impecáveis, convencem o morador da cidade de que são belas, pois são insinuates, cheias de cores de formas complexas. O belo é intrinsecamente bom, “se o belo agrada, pode servir como meio de persuasão” (ARGAN, 2004, p. 57), como feito amplamente pela Igreja católica. A igreja por séculos catequizou seus fiéis com imagens em suas catedrais, assim distanciando os fiéis analfabetos das escrituras e revelando apenas o que lhe era interessante, deixando obscuras passagens como o Livro de Jó. Essa persuasão pelas imagens só é possível com imagens belas, imagens imponentes e sedutoras. A partir do Renascimento deus é retratado com traços humanos, aproximando o fiel que se identifica com a imagem humana. A figuração, a mimese da realidade percebida, aproxima o leitor de imagens por refletirem a realidade com muito mais beleza.

Esses artifícios são encontrados por toda a existência humana; Adolf Hitler tinha ao seu lado Remi Liefenstahl, que produziu belíssimas imagens cinéticas e reconfigurou o modo de filmar. A União Soviética tinha Tatlin e suas imagens de forte impacto. Os E.U.A tem a seu serviço todo o cinema hollywoodiano. As imagens, especificamente as belas imagens, formam um arsenal imenso de convencimento: elas se impõem por serem belas, elas seduzem por serem belas, elas persuadem por serem belas; quem as percebe quer fazer parte de sua composição, de seu mundo.

As intervenções urbanas quando se elaboram, quando apresentam um rigor técnico extremo e figurações exacerbadas adquirem o respeito do leitor. O estúdio Kobra, por exemplo, faz intervenções hiper-realistas, todas elas autorizadas e na grande maioria das vezes remuneradas. Sua função publicitária é de convencimento, as imagens pretendem chamar a atenção do transeunte para o detentor da parede, o que ele quer vender ou que mensagem quer passar. Sob os preceitos de Célia M. A. Ramos (1994) as obras do estúdio Kobra seriam categorizadas como “pseudo-graffitis”, por não serem transgressoras, mas apenas murais ilustrativos autorizados.

Quando a Arte de Rua se impõe somente pela beleza ela deixa de agredir, ela não causa impacto, ela não protesta, ela não provoca. Por outro lado se a intervenção bela apresentar claramente um tema controverso, repudioso ou violento, algo como um suicídio, um assassinato ou um estupro, a intervenção além pela verossimilhança, por representar algo passível de ser verdadeiro, e a possibilidade de tal coisa ser verdadeira causa repúdio do leitor.

É necessário lembrar que o “feio” na Arte de Rua e o “feio” no espaço expositivo do Museu têm recepções completamente diferentes, pois num museu a obra tem o respaldo de toda uma instituição artística; portanto o leigo, por mais que não encontre beleza no objeto apresentado, ainda o respeita pela imponentia do Museu e o mundo da Arte, o que não ocorre da mesma forma no espaço urbano.

As intervenções de Banksy causam impacto pela temática, por serem satíricas, mas se não fossem bem executadas, se não fossem bem resolvidas, se não fossem *belas*, não seriam recebidas, não seriam lidas.

Sob este aspecto o artista que intervém na cidade (ou o indivíduo que pretende se tornar artista ao intervir na cidade) tem a seu dispor diversas posturas, diversas condutas; a composição da sua obra acarreta decisões difíceis que extrapolam o âmbito da Arte. A simples afirmação de existência passa despercebida pelo ambiente urbano, o belo é condição comum, e a transgressão criminosa já faz parte de um processo criativo.

Quais são as posturas que levam um artista de rua ao sucesso? Onde reside a relevância de uma intervenção urbana, na inovação formal, proeza na ação ou na capacidade técnica? Como a Arte de Rua é percebida dentro de um contexto muito maior e já em crise que é o mundo já institucionalizado da Arte?

Tais perguntas poderiam ser facilmente reformuladas e aplicadas no contexto do mercado artístico contemporâneo como um todo. Afinal, o que determina a relevância de um objeto artístico? O que determina algo enquanto arte? O que determina alguém artista? Essa discussão obviamente demanda uma profunda reflexão, e provavelmente não se esgotará. Quando as intervenções urbanas tomam os veículos comunicativos de massa acabam convidando a esse debate um público que antes talvez não tivesse interesse no assunto, ou apenas não se sentiam a vontade para debaterem.

Os resultados deste processo em desenvolvimento serão completamente enxergados e analisados com perspicácia somente após um distanciamento histórico necessário. A análise dos movimentos artísticos só é completa quando estes se findam. Então, para tal, se pressupõe o fim desta prática, ou seja, o fim da Arte de Rua, e será que a Arte de Rua encontrará um final? Quão longe de nós este final está?

Capítulo 4 – RISTRA – *Pimenta nos olhos dos outros é refresco.*

4.1 – Preâmbulo

Este último capítulo é resultante de toda a análise feita durante os capítulos anteriores, tanto no âmbito estético da Arte de Rua como na reflexão de suas ações.

Aqui será apresentado um conjunto de projetos de intervenções urbanas sob o título de *Ristra*. *Ristra* é um tipo de aglomeração de pimentas típica do México, uma em cima das outras com se penduradas em um cacho. A palavra *Ristra* é quase que um anagrama da palavra *Artista*.

Existe um ditado popular que diz – *pimenta nos olhos dos outros é refresco*. É esse o papel que *Ristra* pretende: alcançar os olhos do espectador, mesmo que ele não queira. Uma intervenção urbana é um estímulo visual provocativo, metaforicamente “uma pimenta nos olhos de alguém”, chega aos olhos do espectador mesmo que ele não queria, o fere. O cenário de uma metrópole tomada por intervenções diversas formaria uma “aglomeração de pimentas”.



Figura 39: Exemplo de uma Ristra. Data e Fotógrafo desconhecidos.

Partindo do princípio que todos são possíveis espectadores das imagens que compõem o cenário da urbe, o projeto de *Ristra* é uma intervenção que pretende ser coerente com o suporte inserido, que convida o espectador a refletir sobre o cotidiano caótico da cidade.

Muitas vezes o potencial de transportar o público da realidade caótica e monocromática da cidade para outra realidade chega a ser desperdiçado, pois não há reflexão: o espectador apenas foge do cinza por alguns instantes, retorna, e não alcança, em geral, um segundo estágio de fruição, que estabelece relação com os conceitos apresentados por Peirce de Secundidade e então Terceiridade. Em geral as intervenções urbanas causam um efeito catártico momentâneo no espectador. A intervenção altera todo o significado do suporte em que se insere, o suporte deixa de ser um ponto de separação entre dois territórios físicos, e passa a ser ponto de exposição de conteúdo imagético.

Com base no exposto acima a intervenção só se dá por completo quando promove a reflexão do seu espectador; mais que apresentar catarticamente uma imagem a intervenção deve provocar o seu espectador de forma com que ele efetivamente faça uma leitura, partindo de seu repertório, e forme uma opinião própria a respeito do que lhe é apresentado.

As intervenções pretendem trazer imagens de forte impacto com mensagens provocativas por escrito. A elaboração das imagens foi feita usando veículos digitais de manipulação, enquanto as mensagens escritas são baseadas na tipografia das intervenções urbanas paulistanas, principalmente a tipografia pontiaguda encontrada na pichação. As imagens são em tons de cinza, enquanto a mensagem escrita é colorida, para contrastar os valores e tentar confundir o julgamento pré-condicionado do espectador comum. Como vimos anteriormente geralmente o Graffiti colorido é parâmetro de *belo* enquanto a Pichação pontiaguda e monocromática é parâmetro de *feio*, então como será a recepção de uma intervenção que ao mesmo tempo apresente letras de Pichação coloridas e imagem em preto e branco? A resposta não é óbvia e nem deve ser, a idéia é confundir os juízos de gosto já condicionados pelo senso comum.

Em conjunto com a mensagem escrita à mão livre foram selecionadas duas técnicas pela sua *tradição* no cenário da Arte de Rua bem como pela sua *relação*

com o suporte externo parede, seja pela visualidade e pela praticidade, além da aplicação direta de tinta para a escrita. As técnicas escolhidas são: Estêncil e Lambe-Lambe.

Será apresentado apenas um projeto de intervenções, pois para surtirem o efeito desejado essas intervenções deveriam ser executadas em larga escala por toda a cidade de São Paulo, o que acarretaria assumir riscos que poderiam inviabilizar o prosseguimento de todo o resto do estudo.

4.2 - Técnicas

4.2.1 - Estêncil

Também conhecido como *pochoir* essa técnica consiste em uma máscara vazada usada para a aplicação de tinta. Faz-se um desenho em para recortar as áreas formando um negativo, essas áreas são registradas em geral com tinta spray. As mãos encontradas nas cavernas eram feitas de forma similar: colocava-se a mão em contato com a superfície da caverna, e, então se espirrava o pigmento soprando um canudo ao redor da mão, formando o negativo da imagem do objeto tridimensional.

No renascimento era comum o uso de máscaras de papel para auxiliar na pintura de grandes afrescos, como por exemplo, na Capela Sistina de Michelangelo

²².

Essa técnica teve vasto uso comercial e institucional. Ilustrações de livros na França, durante as duas primeiras décadas do séc. XX, eram feitas pelos estúdios de Jean Sauté e André Marty. Ainda na Europa, o Art Nouveau e o Art Deco se utilizavam de máscaras de módulos para formarem grandes estruturas modulares decorativas (MANCO, 2006, p. 08).

²² A aplicação da técnica é ilustrada no filme *Agonia e Êxtase* de 1965, drama que trata a vida e a obra de Michelangelo.



Figura 40: Pochoir de Jean Sauré de 1930

O uso oficial de estênceis inclui placas de sinalização, assim como o uso militar para a fácil rotulação de objetos com tipos móveis. Esses tipos móveis também foram comercializados em decoração domiciliar, durante a explosão do *Do-It-Yourself*. Na Arte de Rua a técnica se firma em função de sua enorme praticidade técnica e resultado geralmente muito forte, e foi usada amplamente pelo artista Alex Vallauri ao longo de sua carreira, um dos precursores do Graffiti no Brasil.

4.2.2- Lambe-Lambe

A colagem de adesivos conhecidos como *Stickers* é uma vertente de arte de rua oriunda dos Estados Unidos que cada vez mais é aplicada aqui no Brasil, contudo uma outra técnica já existente no Brasil também trabalha com colagem de materiais: o Lambe-Lambe. Essas técnicas consistem em manufatura de adesivos em diversas técnicas, que passa de softwares gráficos até a xilogravura. Os cartazes publicitários do séc. XIX e a propaganda política russa são os antecessores mais notórios da técnica. Os cartazes litográficos de Toulouse-Lautrec e Alphonse Mucha eram colados às paredes de Paris para a divulgação de espetáculos diversos. Shepard Fairey construiu uma carreira inteira apenas intervindo com colagens nas cidades americanas.

Em São Paulo ainda é comum encontrar propagandas típicas usando a técnica do Lambe-Lambe (compra-se ouro, jogo de búzios e tarô, etc.).

O uso artístico dessa técnica confronta com as imagens publicitárias que também usam a colagem de papel sobre parede. Contudo nos últimos anos São Paulo passou por uma grande reformulação visual em função do projeto *Cidade Limpa* implementado por Gilberto Kassab. O que resultou em grandes espaços vazios e uma reafirmação da monocromia dos prédios.

Uma das características mais marcantes da colagem feita nas paredes é a exacerbação da efemeridade da intervenção urbana. Graffitis e pichações já costumam ter um tempo curto de existência, as paredes são constantemente repintadas, mas a colagem é mais suscetível às intempéries do tempo.

4.3 – Imagens

O projeto de intervenções é composto por imagens em preto e branco, para serem reproduzidas à parede ou por estêncil ou em aplicações de lambe-lambe, acompanhadas por mensagens escritas em diversas cores, seguindo a linha tipográfica da pichação paulistana. A mensagem escrita é colorida, pra confrontar com a idéia monocromática tradicional da pichação. O objetivo é contrapor imagem monocromática com mensagem colorida, numa relação paradoxal de valores de belo e feio atribuídos pela simples aplicação cromática.

A apresentação das imagens será feita de forma evolutiva, do princípio da elaboração de uma assinatura às imagens mais complexas. Para surtir efeito as intervenções devem ser executadas diversas vezes pela cidade, causando um efeito viral ²³.

O primeiro exercício gráfico parte da frase motriz para o título do projeto, “pimenta nos olhos dos outros é refresco”. A aplicação tipográfica é inspirada na pichação paulistana, as simplificando os elementos ao máximo para facilitar a leitura, com a adição de mais uma cor e do uso da letra “O” iconicamente remetendo a um olho irritado.

²³ Retirado de: <http://imasters.uol.com.br/artigo/5200/webmarketing/marketing_viral_na_web/>
Acesso em 15/08/2010

PIMENTA NOS
OLHOS DOS
OUTROS
É REFRESCO
RÍGIDA!

Figura 41: Projeto de intervenção com a mensagem “Pimenta nos olhos dos outros é refresco”.

Como visto nos capítulos anteriores, a criação de uma assinatura é crucial para a firmação de uma identidade visual para o artista de rua. Retira-se a assinatura da figura 41, compondo um elemento único, a ser repetido em cada projeto de intervenção.

A repetição da assinatura *RISTRA* em cada projeto é feita para reforçar o título da obra, da mesma forma com que os artistas de rua repetem suas assinaturas e seus jargões.


 The image shows the word 'RISTRA' written in a stylized, hand-drawn black font. Each letter is composed of simple, thick strokes. The 'R' has a long vertical stem and a curved top. The 'I' is a simple vertical line with a small crossbar. The 'S' is a continuous, flowing shape. The 'T' is a simple vertical line with a horizontal crossbar. The second 'R' is similar to the first. The 'A' is a simple vertical line with a horizontal crossbar and a small upward stroke on the right.

Figura 42: Assinatura RISTRA em preto e branco.


 The image shows the word 'RISTRA' written in the same stylized, hand-drawn font as in Figure 42, but with each letter in a different color. The 'R' is blue, the 'I' is red, the 'S' is green, the 'T' is blue, the second 'R' is red, and the 'A' is green.

Figura 43: Assinatura RISTRA em RGB.

Continuando a pesquisa proposta na figura 41 a letra “O” é separada para constituir uma intervenção única, com mais detalhes na representação icônica de um olho irritado.



Figura 44: Projeto de intervenção com a letra “O” se referindo iconicamente ao olho irritado.

Dando prosseguimento à idéia de alcançar o olhar do espectador, a figura 45 é elaborada para conter mensagem escrita em spray e imagem em colagem de lambe-lambe. A imagem em preto e branco sofre alteração em tinta vermelha.



Figura 45: Projeto *VOCÊ SÓ ENXERGA O QUE QUER*, com aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita.

Da mesma forma que na figura 45, a figura 46 também trabalha a provocação ao olhar do espectador. Desta vez a intervenção questiona a passividade do espectador perante o seu redor, um espectador que acha que pode evitar os problemas.

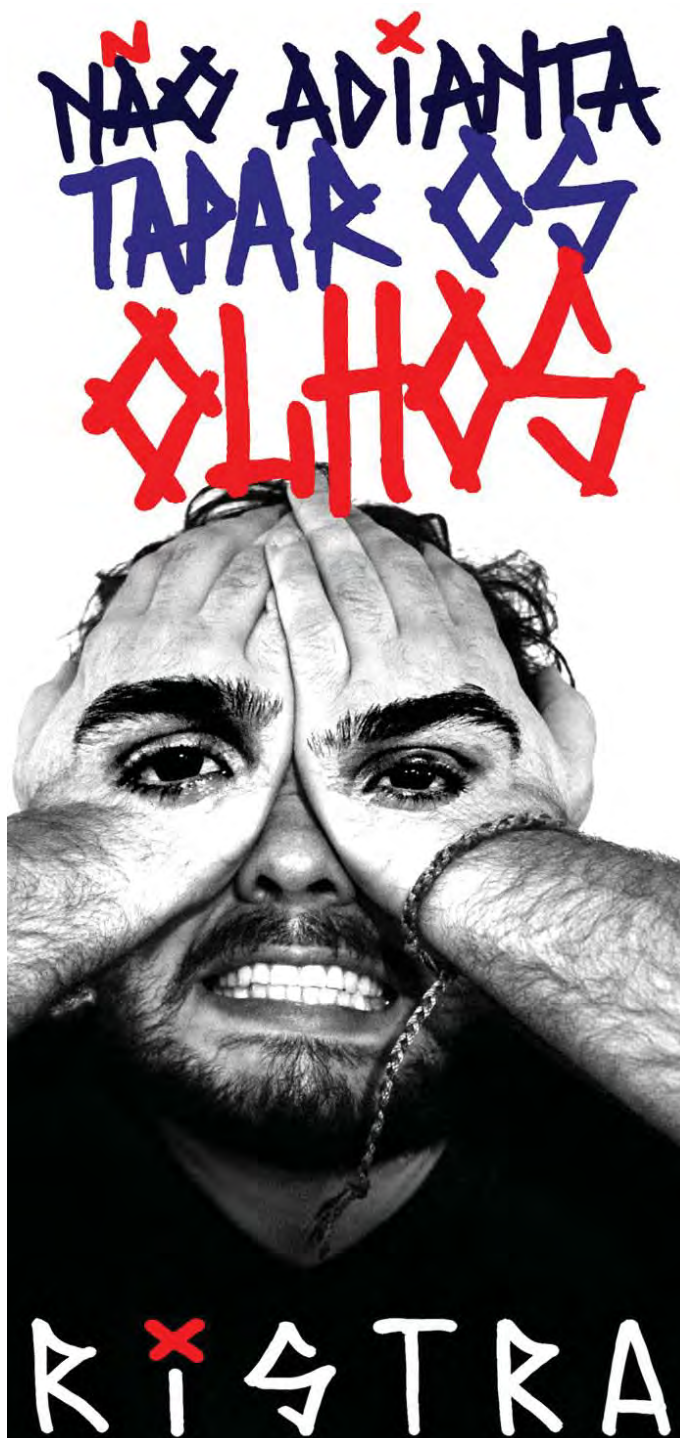


Figura 46: Projeto NÃO ADIANTA TAPAR OS OLHOS.
Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita.

As figuras 47 e 48 partem do aviso “sorria, você está sendo filmado” típico de estabelecimentos comerciais. A idéia é provocar de forma irreverente o transeunte que passa pela área onde a intervenção está inserida. A figura 47 aplicação de lambe-lambe em preto e branco, para confrontar a mensagem colorida. O uso da imagem central, de um sorriso agressivo tem o intuito de provocar o leitor. Já a figura 48 forma uma estrutura modular com a palavra “sorria”, em verde, vermelho e azul (RGB).



Figura 47: Projeto *SORRIA*. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita.

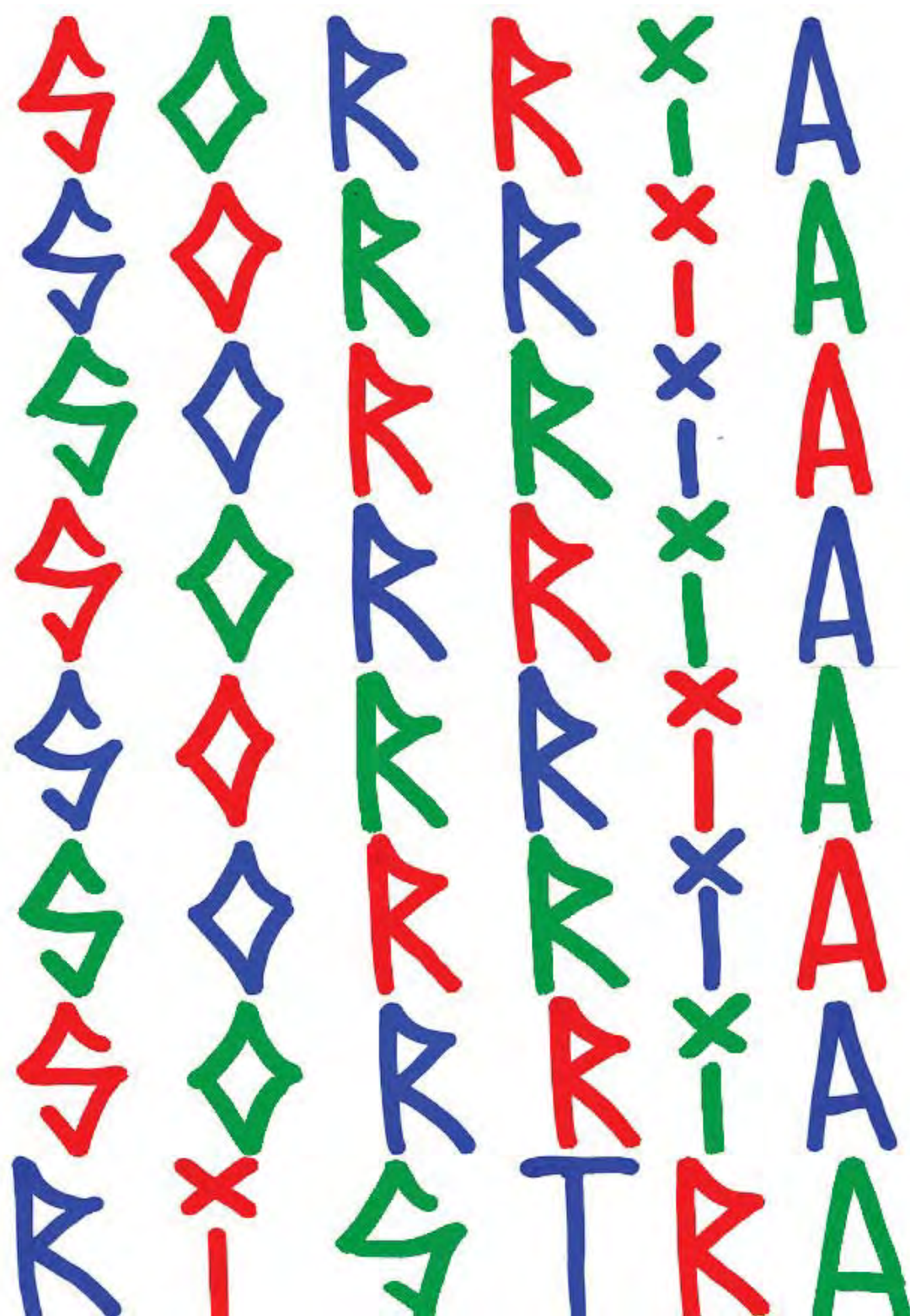


Figura 48: Projeto SORRIA modular. Apenas mensagem escrita repetidas vezes.

A figura 49 traz outro tipo de provocação, propõe ao espectador que grite até enrouquecer, de forma catártica, como se o grito pudesse colocar literalmente os sentimentos para fora.



Figura 49: Projeto GRITE ATÉ FICAR ROUCO. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita.

O projeto para a figura 51, *NÃO DEIXE A IDÉIA FUGIR*, usa um módulo em estêncil, conforme apresentado na figura 50, para forjar uma revoada de idéias voando da mente do personagem em lambe-lambe. A mensagem provocativa propõe que o espectador valorize cada uma de suas idéias.

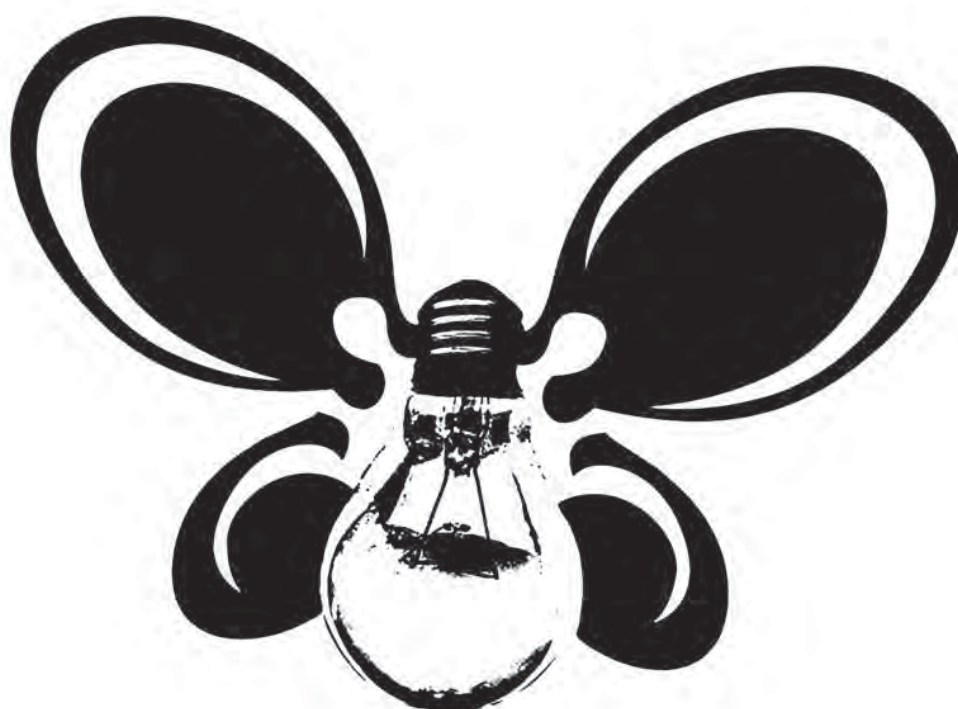


Figura 50: Módulo em Estêncil *BORBOLÂMPADA*.



Figura 51: Projeto NÃO DEIXE A IDÉIA FUGIR. Aplicação de lambe-lambe, estêncil e mensagem escrita



Figura 52: Projeto SERÁ QUE ALGUÉM REALMENTE OLHA POR NÓS. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita.

Outra eficaz maneira de provocar o transeunte comum, num país de colonização cristã como o Brasil é questionar um dos seus fundamentos básicos como a religião, como proposto no projeto de intervenção da figura 52.



Figura 53: Projeto PÉS NO CHÃO CABEÇA NAS NUVENS. Aplicação de lambe-lambe e mensagem escrita.

O projeto apresentado na figura 53 assim como o projeto NÃO DEIXE IDÉIA FUGIR, incentiva a imaginação do espectador, propondo uma situação ironicamente paradoxal de uma pessoa manter seus pés no chão e seus pensamentos nas nuvens.

Por fim, a figura 54 tem como objetivo homenagear Taki 183, posicionando seu nome original Demetrius, como a raiz de uma árvore que simboliza a Arte de Rua. O uso da fonte de características góticas se faz pela influência que a tipografia gótica exerce indiretamente na tipografia pontiaguda de diversas vertentes de intervenções urbanas.

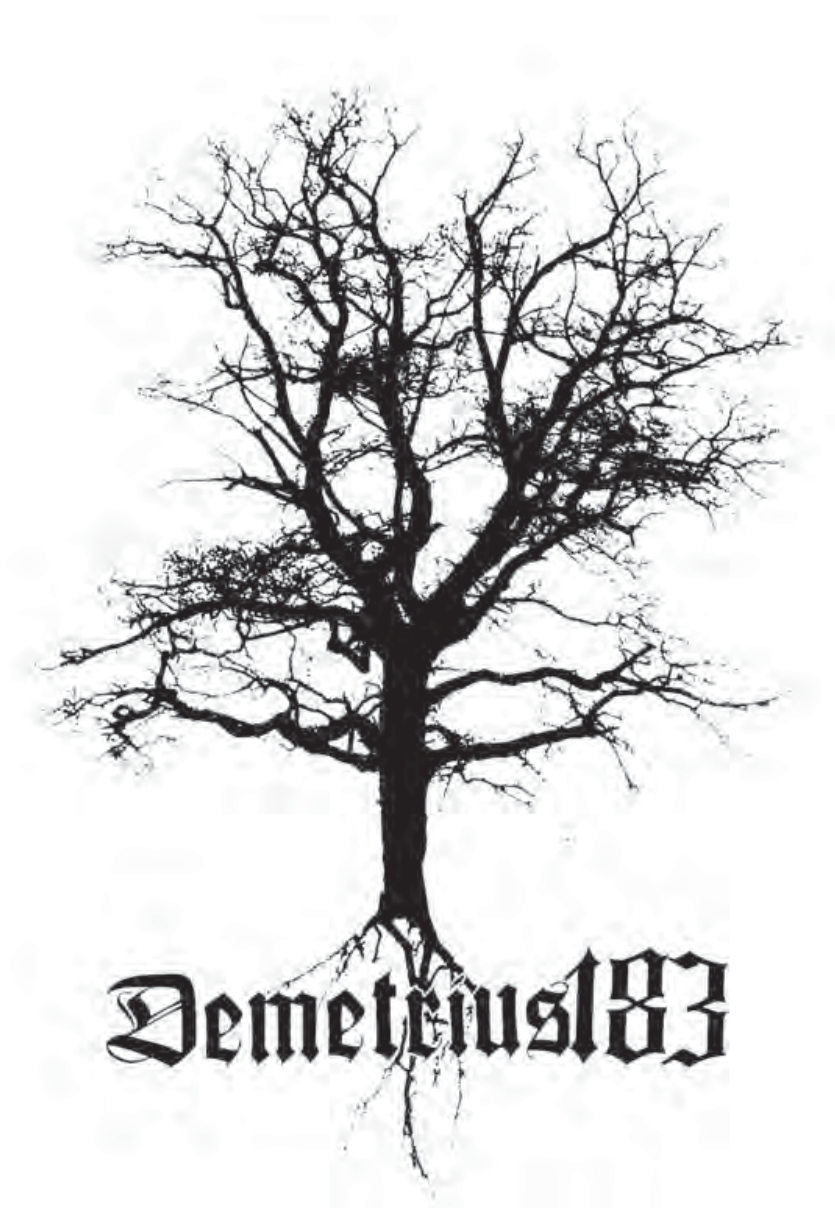


Figura 54: Demetrius 183. Árvore e escrita em estêncil.

5 – Considerações Finais

A sociedade contemporânea se encontra numa constante quebra de paradigmas, num embate de práticas e costumes que estão sendo substituídos e revistos. A indústria fonográfica se depara com a incontrolável reprodução e distribuição de material sonoro privado ao passo que novos artistas se projetam num novo mercado criado pela mesma rede. Novos softwares são disponibilizados gratuitamente e possuem códigos abertos para uma criação coletiva e adequação customizada de ferramentas. Preconceitos enraizados na nossa sociedade estão finalmente deixando de ser “politicamente incorretos” para se tornarem crimes.

Sob este aspecto a intervenção urbana (uma prática relativamente antiga tendo como exemplo as situações apresentadas no parágrafo anterior) promove um debate sobre relações sociais e convenções de beleza de forma extremamente incômoda para a sociedade contemporânea.

Somente com o exercício do olhar, um olhar estrangeiro que encontra valor estético em tudo que alcança, foi possível a elaboração de uma análise crítica acerca da Arte de Rua, bem como uma reflexão sobre o próprio trabalho do pesquisador. Foi possível discorrer sobre como uma prática aparentemente simples e descompromissada pode levantar uma série de questões acerca pontos paradigmáticos do senso comum no mundo da Arte.

Sob este aspecto um posicionamento crítico e menos parcial do pesquisador em artes se torna crucial; uma postura de pesquisador cada vez mais procurada pelo artista contemporâneo que se ampara no ensino superior para fundamentar seu trabalho. Quem atualmente pesquisa e reflete sobre arte é comumente a mesma pessoa que a gera.

Questões morais, julgamentos de gosto, autoria artística, entre outros pontos já são abordados em diversas ramificações artísticas e no caso das intervenções urbanas ficam mais claros e acessíveis a pessoas de fora do debate artístico. Finalmente diagnostica-se que este debate está longe de terminar, e possivelmente nunca termine.

6 – Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. Livraria Pioneira Editora; 1980.
- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. Companhia das Letras; 2004.
- ARGAN, Giulio C. *História da Arte Como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo, Martins Fontes; 1998.
- ARGAN, Giulio, C. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*; Trad. Maurício Santana Dias; São Paulo, Companhia das Letras; 2004.
- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*, In COSTA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.159-206.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*, In COSTA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 209-242.
- BEY, Hakim. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Patricia Decia e Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda, 1993.
- CANEVACCI, Massimo. *Feitichismos Visuais – Corpos Eróticos e Metrópole Comunicacional*. Trad. Paulo B. C. Schettino, Celio Garcia, Osvando J. De Moraes e Ana Resende. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: Uma exploração das hibridações culturais*. Trad. Roberta Barni. São Paulo, Studio Nobel; 1996.
- CHASTANET, François. *Pixação: São Paulo's Signature*. Paris, XGpress, 2007.
- COSTA, Roaleno Ribeiro Amâncio. *O Graffiti no contexto histórico-social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo; 1994.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo, Editora Perspectiva; 1971.
- ECO, Umberto. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

FERREIRA, Alexandre Manoel. *Grafinhos: A Influência dos Quadrinhos na Arte de Rua*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes – UNESP, São Paulo, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Editora Hucitec; 1985.

FLUSSER, Vilém. *Pós-História: Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo, Duas Cidades; 1983.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais e Símbolos: Desenho, projeto e significado*. Trad. Karina Janini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GANZ, Nicholas. *O Mundo do Grafite: A Arte Urbana dos 5 Continentes*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti?* São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos; 1999.

GOTTLIEB, Lisa. *Graffiti Art Styles: A Classification system and theoretical analysis*, North Carolina, USA, McFarland & Company, 2008.

JAKOBSON, Roman, *Linguística e Comunicação*, Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo; Editora Cultrix, 1995.

KALTENHÄUSER, Robert. *Art Inqconsequence / Advanced Vandalism*. 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universtaria, 1993.

LASSALA, Gustavo. *Os tipos gráficos da pichação: desdobramentos visuais*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo; 2006.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é Pixação – Uma Introdução à Análise de Expressões Gráficas Urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LODI, Maria Inês. *A Escrita das ruas e o poder público no projeto Guernica de Belo Horizonte*. Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte; 2003.

MANCO, Tristan. *Stencil Graffiti*. Thames & Hudson, United Kingdom, 2006.

MANCO, Tristan, Lost Art, Caleb Nelson. *Graffiti Brasil*, United Kingdom, Thames & Hudson; 2005.

MARTINS, Carolina Duprat, SILVA, Daniela Casto e, MOTTA, Renata (orgs.). *Territórios Recombinantes, Arte e Tecnologia/Debates e Laboratórios*. São Paulo, Cadernos Instituto Sérgio Motta 13 - Coleção Cultural; 2007.

MATHIESON, Eleanor & TÁPIES, A. Xavier. *Street Artists – The Complete Guide*. London, United Kingdom: Graffito Books; 2009.

MEDEIROS, Daniel(org). *Ttsss... A grande Arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo; 2002.

MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação Visual*. São Paulo; Editora Martins Fontes, 1977.

PEIRCE, Charles Sanders, 1977, *Semiótica*, São Paulo; Editora Perspectiva.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura: Edição reorganizada e acrescida de novos textos*. São Paulo, Cultrix, 1987.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RAMOS, Célia Maria Antonacci (org.). *Poéticas do Urbano*. Bernúncia, Nauemblu, 2005.

SOGABE, Milton. *O Corpo do Observador nas Artes Visuais*. Anais do 16º Encontro Nacional da Anpap: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Florianópolis, 2007.

Revistas:

GRAFFITI RAP BRASIL ESPECIAL. São Paulo: Editora Escala, nº 11, 2004.

GRAFFITI RAP BRASIL ESPECIAL. São Paulo: Editora Escala, nº 12, 2004.

GRAFFITI RAP BRASIL ESPECIAL. São Paulo: Editora Escala, nº 14, 2004.

GRAFFITI RAP BRASIL ESPECIAL. São Paulo: Editora Escala, nº 15, 2004.

GRAFFITI RAP BRASIL ESPECIAL. São Paulo: Editora Escala, nº 16, 2004.

Documentários e Filmes:

Style Wars (1983, 70 minutos, pb & color). Direção: Tony Silver. Edição: Victor Kanefsky e Sam Pollard. Produção: Henry Chalfant

Pixo (2008, 61 minutos, color) Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. Edição: Carlos Milanez. Produção: Roberto T. Oliveira

The Agony And The Ecstasy (1965, 138 min, color) Direção: Carol Reed.

Sites:

183, Taki. Site dedicado ao grafiteiro pioneiro Taki 183.
Disponível em <<http://taki183.net/>> Acesso em 03/08/2010

AEROSOLART – Fotos de Graffiti.

<<http://www.aerosolart.com.br>> Acesso em 17/06/2010.

ART CRIMES. Site dedicado à Arte de Rua de todo o mundo, contém diversos textos e imagens. Disponível em <<http://www.graffiti.org>> Acesso em 17/06/2010

BLU. Site oficial do Artista italiano Blu.

Disponível em <<http://blublu.org>> Acesso em 05/06/2010.

CALAZANS, Flávio. *A Arte Na Rua: Grafite e Pichação*. Publicado em 30/04/2003.

Disponível em <<http://www.mundocultural.com.br/artigos/Colunista.asp?artigo=558>> Acesso em 22/02/2011.

CHOQUE CULTURAL – Site oficial da Galeria Choque Cultural, conhecida por expor artistas de rua emergentes e estabelecidos.

<<http://www.choquecultural.com.br/>> Acesso em 18/08/2010

DIÁRIO OFICIAL

Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2011/05/26/diario-oficial-publica-lei-que-proibe-venda-de-tinta-spray-para-menores-de-18-anos>> Acesso em 26/05/2011

DOS SANTOS, Antônio Silveira Ribeiro. *Triste Cultura da Pichação*

Disponível em <<http://www.aultimaarcadenoe.com/artigo30.htm>> . Acesso em 07/06/2010.

DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q*

Disponível em

<http://www.dmoma.org/lobby/collection/w_logan_fry/microchips/l.h.o.o.q.html>

Acesso em 03/08/2010

FAIREY, Shepard. Site oficial do artista Shepard Fairey.

Disponível em <<http://www.obeygiant.com>> Acesso em 01/06/2010.

GOSS, PhD Steven. *A Partial Guide to the Tools of Art Vandalism*. Publicado em Setembro de 2001. Acesso em 16/06/2010.

Disponível em

<<http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/toolsofartvandalism.php>> Acesso em 16/06/2010.

JACOBSON, PhD Staffan. *A Brief History of Graffiti Research*. Publicado em 2001.

Disponível em <<http://www.rooktime.se/rooketime26.shtml>> Acesso em 15/12/2010.

OS GÊMEOS – Site oficial dos artistas Os Gêmeos.

Disponível em <<http://osgemeos.com.br/>> Acesso em 08/08/2010

PRADES, Jaime. *A Legitimidade das Ruas*.

Disponível em <<http://www.jaimeprades.art.br/?area=5&sec=1&item=65>> Acesso em 02/10/2010

WIKIPÉDIA - Textos e imagens sobre Graffiti.

Disponível em <<http://en.wikipedia.org.br/wiki/Graffiti>> Acesso em 09/06/2010.

WIKIPÉDIA - Textos e imagens sobre a técnica de Estêncil.

Disponível em <<http://en.wikipedia.org.br/wiki/Estêncil>> Acesso em 10/06/2010.

WIKIPÉDIA - Textos e imagens sobre o artista Banksy.

Disponível em <<http://en.wikipedia.org.br/wiki/Banksy>> Acesso em 10/06/2010.

WIKIPÉDIA - Textos e imagens sobre o artista Shepard Fairey.

Disponível em <http://en.wikipedia.org.br/wiki/Shepard_Fairey> Acesso em 10/06/2010.

WIKIPÉDIA - Textos e imagens sobre a técnica de pintura Afresco.

Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Afresco>> Acesso em 08/08/2010

WIKIPÉDIA - Textos e imagens sobre a pimenta Ristra.

Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Ristra>> Acesso em 09/08/2010

WIKIPÉDIA - Textos e imagens sobre o conceito de Palimpsesto

Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Palimpsesto>> Acesso em 10/06/2010.