



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Sociologia
Laboratório Didático – USP Ensina Sociologia

O Graffiti como elemento ambíguo na constituição da identidade visual da cidade de São Paulo

Autor: Victor Monteiro Savarese

1º semestre/2013

Introdução

O *graffiti*, antes relegado à prática de grupos sociais específicos e restritos, perseguido pelas políticas públicas, e gozando de pouco espaço na mídia, parece hoje ter se consolidado perante à sociedade como uma forma de expressão inerente à realidade urbana, principalmente nas grandes cidades como São Paulo.

É inegável que o espaço dado ao *graffiti*, ou pelo menos à discussão deste tema, cresceu e continua crescendo nos últimos anos, seja através da mídia, dos investimentos públicos destinados à sua promoção ou repressão, do maior número de projetos relacionados ao tema aceitos por centros culturais ou iniciativas privadas, das produções acadêmicas, ou mesmo dentro do mercado das artes e da publicidade.

Temas como o *graffiti* dentro da galeria, o meio urbano como uma galeria aberta, *graffiti* versus pixação, legalidade ou ilegalidade desta prática, e o valor artístico dado à estética do *graffiti*, vem sendo levantados no âmbito de compreender ou estigmatizar essa forma de expressão urbana, seus praticantes e as formas pelas quais se relacionam, entre eles e com a cidade.

No entanto com exceção de alguns trabalhos acadêmicos, a sociedade de uma forma geral não vem apreendendo o tema em toda a sua complexidade. Muitas vezes o *graffiti* e os grafiteiros parecem ser entendidos como se compusessem um campo homogêneo e fechado em si mesmo, livre de tensões e conflitos internos, seja para valorizar ou desvalorizar a sua prática. As abordagens não vão muito além da discussão da relação do *graffiti* com a lei, ou a consagração de alguns artistas advindos do meio do *graffiti* dentro do circuito de arte contemporânea. O *graffiti* e seus praticantes são dessa forma muitas vezes estereotipados e definidos em oposição com outros grupos ou práticas, como da arte legitimada nas galerias e museus ou da pixação.

Uma análise mais aprofundada do universo do *graffiti* e de suas origens nos revela um caráter extremamente dinâmico dessa prática, assim como uma ambiguidade no tratamento dado aos



grafiteiros por outros atores sociais, caracterizada pela contínua relação de tensão ou harmonia desse campo com outros, e pelo uso político e simbólico dessa forma de expressão.

A maioria dos trabalhos acadêmicos realizados sobre esta temática faz parte de áreas como a arquitetura, a comunicação social e as artes visuais, enfocando muito mais a contribuição estética e as transformações realizadas pelos grafiteiros no espaço urbano, através de suas intervenções. Neste sentido faz presente também a necessidade de trabalhos na área de ciências sociais, como uma forma de desmistificar as relações e discursos que envolvem este tema e o da vida no meio urbano como um todo, que pode ser apreendido através desta discussão.

Assim, o tema do *graffiti* nos permite entender o espaço urbano para além do espaço físico, com modos de vida e sociabilidade rígidos, passando a vê-lo como um espaço social, que se constitui como um campo de disputas simbólicas, entre diversos atores que interagem através de diferentes formas, o que marcaria o dinamismo das relações entre esses atores.

Através deste artigo pretendo analisar, de maneira mais específica, a relação ambígua existente entre o poder público e o *graffiti*, que toma forma nas políticas públicas que parecem caminhar em sentidos contraditórios, ora buscando coibir a ação dos grafiteiros e apagando os *graffiti*, tratando-os como criminosos, ora promovendo pinturas de grandes painéis de *graffiti* em áreas nobres da cidade e oficinas, enaltecendo o valor artístico e a contribuição da desta prática para a identidade visual da cidade de São Paulo.

A origem do termo *graffiti*

De partida, quando se pretende analisar a prática e a história do *graffiti* nos deparamos com um primeiro problema: o da nomenclatura. A palavra *graffiti* tem origem italiana e seria o plural da palavra *graffito*. O significado literal da palavra é bem genérico, designa todo o tipo de inscrição feita em paredes. No entanto, o que nos interessa aqui é o uso que foi dado ao termo ao longo dos anos. Alguns autores como Stahl (2006, p. 6) e Giovannetti (2011, p.19) defendem que a palavra *graffito* é um desdobramento da palavra *sgraffiti*, nome dado a uma técnica antiga de decoração de fachadas. O termo *graffito*, neste sentido, teria aparecido pela primeira vez em meados do século XIX, coincidindo com a descoberta das inscrições murais da cidade de Pompeia, no sul da Itália, feitas com a citada técnica. Passou a ser utilizado o nome *graffiti* para designar as inscrições realizadas com tinta spray nas edificações urbanas e trens novaiorquinos e europeus a partir da



década de 1980, quando o fenômeno já havia atingido um considerável grau de consolidação.

Não obstante, a palavra *graffiti* tomada no seu sentido literal seria capaz de abarcar todo o tipo de inscrição, pública ou privada, realizada em paredes ao longo da história da humanidade, desde as pinturas rupestres até as inscrições contemporâneas, passando pelo muralismo mexicano, xingamentos feitos em banheiros, entre outros. Não há consenso quanto ao termo: enquanto alguns autores preferem utilizar esta terminologia de um modo mais abrangente colocando todos estes diferentes tipos de intervenção sob uma mesma classificação (e também como uma forma de estabelecer uma conexão entre estes diferentes momentos da história humana); outros, como a italiana Daniela Lucchetti (apud GIOVANNETTI, 20011, p. 19), optam por outras expressões para nomear o fenômeno do qual pretendemos falar como *piecing* ou *writing* – termos utilizados pelos grafiteiros novaiorquinos durante o início da prática e até hoje; o primeiro relacionado com a palavra *masterpiece* (obra prima, referente a intervenção em si) e o segundo ao ato de escrever sobre as paredes –, com o intuito de delimitar e contextualizar o recorte espaço temporal a que se refere o fenômeno estudado. Tanto uma quanto a outra são opções políticas, sem dúvida.

No entanto, apesar do embate teórico, realizado no exterior, quanto à terminologia designada para o fenômeno, no Brasil o termo *graffiti* parece ter se consolidado não só entre os teóricos como entre seus praticantes e a sociedade como um todo. Opto assim por utilizar este termo mais devido a seu uso generalizado pelos diversos atores sociais que entram em contato com o *graffiti* do que pelo fato de relacionar esta prática às demais inscrições em paredes realizadas ao longo da história da humanidade. Pelo contrário, neste trabalho a prática do *graffiti* está bem localizada dentro de um recorte espaço temporal específico, uma vez que se refere a prática do *graffiti* contemporâneo da cena paulistana e os respectivos processos pelos quais tem passado desde sua origem na década de 1970.

A origem híbrida do *graffiti* paulistano

Para entendermos o dinamismo do *graffiti* contemporâneo é interessante remontar brevemente sua história. De início pode-se perceber que diferentemente do que se encontra na maioria dos trabalhos acadêmicos ou mesmo no discurso apresentado pela mídia ou pessoas ligadas à esfera da arte contemporânea em geral, o *graffiti* paulistano não possui uma única origem e um desenvolvimento histórico linear, o que o torna único no mundo. O fenômeno do *graffiti*, na cidade



de São Paulo, como o conhecemos hoje é fruto principalmente de três práticas convergentes, algumas inspiradas em tendências estrangeiras outras genuinamente paulistanas que acabaram por se influenciar mutuamente ao longo das últimas décadas e consolidar não só regras próprias de intervenção na cidade como diferentes estilos e técnicas dentro do campo do *graffiti*. É importante ressaltar que apesar da coexistência destas formas na cidade o contato entre elas não é livre de tensões e que cada um dos seguidores de uma ou outra vertente não necessariamente são simpático à outra ou pratica somente uma delas.

A primeira dessas práticas teve início em Nova Iorque no final da década de 1960 quando alguns indivíduos começaram a marcar os muros e trens da cidade com suas respectivas assinaturas – e em muitos casos com o número da rua em que moravam (GITAHY, 1999, p.40). Utilizavam principalmente tinta spray, e as intervenções que realizavam eram exclusivamente ilegais. Ao longo dos anos a preocupação estética com as assinaturas (*tags*) passou a ser maior, alguns indivíduos passaram a utilizar mais cores e efeitos para chamar a atenção para seus nomes, e cada vez mais procurou-se lugares de destaque para realização das intervenções (como os trens, que iriam circular pelo país inteiro dando maior visibilidade ao nome do *writer*). A maioria destes escritores tinha origem negra ou latina e morava na periferia da cidade (GITAHY, 1999, p.40). É interessante perceber que o início desta prática é concomitante com um momento de luta por direitos civis para estas pessoas nos EUA. Assim sendo, o *graffiti* (como depois passou a ser denominada esta prática) não era uma forma de expressão isolada e refletia a cultura e a voz da periferia novaiorquina, assim como aconteceu em outras esferas como a da música, dança ou da moda. Surgiu assim o movimento Hip-Hop, que era formado por 4 elementos principais: *graffiti*, *breakdance*, *MC* e *DJ*.

O movimento Hip-Hop foi fundamental para o desenvolvimento do *graffiti*, uma vez que proporcionou: o encontro de vários desses jovens (possibilitando a criação das *crews*, grupos de grafiteiros); o desenvolvimento e a complexificação de estilos e técnicas; regras próprias de conduta; e tornou possível a difusão de seus quatro elementos pelo mundo.

O Hip-Hop, assim como seus estilos de *graffiti* chegaram a São Paulo através de revistas, filmes e pessoas que puderam entrar em contato com seus elementos no exterior e acabou se consolidando em meados da década de 1980. Os estilos e técnicas de *graffiti* oriundos deste movimento ainda hoje são praticados na cidade de São Paulo, são normalmente considerados mais tradicionais (seria a *Old School*, a velha guarda, do *graffiti*). Ao mesmo tempo acabaram por se misturar com as demais formas de intervenção particulares da cidade e de certa forma pode-se



afirmar hoje que aqui o ato de grafitar não é mais exclusividade de membros do movimento Hip-Hop.

O segundo movimento que influenciou o *graffiti* paulistano está ligado à artistas que já possuíam uma relação com o circuito da arte das galerias e museus de sua época, muitos deles universitários. Apesar de existirem outros, o nome tido como pioneiro nesta época é o do artista Alex Vallauri, que iniciou suas intervenções na cidade em 1978 (FRANCO, 2009, p. 35), portanto anterior à consolidação do movimento Hip-Hop ao Brasil. A ideia destes artistas era não só a de intervir esteticamente no espaço urbano como a de retirar suas obras de arte das galerias tornando-as mais conhecidas e acessíveis ao público. Para tanto, utilizavam diversas técnicas, entre elas o *stencil* (consiste em fazer a tinta do spray passar por uma máscara vazada com o desenho que se quer reproduzir), que possibilita um alto número de reproduções do mesmo desenho pela cidade. Segundo Sérgio Miguel Franco, Vallauri foi privilegiado por ser um dos poucos a ter transitoriedade no exterior na época, onde pode perceber as tendências da arte contemporânea e aplicá-las aqui. Enquanto artistas como Keith Haring e Jean Michel Basquiat faziam um movimento de sair das ruas e entrar nas galerias com suas intervenções originadas no contexto urbano, Vallauri fez o caminho inverso: saiu das galerias para aplicar suas intervenções na rua (FRANCO, 2009, p. 35). Esse movimento de artistas advindos do circuito da arte contemporânea para a rua desde então continua acontecendo em São Paulo, hoje até com mais força, e suas intervenções se misturam com as demais intervenções urbanas, influenciando os estilos do *graffiti*.

A terceira e última prática é responsável não só por influenciar a estética dos *graffiti* paulistanos como por estabelecer conjuntamente com esta última as regras e formas de conduta e reconhecimento presentes nas ruas da cidade: seria a pichação. Utilizo aqui o termo grafado com a letra “x” por dois motivos: porque é a forma como seus praticantes se referem a ela; e para diferenciá-la propositalmente do termo pichação. Segundo Gustavo Lassala a pichação “não define um padrão estético – em relação a forma e conteúdo”, e ainda “a produção em si é aleatória e anárquica, permitindo que qualquer um possa atuar com as mais diversas ferramentas para desenhar, pintar, escrever e rabiscar” (LASSALA, 2010, p. 35). Seria portanto um conceito que daria conta de classificar todo o tipo de inscrição nas paredes públicas, como problematizei anteriormente. Enquanto a pichação seria um tipo específico de pichação, originado e presente quase que exclusivamente na cidade de São Paulo. Possui regras de reconhecimento e respeito iguais às do *graffiti* (sobre as quais discorrerei adiante) e é dotada de uma estética própria de inscrição dos



nomes nas edificações urbanas. Suas intervenções são sempre realizadas com spray ou rolinhos de pintura e tinta látex (LASSALA, 2010, p. 36). Teria também começado a se desenvolver no final da década de 1970, consolidando seu estilo na década de 1980, que esteticamente mudou muito pouco até os dias de hoje (as letras costumam ter uma característica mais reta, assim como as linhas arquitetônicas da cidade, mas são praticamente ilegíveis para os leigos). A pixação carrega consigo a ideia da reprodutibilidade de uma marca e a ideia da ilegalidade da ação. É inegável que na cidade de São Paulo nos dias atuais, a maior parte dos grafiteiros já passou pela experiência da pixação, em muitos casos realizam as duas formas de intervenção.

É interessante perceber que o contato entre estes tipos de intervenção foi responsável por criar novos estilos estéticos e formas de intervenção, mas também por consolidar os estilos ditos mais puros de cada uma, e as regras da rua fazem com que eles coexistam.

Uma tipologia do *graffiti* paulistano

Neste sentido, vale aqui um esforço em criar uma breve tipologia do *graffiti* para posteriormente passar a discutir mais especificamente o estabelecimento das regras e o dinamismo deste meio, assim como as relações com outras esferas da sociedade como o circuito de arte contemporânea e o poder público. Tenho, neste momento, mais com o intuito de demonstrar a heterogeneidade presente entre seus praticantes, do que com a finalidade de estabelecer uma forma de classificação e diferenciação rígida deste fenômeno – tarefa que se revelaria impossível – pois, como veremos, os limites entre uma ou outra forma de intervenção são muito fluidos, muitas vezes existindo uma incorporação de uma por outra forma de intervenção. Levo em conta também os objetivos da produção deste artigo, de esclarecer e desmistificar o tema para indivíduos que não tenham tanta familiaridade com este.

De partida, vale diferenciar o que chamaremos de “motivo” o que chamaremos de “estilo”, para posteriormente descrever as características de cada uma de suas subdivisões. Assim, o motivo seria forma escolhida para uma intervenção realizada nas ruas. Os motivos seriam uma forma de classificação mais geral, objetiva, das intervenções que ainda passariam por uma definição estética mais subjetiva por parte de cada grafiteiro, o estilo.

Os motivos podem ser divididos em três grupos, que não necessariamente estão dissociados:



-Letras: a intervenção por meio das letras remonta a própria origem do graffiti. Na maioria dos casos o grafiteiro escreve seu próprio nome, pseudônimo ou nome de seu grupo (*crew*). Há ainda a possibilidade da inscrição de frases ou outras palavras. Os nomes exercem papel fundamental na identificação dos autores. Existem as mais variadas formas de se trabalhar com letras, algumas possíveis de leitura para leigos e outras somente identificáveis para àqueles que fazem parte ou estão familiarizados com o fenômeno do *graffiti*.

-Personas: inicialmente os personas (personagens) foram utilizados por alguns grafiteiros como uma forma de chamar mais atenção para suas letras, agregando conteúdos políticos ou estéticos. Utilizavam-se de personagens de histórias em quadrinho ou criavam seus próprios ligados principalmente ao universo Hip-Hop. Com o passar do tempo os personas foram ganhando autonomia e destaque na esfera do *graffiti*, e já há algum tempo não dependem mais dessa associação com as letras. Muitos são os grafiteiros que realizam intervenções apenas com este motivo, e muitos ainda os utilizam como uma forma de agregar conteúdo a suas letras. Os personagens hoje tomam as mais variadas formas, exercendo, assim como os nomes, um papel importante na identificação de seus autores.

-Abstrato: sempre houve um certo grau de abstracionismo presente na estética do *graffiti*, seja por meio das intervenções com letras seja por meio das intervenções por meio de personagens. No entanto, ao longo da história do *graffiti*, muitos de seus praticantes perceberam que poderiam ser reconhecidos nas ruas apenas através de seus estilos pessoais, deixando de lado a preocupação com caligrafia ou o uso de personagens específicos, passando a dar ênfase aos seus traços, cores e padrões estéticos. Tal vertente também consiste numa importante porta de entrada para artistas plásticos que já realizavam estes tipos de trabalho dentro de seus ateliês.

Como já dito, para além da escolha do motivo, cabe aos grafiteiros também o desenvolvimento de estética mais pessoal, a definição de um estilo próprio, pelo qual os motivos tomariam forma de maneira original pelas mãos de cada autor. Assim, as descrições que se seguem estão ligadas a essas escolhas estéticas e a seus modos específicos de intervenção na cidade.

-Bomb/ Throw-up: termos de origem norte americana ligados a forma de execução destas vertentes. *Bomb*, derivado da palavra *bombing*, remete a bombardeio. *Throw-up* ligado a ideia de lançar, ou



por para fora. Executada exclusivamente de maneira ilegal, esta vertente, como remete seu próprio nome, está baseada na intervenção rápida e na reprodução incansável de uma marca, nome ou desenho. Seus traços são simples e cada intervenção possui um número reduzidos de cores, devido ao pouco tempo existente para que se realize uma intervenção sem ser apanhado pela polícia. O reconhecimento aqui se dá principalmente pelo número de intervenções e pelo risco corrido por seu realizador. O domínio de técnicas mais complexas fica em segundo plano, uma vez que a prioridade é a velocidade da intervenção, o que também influencia a estética, que na maioria dos casos consiste em formas mais arredondadas e simples. O *Bomb* existe desde o princípio do *graffiti* e na cidade de São Paulo está entre as vertentes mais difundidas e respeitadas entre os grafiteiros.

-Grapixo: vertente originada na cidade de São Paulo, que pode ser colocada no limiar entre o *Bomb* e o pixo. Caracterizada pela utilização das formas retas e espaçadas presentes nas letras da pixação paulistana, com o acréscimo do uso de cores e contornos sobre estas formas. Muito usada por pixadores quando participam de intervenções junto com grafiteiros. Seu conteúdo sempre está ligado ao nome de algum grupo ou indivíduo.

-Wild Style: se o *Bomb* está ligado à uma estética mais simples o *Wild Style* está ligado ao processo de complexificação desta que se deu nos EUA a partir da década de 1970. através dele é possível que o grafiteiro exiba todo o seu domínio técnico do material e do estilo, utilizando diversas cores e criando formas bastante complexas. Seu início também se deu de forma ilegal, mas a exigência do aperfeiçoamento técnico, juntamente com uma política de repressão cada vez maior por parte dos governos é responsável pelo fato desta vertente cada vez mais estar ligada a uma prática autorizada do *graffiti*. Utiliza-se normalmente de letras ou padrões abstratos para se expressar, apesar de associar personagens a suas obras com frequência. O nome, que significa *estilo selvagem*, está ligado complexa relação estabelecida pelo autor entre as letras ou padrões abstratos desenhados, que as tornam praticamente ilegíveis para os leigos. Ainda hoje o *Wild Style* está bastante presente na cidade de São Paulo e no mundo, sendo seus praticantes muito respeitados principalmente pelo virtuosismo técnico e pela experiência, sem a qual é bastante difícil chegar a este nível de complexidade.

-3-D/Realismo: vertente também ligada ao aperfeiçoamento técnico. Enquanto a tridimensionalidade (3-D) normalmente está associada às letras ou à abstração o Realismo está ligado ao desenvolvimento de personagens ou à reprodução de fotos. Consiste no domínio da luz e da sombra como forma de fazer “saltar do muro” a figura desenhada.



-Street Art: termo que na tradução literal significa arte de rua. É um termo de difícil definição devido a sua abrangência. A *Street Art* situa-se na tensa e complexa relação existente entre a arte considerada legítima pelos os agentes envolvidos no circuito de arte contemporânea e as formas de expressão urbana presente nas ruas, entre elas o *graffiti*. A origem do termo está mesmo ligada a história da arte tida como legítima, sendo considerada por muitos grafiteiros como uma forma de atribuir um valor comercial dentro do mercado da arte contemporânea à estética do *graffiti*, possibilitando que alguns de seus autores sejam inseridos nesse meio. Esteticamente é muito diversificada quanto aos estilos, técnicas e materiais usados (que vão desde material reciclado e tricô ao uso de *sprays* e tinta látex como no *graffiti*). O que a define não é a estética em si, mas o fato de estar na rua e utilizar, mesmo que de maneira misturada com outras formas de intervenção, conceitos forjados em faculdades, galerias e livros de arte contemporânea. Apesar de não ser exatamente uma vertente do *graffiti* faz sentido aqui descrever a *Street Art* uma vez que revela-se como uma conexão entre os dois universos citados. É importante ressaltar que não existe uma definição objetiva de quais intervenções seriam consideradas *Street Art*, possibilitando leituras subjetivas que enquadrem algumas nesta classificação em detrimento de outras – discorrerei sobre este assunto a seguir.

Como pode-se ver são muitas as formas de intervenção e os estilos presentes no meio do *graffiti*, no entanto é uma tarefa impossível defini-los de forma mais específica. Primeiro pelo fato de que um mesmo grafiteiro tem a possibilidade de realizar seu trabalho simultaneamente em diversas dessas vertentes, ou mesmo passar de uma para outra ao longo de sua trajetória no meio. Segundo pelo fato destas vertentes não estarem dissociadas, dividindo muros ao longo da história, e existindo transitoriedade entre os diversos grafiteiros que intervêm de uma ou outra forma.

Cabe ainda ressaltar que os grafiteiros não podem ser tomados como um grupo social homogêneo, coeso internamente e pouco relacionado com outros indivíduos ou grupos que não praticam o *graffiti*, ou como indivíduos advindos de uma mesma classe social, visto que existem diversas vertentes e estilos de *graffiti*, mais ou menos contestatórias ou assimiladas pelo poder público e as galerias.

Uma situação emblemática

Durante o segundo semestre de 2008, um caso emblemático expôs a ambiguidade através



da qual as políticas públicas operam com a questão do *graffiti*. Um painel realizado em 2002, viabilizado pela prefeitura de Marta Suplicy na época, obra de grafiteiros paulistanos consagrados internacionalmente, localizado no centro da cidade de São Paulo, em um local mais conhecido como ligação leste-oeste, foi apagado por uma empresa contratada pela prefeitura de Gilberto Kassab, diretamente ligada à aplicação da lei Cidade Limpa.

Ainda em 2008, conforme veiculado pelo portal G1 no dia 21/12/2008, a prefeitura reconheceu a atitude da empresa como um equívoco, dizendo que a obra foi confundida com vandalismo:

“O antigo mural havia sido feito em 2002 pelos grafiteiros Otávio e Gustavo Pandolfo, Os Gêmeos, Nina, Nunca, Herbet e Vitché. Desta nova pintura participaram os quatro primeiros artistas e foram convidados outros dois: Zefix e Finok. O prefeito de São Paulo Gilberto Kassab participou da inauguração e disse que a obra foi apagada por um equívoco da empresa contratada pelo governo. Segundo o prefeito, casos como esse não devem ocorrer mais. O novo mural foi feito em parceria com a Associação Comercial de São Paulo que investiu R\$ 200 mil na obra. De acordo com o presidente do órgão, Alencar Burti, eles agora vão procurar parceiros para poder financiar outros projetos de grafite. ‘Todo mundo ganha com isso, porque a cidade fica mais bonita e atrai mais turistas, que geram recursos’, afirmou.”

Como se vê, o novo painel contou com a participação de grande parte dos artistas que tinham realizado o primeiro. Este caso evidencia a contradição contida nas políticas públicas, mais precisamente, na lei Cidade Limpa, que pretende regular a identidade visual da cidade de São Paulo. Por um lado ela tem como política cobrir com tinta cinza as intervenções consideradas vandalismo, entre elas os *graffiti* ilegais, utilizando consideráveis quantias de verba pública. Por outro lado, gasta-se para viabilizar a execução de grandes painéis, quando estes são vistos como auxiliares de políticas higienistas.

Percebemos o *graffiti* ora sendo visto como uma forma de depredação do espaço ora como valorização desse mesmo espaço. A opção por um ou outro sentido está ligado a uma disputa



simbólica pela apropriação e uso do espaço visual da cidade, e que se reflete no discurso de cada ator envolvido.

“O imaginário urbano é construído, a partir de signos, fragmentários e dispersos que são ligados pelo observador, num enfoque interpretativo sobre as paisagens visuais. Ruas, placas de sinalização, publicidades, prédios, shoppings centers, tudo se relaciona, solicitando a participação e a cumplicidade do observador e da cidade (...) As intervenções grafitadas, representam diversos olhares sobre a cidade, percebidos por variados tipos de receptores, cada qual com suas experiências individuais e suas múltiplas leituras. A ação desses manifestantes, grafiteiros ou pichadores, cada qual ao seu estilo e objetivo, exerce um diálogo direto, atuante e reivindicatório, chamando atenção para os novos papéis exercidos pelo homem no espaço público das cidades modernas.” (COSTA, 2000, p.32)

Neste sentido, essas ambiguidades e contradições acontecem de acordo com alguns fenômenos que vêm ocorrendo e que não podem ser analisados de forma desconexa: a consagração de alguns grafiteiros dentro do circuito das artes, a consagração do *graffiti* como uma forma de política pública na área da cultura e de regulamentação do espaço visual, e a criminalização das formas de intervenção urbana não autorizadas. O muro citado tem um papel interessante nesta análise por ser capaz de explicitar os conflitos existentes no campo do *graffiti* na cidade de São Paulo.

O *Graffiti* nas ruas

Em primeiro lugar, é importante deixar claro que para os grafiteiros e pixadores, suas respectivas práticas ultrapassam o simples ato de intervir esteticamente na cidade. Constituindo-se mesmo como um modo bastante específico de enxergar, interagir e ocupar o meio em que vivem. Grafiteiros e pixadores não são grafiteiros e pixadores somente quando realizam suas ações, mas 24h por dia. Estão o tempo inteiro observando as edificações da cidade, seja para identificar as intervenções de outrem seja para projetar suas novas intervenções. Alexandre Barbosa Pereira nos relata que ao acompanhar a locomoção de pixadores pela cidade de São Paulo quando escrevia sua



tese reparou que muitas vezes estes se guiavam através de pixações usando-as como pontos de referência, ou que por vezes não se importavam em fazer trajetos mais longos de ônibus porque poderiam observar tais intervenções em outras regiões da cidade (PEREIRA, 2005, p 53-55).

Não obstante, de acordo com o que vimos até o momento, podemos perceber que o *graffiti* não poderia acontecer em outro lugar que não a rua. Esta característica essencial seria responsável não só por estabelecer as formas pelas quais se realiza sua prática, mas também por determinar os meios pelos quais este está ligado à dinâmica urbana.

De início, é importante ressaltar o caráter não institucionalizado que existe na concepção dessa prática. Não existe uma seleção dos trabalhos que serão expostos no ambiente urbano, feita por seus praticantes. Alguém que deseja realizar um *graffiti* não precisa passar pelo crivo de um curador, ou de alguém mais respeitado, o direito de pintar ou não pintar em determinado lugar não seria operado por uma hierarquia estabelecida por seus praticantes. A qualidade do trabalho também não seria um limitador neste sentido, basta a intenção de um grafiteiro ou grupo de grafiteiros de ocupar visualmente determinado espaço.

No entanto, apesar do fato da não institucionalização, em São Paulo, existe uma regra que deve ser respeitada para que se realize a ocupação visual dos muros e edificações da cidade: deve-se preservar uma intervenção realizada anteriormente no local em que se pinta, não se pode “atropelar”(pintar por cima), “enroscar” (pintar por cima de parte) ou substituir uma intervenção realizada por outro grafiteiro ou pixador. Não importa aqui quem é mais famoso ou respeitado, mas sim quem chegou primeiro. O desrespeito desta regra é visto como provocação e pode acarretar desde o “atropelo” das pinturas realizadas pelo indivíduo que “atropelou” primeiro, até brigas e discussões. Falaremos melhor sobre a relação entre grafiteiros e pixadores mais adiante.

O fato de estar presente no espaço público também revela outras características do *graffiti*. Uma delas seria a efemeridade a que estão sujeitas às intervenções, uma vez que expostas ao ar livre sofreriam a ação do tempo, da poluição e da própria dinâmica visual dos grandes centros urbanos (como um morador que gostaria de repintar seu muro, ou ter seu trabalho apagado pela prefeitura do município, ou alguém que colaria anúncios em cima de um *graffiti*, ou uma edificação demolida, entre outros). “A efemeridade constituiria assim um traço essencial do *graffiti*, pois a partir dessa característica seria possível a alternância entre os grafiteiros no espaço urbano”(GIOVANNETTI, 2011, p. 104). Outra característica seria a forma pela qual o *graffiti* entraria em contato com o público. Assim como não há seleção dos trabalhos, também não haveria uma seleção do público, o



acesso, ou pelo menos o contato, com o trabalho não teria restrições, e acima de tudo seria inesperado, inusitado. Segundo Giovannetti “a interação entre obra, lugar e gente é parte fundamental da atração do *graffiti*”, e ainda “o modo como lemos os *graffiti* é influenciado pelo contexto social e histórico de cada um de nós e pelo aprendizado após anos e anos de contato cotidiano com o próprio fenômeno” (GIOVANNETTI, 2011, p. 86).

Existiriam duas formas pelas quais um grafiteiro poderia deixar a sua marca pela cidade: uma ilegal e outra autorizada. A primeira estaria ligada mesmo a origem desta prática, em Nova York em meados da década de 1970, onde poderia se verificar um caráter subversivo essencial do *graffiti*, de acordo com o qual seus praticantes espalhariam seus nomes, desenhos ou frases de protesto através dos lugares por onde passavam, e posteriormente visando locais de maior visibilidade, como nos centros da cidade ou em trens. A forma autorizada se constitui ao longo do tempo e é consequência de alguns fatores históricos e políticos que serão tratados mais adiante, como: a consagração de alguns artistas dentro do circuito tradicional das artes que reconheceu o valor estético do *graffiti* ou se utilizou de seu caráter mais livre e acessível para tentar democratizar ou desburocratizar a arte (GITAHY, 1999, p.18); ou o uso do *graffiti* como ferramenta de valorização de determinados espaços públicos pelo Estado (em contraposição à pixação) ou através do incentivo de oficinas; fatores estes que também foram responsáveis por uma maior aceitação do *graffiti* pela sociedade.

A partir disto, podemos verificar que o fato de estar na rua seria um definidor do *graffiti*, uma característica essencial. Já o fato da ilegalidade operaria dentro do campo como uma forma de proceder ideal ou desejável, *habitus*¹. Perante àqueles que praticam o *graffiti*, o ato ilegal parece ser mais valorizado, em detrimento do autorizado, devido ao risco que se corre para executá-lo; mas como veremos, outros atores constroem um discurso no qual o *graffiti* autorizado desempenha um papel importante na concepção de suas políticas, pois partem de pressupostos contrários.

¹ *Habitus* constitui um sistema de esquemas de percepção, apreciação e ação. Seria um conjunto de conhecimentos práticos absorvidos com o decorrer do tempo, que nos fazem perceber, agir e evoluir, dentro do mundo social. “O *habitus* não é uma invariante antropológica, mas uma matriz geradora, historicamente constituída, institucionalmente enraizada e socialmente variável”. O *habitus* é um operador de racionalidade prática, e que transcende o indivíduo. Ele é criador, mas dentro dos limites de suas estruturas. (LOYOLA, 2002, p.68-69).



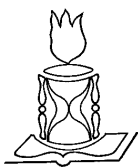
Consagração do *graffiti* no circuito de arte contemporânea

A consagração do *graffiti* perante a sociedade se deu em duas direções convergentes. a primeira delas foi a valorização do *graffiti* por parte do circuito das artes contemporâneas, que é o que procuraremos analisar nesta parte do artigo. A segunda foi a utilização do *graffiti* por parte do Estado como forma de reordenação do espaço urbano, assunto que será tratado a seguir.

Apesar do seu princípio marginalizado e não institucionalizado, o *graffiti* aos poucos passou a despertar o interesse por parte de curadores, *marchands* e colecionadores de arte. Devido ao reconhecimento do valor estético e mercadológico de sua linguagem, diversos grafiteiros passaram a participar de exposições dentro de galerias e museus, e a se expressar através de outros suportes, como quadros ou instalações. As obras passaram a ter um valor monetário de troca e os artistas passaram a gozar de prestígio junto a alguns indivíduos que ocupavam posições centrais dentro do circuito das artes.

Este processo implicou em determinadas consequências, já que o circuito das artes tem outras formas e critérios de valorização das obras e dos artistas, e possibilitam outras formas de diálogo entre o artista e o público, o que teve um efeito sobre a própria linguagem dos grafiteiros que adentraram este meio. De certa forma o que ocorreu foi um deslocamento de alguns grafiteiros e suas formas de expressão para um outro meio, que possui outras regras de funcionamento, padrões estéticos, formas de consagração e preocupações. Segundo Bourdieu:

“O princípio da eficácia de todos os atos de consagração não é outro senão o próprio campo, lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela, empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores. O valor da obra de arte como tal – fundamento do valor de qualquer obra particular – e a crença que lhe serve de fundamento se engendram nas incessantes e inumeráveis lutas travadas com a finalidade de fundamentar o valor desta ou daquela obra particular, ou seja, não só na concorrência entre agentes (...) cujos interesses (no sentido mais amplo) estão associados a bens culturais diferentes (...), mas também nos conflitos entre agentes que ocupam posições diferentes na produção dos produtores



da mesma espécie.” (BOURDIEU, 2002, p.25)

Nas ruas, o reconhecimento perante os grafiteiros e pixadores, chamado de “íbope”, se daria, principalmente, através da quantidade de “rolês” (intervenções), da dificuldade dos locais pintados, da técnica e estilo, da originalidade e da articulação com outros grafiteiros e pixadores. De acordo com Sérgio Miguel Franco “ser autêntico, para o campo do *graffiti*, significa uma ampla quantidade de trabalhos presentes no espaço urbano, e não a beleza plástica e a temática da rua observada pelas galerias de arte”(FRANCO, 2009, p.138).

Para além do reconhecimento, uma diferença fundamental é a presença de um curador dentro das galerias e museus, que de certa forma teria o papel de selecionar os artistas que poderiam expor e determinar a forma pela qual o público entra em contato com as obras. A obra exposta nas galerias perde o caráter acessível e inusitado que caracteriza o *graffiti* nas ruas, uma vez que o público que vai a museus e galerias já tem uma expectativa sobre aquilo que vai ver, e que não são todas as pessoas que se sentem convidadas a entrar ou frequentam esses estabelecimentos.

“A aquisição das obras pelos colecionadores de arte também respeita as relações estabelecidas pelos critérios de classe, entre as quais figuram os compromissos com aqueles que se consegue trazer para as vernissages. Para as exposições sem os vínculos de amizades consolidados no convívio da elite que consome arte, não existe divulgação e aquisição de obras nos valores praticados pela galeria.”(FRANCO, 2009, p.134)

Como pode-se constatar, o *graffiti* e a arte contemporânea presente nas galerias estão relacionados com regras e lógicas de funcionamento diferentes que, por sua vez, exercem pressões distintas sobre os indivíduos inseridos em cada um desses universos. Apesar da distinção entre estes dois meios, é possível que um mesmo indivíduo obtenha sucesso e reconhecimento em ambos, uma vez que saiba interagir com os mecanismos que regem cada um deles, e saiba jogar com as diferentes regras e pressões exercidas em seu interior.

Neste sentido, a questão estética tem se demonstrado como uma ferramenta de aproximação destes universos. Fica claro que aqui alguns estilos de *graffiti* seriam mais facilmente cooptados do que outros que não funcionariam bem dentro das galerias. O surgimento do termo *Street Art* também revelaria uma forma de intersecção entre o meio do *graffiti* e o circuito de arte



contemporânea, uma vez que possibilita que se coloque dentro do jogo de relações deste campo alguns indivíduos e estéticas através da valoração comercial de suas obras e estilos.

É importante lembrar que este movimento de consagração dos grafiteiros não se deu exclusivamente em São Paulo, existindo diversas galerias na Europa e EUA, principalmente, reconhecidas por expor trabalhos de grafiteiros, e que muitos grafiteiros brasileiros obtiveram reconhecimento primeiro fora do país, para depois serem reconhecidos aqui.

Não obstante, foi essa consagração dos grafiteiros e a valorização estética da linguagem do *graffiti* dentro do circuito da arte contemporânea um dos fatores que favoreceu e possibilitou a construção de uma imagem e um discurso em torno do *graffiti*, de acordo com os quais operariam as políticas públicas e a opinião mais geral da sociedade.

A relação ambígua do poder público com o *graffiti*

O poder público obviamente possui um projeto de regulamentação e legitimação de determinadas formas de ocupar visualmente o espaço urbano. No caso da cidade de São Paulo, teríamos a lei Cidade Limpa (lei municipal nº14.223/2006), além do artigo 65 da lei federal nº 9.605/1998 (que define crimes ambientais), que coloca tanto o *graffiti* quanto a pixação enquadrados como crimes ambientais.

Mary Douglas, através de suas noções de impureza e pureza, utilizadas para compreensão das sociedades primitivas, proporciona um arcabouço teórico capaz de elucidar as ideias ligadas ao combate às intervenções urbanas realizadas de forma ilegal e compreender como algumas vertentes do *graffiti* passaram a ser utilizadas como uma forma de reordenamento do espaço público urbano, muito em relação à oposição estereotipada entre *graffiti* e pixação presente no imaginário da sociedade como um todo, e que sustenta as políticas públicas.

De acordo com Mary Douglas, “Estamos positivamente reordenando o nosso ambiente, fazendo-o conforme uma ideia” (DOUGLAS, 1991, p.12). No caso aqui estudado, esta ideia parece ser a de legalidade ou não legalidade das intervenções públicas, e mais, o diálogo que elas estabelecem ou deixam de estabelecer com a sociedade como um todo, através de sua linguagem. A ideia de ilegalidade e de não entendimento da linguagem do *graffiti* como um todo, e mesmo da pixação, parece estar ligada à ideia de sujeira e impureza. Ainda para ela:



“não há sujeira absoluta: ela existe nos olhos de quem a vê. Se evitamos a sujeira, não é por covardia, medo e nem receio ou terror divino. (...) A sujeira ofende a ordem, eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente. (...) as ideias sobre separar, purificar, demarcar e punir agem sobre a sociedade impondo certa sistematização, dentro de uma experiência inerentemente desordenada” (DOUGLAS, 1991, p.12).

Ou seja, a criminalização das intervenções urbanas está estreitamente ligada com a ideia de desordem e poluição, uma vez que feitas de forma ilegal e aparentemente desordenada de acordo com as regras formais e convencionadas, representa por vezes um ataque ao ordenamento, e por vezes não é compreendido pela população da cidade, criando uma dificuldade de classificação dessas formas de expressão por meio de quem não as pratica e não consegue decodificá-las.

Assim, algumas vertentes do *graffiti* parecem ter conseguido estabelecer um diálogo com a população, devido a sua linguagem mais figurativa e com estética mais próxima da arte que já é classificada, como a das galerias e museus, o que possibilitou e favoreceu a forma pela qual as políticas públicas passaram a operar com relação ao *graffiti*.

O próprio nome da lei Cidade Limpa (lei municipal nº14.223/2006), e do enquadramento designado pela justiça federal em relação às intervenções urbanas realizadas sem autorização (artigo 65 da lei federal nº 9.605/1998, que define o crime contra o ambiente), revelam explicitamente essa ideia de ataque à ordem por parte de grafiteiros e pixadores, e a intenção de regulamentação ligada à limpeza do espaço urbano pelas políticas públicas.

Percebe-se que grafite e pixação são enquadradas da mesma forma, quando realizadas de forma ilegal, de acordo com o artigo 65 da lei federal nº 9.605/1998 que define os crimes ambientais: “Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.”

Sobre as diferenças entre a pixação e o *graffiti*, Franco verifica uma “comunhão subterrânea (...), tanto na história da prática como nas interdependências processuais para interferirem na cidade” (FRANCO, 2009, p.20). Segundo o autor, a existem duas principais diferenças entre as duas práticas: uma se dá no aspecto formal (ou seja, seria uma diferença estética); a outra estaria ligada a uma maior ou menor aceitação ou coibição pela sociedade.



“Faz sentido, porém, para as discussões internas ao campo, que se remeta aos primórdios para reivindicarem uma ligação da pixação com o graffiti no aspecto formal. A economia de traços para a fatura da intervenção certamente influencia o graffiti primordial da mesma forma que a pixação, pois ambos demandam agilidade para que seja exercida uma prática ilegal. Um segundo aspecto é relacionado diretamente à ilegalidade: no Brasil as duas práticas foram se distinguindo formalmente, o que fez com que a coibição recaísse com mais força sobre a pixação. Ainda que ambas permaneçam ilegais, os grafiteiros têm melhor aceitação para sua prática.”(FRANCO, 2009, p.20)

Sendo a essência dos dois a mesma, no princípio, não só a pixação, mas também o *graffiti*, foram classificados sob essa noção de sujeira. Segundo Alexandre Barbosa Pereira, “o grafite foi encarado como poluição, como algo perigoso, justamente por estar fora de lugar” (PEREIRA, 2005, p.18), mas com a entrada da pixação em cena, o autor nos diz que foi criada uma oposição entre essas duas formas, e alguns grafiteiros se aproveitaram do fato da pixação ser menos compreendida pela população do que o *graffiti* para angariar maior espaço na cidade, colocando o *graffiti* como uma forma de combate à “deprecação” causada pela pixação. “A pixação acabou, dessa maneira, por motivar uma maior tolerância ao *graffiti*, bem como a sua aceitação por grande parte da população.” (PEREIRA, 2005, p.18). Começou-se assim também a interpretar a relação entre essas duas formas de intervenção erroneamente, e comparando-as com a arte consagrada nas galerias, como se houvesse uma linha evolutiva entre pixação (selvagem), *graffiti* (primitivo), e arte presente nas galerias e museus (civilizada), assim como os antropólogos evolucionistas fizeram com as sociedades humanas a cerca de 100 anos. A relação estabelecida desta maneira revela-se bastante problemática. Primeiramente por desconsiderar ou nublar a relação existente entre estas esferas. Segundo por hierarquizar as diferentes formas de expressão humanas, como se todas as outras tivessem o objetivo de atingir as características da última, ou incorrer sobre o erro de definir uma única forma de expressão legítima. E por fim por não considerar o dinamismo e a heterogeneidade presentes em cada um destes universos, que se inter relacionam.

Não obstante, de acordo com essa visão ocorreram políticas públicas culturais nos sentido de transformar pixadores em grafiteiros, que segundo Pereira não tiveram os efeitos esperados, uma



vez que a relação entre grafiteiros e pixadores é muito mais complexa e tende a constantes aproximações e distanciamentos, existindo grafiteiros que também pixam, pixadores que grafitam, pessoas que começaram com um e entrando em contato com a outra forma de expressão passaram a praticá-la. Há ainda os grafiteiros que não são favoráveis à pixação, e os pixadores que não simpatizam com o *graffiti*, justamente pela sua maior possibilidade de cooptação.

Cabe aqui ressaltar que não foi o *graffiti* como um todo que foi “abraçado” pela sociedade, mas sim algumas de suas vertentes e grafiteiros que possuem uma linguagem estética mais próxima da assimilada no meio da arte contemporânea, como já foi demonstrado neste artigo. O *graffiti* ilegal ainda existe e ele continua sendo enquadrado como sujeira, e criminalizado, quando considerado de alguma forma subversivo, ou fora de lugar.

Neste sentido, outro caso emblemático pode ser aqui utilizado como forma de desvendar esta oposição. Seria o caso de um painel realizado nos muros da futura estação Adolfo Pinheiro da Linha Lilás do metrô de São Paulo, por mais de 40 grafiteiros, que através de um projeto de patrocínio do SESC Santo Amaro, e do próprio metrô, foram autorizados a cobrir com seus desenhos tais muros, durante o mês de novembro de 2011. Menos de um mês depois, parte dos *graffiti* de dois artistas foi apagada. A repercussão da notícia fez com que, no dia seguinte, o metrô recuasse e autorizasse os artistas a refazer suas obras, como se pode observar na notícia da Folha de S. Paulo, do dia 10/12/2011:

“O grafite que retratava um ‘homem-coxinha’ vestido de policial militar e o que comparava vagões de trem a navios negreiros voltarão ao muro do canteiro de obras da futura estação Adolfo Pinheiro do Metrô, em Santo Amaro, zona sul paulistana.

Os trabalhos, apagados pelo Metrô no fim de novembro, foram autorizados novamente pelo órgão. A Folha divulgou o caso ontem.

Os dois grafites haviam sido feitos em 11 e 12 de novembro em um projeto do SESC Santo Amaro com o Metrô.

Ele reuniu 40 artistas da zona sul. Mas só Beto Silva, 30, autor do ‘PM-coxinha’, e Bruno Perê, 27, cujo grafite trazia a frase ‘todo vagão tem um pouco de navio negreiro’, tiveram os trabalhos cobertos.

Ontem à tarde, organizadores do projeto e os grafiteiros se reuniram com o



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Sociologia
Laboratório Didático – USP Ensina Sociologia

presidente do Metrô, Sérgio Avelleda, para discutir o assunto.

Avelleda disse a eles que a alteração foi iniciativa isolada de um funcionário, sem a autorização dele.

Anteontem, no entanto, a assessoria de imprensa do Metrô informou à Folha que a alteração era um pedido da administração da companhia.

Ontem, a assessoria do órgão disse que após uma apuração mais profunda do caso descobriu que a informação passada para a reportagem anteontem estava errada.

Os grafiteiros concordaram em refazer os trabalhos no próximo dia 18.”

O desencontro de informações do Metrô sobre o assunto revela a falta de coesão e de conceitos definidos sobre aquilo que é válido ou não ser realizado visualmente na cidade de São Paulo com relação ao *graffiti*, explicitando uma ambiguidade contraditória.

Não obstante, o caso do painel refeito em 2008 (já descrito) continua sendo pertinente, uma vez que foi apagado, refeito por alguns dos mesmos artistas, no mesmo lugar, e posteriormente sofreu a ação da pixação, como uma forma de protesto à cooptação do *graffiti* pelo Estado, que prontamente providenciou a remoção das pixações em favor da preservação do painel. A foto da pixação sobre o painel foi lançada no blog dos pixadores junto com um pequeno manifesto, da qual extraímos o seguinte trecho:

“A pixação não tem obrigação de respeitar qualquer tipo de expressão que não seja feita na rua de forma ilegal, no movimento um respeita o pixo do outro porque todos correm o mesmo risco para deixar sua marca, mas a disputa na rua vem se tornando covarde por uma pequena parte dos Grafiteiros, principalmente aqueles que obtiveram reconhecimento internacional por suas técnicas de ilustração, esses acabaram se aliando ao dono do muro empresário e Prefeito e deixaram totalmente de pintar na ilegalidade.

Essa parceria só é benéfica para Grafiteiros que fazem painéis autorizados pela prefeitura, dessa forma com apoio do Estado esses Grafiteiros aproveitam para também fazer Grafites supostamente ilegais, já que têm



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Sociologia
Laboratório Didático – USP Ensina Sociologia

grana e o apoio da prefeitura, já os Grafites ilegais de quem não têm vínculo com a prefeitura são apagados sem nenhuma objeção, e se esses Grafiteiros forem pegos pintando vão para a delegacia assinar um processo criminal sem chance de se explicar.”

Essa ambiguidade com relação ao grafite estaria representada de forma direta na lei Cidade Limpa (lei municipal nº14.223/2006), que se pretende com uma lei de regulamentação do espaço visual urbano:

“Art. 1º. Esta lei dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana, visíveis a partir de logradouro público, no território do Município de São Paulo.”

Ela foi mais motivada como uma forma de combate à poluição visual gerada por anúncios publicitários na cidade de São Paulo, mas acabou por abarcar o *graffiti*, ora definindo-o como uma forma de poluição visual, ora como uma forma de valorização do espaço, e de combate à depreciação. Temos por um lado a operação ostensiva de cobrir de tinta cinza todas as formas de intervenção não desejadas ou não autorizadas, seria o chamado “cinza do Kassab”, que continua a ser usado na gestão Haddad. E por outro lado, há um incentivo, presente na própria lei, para que fundos privados patrocinem grandes painéis de *graffiti*, como o apagado e refeito em 2008, desde que não contenham publicidade explícita.

O caso dos *graffiti* apagados na futura estação Adolfo Pinheiro revela também que obras com conteúdo explicitamente subversivo não são desejáveis. Apesar de o conteúdo dos *graffiti* que pode ser autorizado não estar especificado na lei, a não ser no caso da publicidade, esta lei também é utilizada com fins políticos de suprimir estas intervenções, de forma pouco compromissada, a partir de informações desconstruídas.

É interessante ainda perceber que ao mesmo tempo o *graffiti* é tomado como elemento constituinte da identidade visual de São Paulo, utilizado como um “enfeite” para movimentar o comércio e atrair turistas. Como o próprio presidente do SESC, Alencar Burti, disse em notícia veiculada pelo portal G1 (21/12/2008), após patrocinar o novo mural de 2008, “todo mundo ganha com isso, porque a cidade fica mais bonita e atrai mais turistas, que geram recursos”.

Dessa maneira, o poder público operaria e forjaria suas políticas com relação ao *graffiti* não



aprendendo em toda sua totalidade, como uma forma de ocupação do espaço urbano, mas sim, sustentando-se sobre a imagem criada dessa prática a partir de sua consagração dentro do circuito tradicional das artes e como forma de combate à pixação.

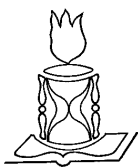
Conclusão

Dessa forma, podemos concluir que o *graffiti* constitui uma forma de ocupação visual do espaço urbano, que na sua essência se contrapõe ao projeto político de regulamentação e ordenamento deste espaço, realizado pela prefeitura do município de São Paulo, através da lei Cidade Limpa e também do artigo 65º da lei federal que institui o crime ambiental.

As políticas públicas neste sentido estabeleceriam uma relação ambígua com a prática do *graffiti*, ora criminalizando e apagando as intervenções ilegais, ora incentivando e se utilizando de sua forma autorizada como ferramenta para realizar políticas higienistas de valorização de determinadas áreas da cidade.

Como se viu ao longo deste artigo, muito disso se deve a uma não compreensão, ou não desejo de apreender, a prática do *graffiti* em sua totalidade, construindo seu discurso e prática a partir de uma imagem do *graffiti* proporcionada por sua consagração junto ao circuito da arte contemporânea, e como forma de combate ao que é considerado sujeira de acordo com a visão da sociedade (leia-se aqui pixação e *graffiti* ilegais), subvertendo a própria lógica interna que configurou a prática do *graffiti*. A ilegalidade muitas vezes é essencial para alguns trabalhos de intervenção de alguns indivíduos.

Ao manter este tipo de postura, a prefeitura reduz o *graffiti* a uma mera questão estética, fazendo com que muitas vezes o debate se detenha à legitimidade desta prática enquanto manifestação artística, colocando em segundo plano seu caráter contraventor. Penso que o *graffiti* pode sim ser considerado uma forma de manifestação artística, uma vez que se utilizaria de formas, suportes e materiais específicos para se expressar esteticamente dentro de um recorte espaço temporal determinado. No entanto o *graffiti* enxergado simplesmente como arte, ou o grafiteiro que se pretende somente enquanto artista, acaba por refletir uma visão que restringem a proposta de ocupação espacial não institucionalizada da prática, tornando possível a sua assimilação ou cooptação por parte do projeto público ao qual procura se opor na sua essência. Não só o conteúdo ou a linguagem do *graffiti* são características contestatórias, em sua concepção, mas também o



próprio ato de ocupar em si, deixando sua marca, sem intermédio de seleção, transformando a relação entre público e obra, proposta pelas galerias e museus.

Desta forma, pode-se perceber que, por parte do Estado, a atual política utilizada para regulamentação do espaço visual urbano parece não dar conta de maneira satisfatória da prática do *graffiti*, que consiste numa questão central no que diz respeito a este tema na cidade de São Paulo. Por outro lado, também não faria sentido que tanto o *graffiti* quanto a pixação deixassem de ser considerados crime, seja para o poder público seja para os próprios praticantes destas intervenções. Uma vez que, em sua essência, parece ser determinante o fato destas práticas se configurarem como uma forma de ocupação visual urbana que se opõe ao projeto vigente.

Portanto, com o intuito de enriquecer o debate que cerca essas questões devemos em primeiro lugar ultrapassar essa visão que opõe *graffiti* e pixação, ou *graffiti* e arte consagrada. Ou ainda, que simplesmente considera que a estética do *graffiti* passou da subversão à consagração desde sua origem até os dias atuais, como Giovannetti (2011) ou como os autores que escreveram sobre o tema nos anos 1990 e início dos anos 2000, procurando legitimar algumas técnicas e vertentes do *graffiti* como manifestações artísticas, que representariam uma evolução em relação à pixação e determinados estilos de *graffiti*, como Roaleno Costa, Arthur Lara ou Sérgio Poato. Ou como Alexandre Barbosa Pereira, que tenta valorizar a pixação, colocando-a em oposição ao *graffiti*, que seria uma prática que teria perdido em parte sua essência - a história nos mostra que de fato alguns grafiteiros endossam essa visão, porém o campo do *graffiti* deve ser compreendido como algo heterogêneo, onde existe uma disputa simbólica interna acerca da questão da legalidade ou ilegalidade desta prática.

Contudo, este artigo não tem a intenção de encerrar o debate que cerca a temática do *graffiti*. Pelo contrário, a perspectiva aqui proposta pretende contribuir para que os próximos trabalhos tenham mais possibilidades de compreender a complexidade que cerca esse campo.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. *A gênese dos conceitos de habitus e de campo*, in: *O Poder Simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo : Zouk. 2002.



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Sociologia
Laboratório Didático – USP Ensina Sociologia

_____. *Espaço social e espaço simbólico*, in: *Razões Práticas. Sobre a Teoria da Ação*. Lisboa, Celta, 1994

CEARA, Alex de Toledo e DALGALARRONDO, Paulo. Jovens pichadores: perfil psicossocial, identidade e motivação. *Psicol. USP* [online]. 2008, vol.19, n.3, pp. 277-293.

COSTA, Roaleno Amâncio Ribeiro. *A recepção e a estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo*. São Paulo, Dissertação de Doutorado, ECA-USP, 2000.

_____. *Graffiti no contexto histórico social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1994.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991

FRANCO, Sérgio Miguel. *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 2009

FURTADO, Janaina Rocha. Tribos urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. *Psicol. Soc.* [online]. 2012, vol.24, n.1, pp. 217-226

GIOVANNETTI Neto, Bruno Pedro. *Graffiti: do subversivo ao consagrado*. São Paulo, Dissertação de Doutorado, FAU-USP, 2011.

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

LARA, Arthur. *Tribos Urbanas: transcedências, rituais, corporalidades e (re)significações*. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA-USP, 2002

_____. *Grafite: Arte urbana em movimento*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1996

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010

LOYOLA, Maria Andréa. *Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

MAGNANI, José Guilherme. *Antropologia urbana e os desafios da metrópole*. *Tempo Social*. Abril 2003, v. 15, n. 1.

_____. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Jun. 2002, v. 17, n. 49.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2005.



Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Departamento de Sociologia
Laboratório Didático – USP Ensina Sociologia

POATO, Sérgio (org.). O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos. NIME, LABI, IP-USP, 2006.

SILVA, Renato (org.). *Os gêmeos*. São Paulo: FAAP, 2009.

STAHL, Johannes. Street Art. Berlin: H. F. Hullmann, 2009.

TAVARES, Andréa. Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades. *ARS (São Paulo)* [online]. 2010, vol.8, n.16, pp. 21-30.

Legislação

BRASIL. Lei federal nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.

SÃO PAULO. Lei municipal nº14.223, de 26 setembro de 2006.

Internet

Blog do pixo Cripta. Disponível em: http://www.fotolog.com.br/cripta_1996/72570230. Acessado em 28/04/2013.

Matéria da Folha de S. Paulo de 10 de dezembro de 2011:
<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1018981-metro-de-sp-apaga-grafites-de-pm-coxinha-e-vagao-negreiro.shtml>. Acessado em 28/04/2013.

Matéria do portal G1 de 21 de dezembro de 2008:
<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL931348-5605,00-GRAFITE+APAGADO+POR+EMPRESA+CONTRATADA+PELA+PREFEITURA+E+REFEITO+EM+SP.html>. Acessado em 14/04/2013.