

ARTE PÚBLICA E ARTE DE RUA

Graffiti *versus* grafite

Waldemar Zaidler

Arte e espaço público

Serão discutidos aqui os termos arte pública, arte de rua, graffiti e grafite, investigando como as contaminações entre eles se refletem na produção de arte para a cidade de São Paulo no final da primeira década do século XXI.

A intervenção artística na cidade transforma qualitativamente a amplitude do espaço público. Agrega à sua complexidade significados e códigos, de modo que obra e entorno — o material e o sociocultural — se integram em um único bem simbólico, cuja principal potencialidade é oferecer-se à fruição e favorecer a percepção de um determinado local enquanto lugar. Produzida pela e para a cidade, expõe ao olhar as conflitantes relações que compõem o urbano, e radiografa o momento sociocultural e político de uma comunidade.

Em uma de suas muitas dimensões, a arte na cidade cumpre também o importante papel "de resgatar a formação do olhar da população e ao mesmo tempo se adequar ao entorno pela sua inserção social no urbano" (BONOMI, 1999, p.32).

Mas teria a arte no espaço público exclusivamente a função de agente para o "bem comum", exercendo-a *a priori* e incondicionalmente? Poderia a obra em si, com seus múltiplos significados, ser desvinculada das particularidades do processo que a levou a ocupar aquela porção determinada do espaço público? Seria possível um processo isento de qualquer ideologia ou interesse?

Atualmente parece bem dissipada a compreensão de que, no espaço urbano, a arte pode tanto ser concebida para se tornar uma referência dentro do caos, quanto idealizada como um desafio a ele, no sentido de levá-lo às últimas consequências, explicitá-lo, revelar suas tensões.

Para Nelson Brissac-Peixoto¹, o que importa não é o fato de que a arte se dê na rua, mas sim de que ela "envolve um espectro maior de situações", na medida em que se instala e dialoga com espaços não necessariamente destinados à arte, sejam eles institucionais ou não. A arte pública contemporânea não mais pretende ordenar o espaço social e a visão, como na concepção clássica e renascentista; cumpre agora os papéis de trabalhar as diferenças e de revelar as inquietações que fervilham no tecido urbano.

Essa concepção, entretanto, não deve ser imposta a ponto de excluir a existência das outras diversas possibilidades da relação arte/cidade. Uma obra pública, inexoravelmente inserida no campo da cultura, pode preservar características contemporâneas, e ser conservadora — no sentido de registro crítico —, produtora, ou ainda questionadora da memória social e política, assim como de referências estéticas. Segundo Vera Pallamin,

A cultura é socialmente situada e espacialmente vivida. Suas significações são espacialmente "encarnadas", sendo o valor cultural dos objetos e obras não imanentes a estes, mas sim do tecido e nervurado nas relações sociais que lhes dão sentido. A manifestação artística no espaço público é como uma modulação nesta trama. (Pallamin, 1999, p.29)

Mas a estas concepções contemporâneas das relações arte/cidade opõem-se aquelas que, insistindo em ignorar a complexidade do binômio, são ainda regidas pelos pensamentos cujas raízes remontam ao século XVIII, que mitifica as artes e os artistas; visões que ainda se submetem às concepções acadêmicas e à arte enquan-

to instrumento de distinção social e dominação cultural. Concepções estas presentes ainda hoje e que têm formidável peso nas negociações que permeiam as diversas instâncias do processo de produção de arte para a cidade. Ideias como "enfeitar a cidade", "museu a céu aberto" ou ainda "transformar a cidade numa grande galeria" continuam surpreendentemente soberanas em meios como imprensa, universidades, poder público e em boa parte do próprio meio artístico. Para muitos, ainda, a arte na cidade tem função comemorativa, mantenedora de efemérides. Como em qualquer campo, o confronto entre essas concepções revela interesses determinados, de ordem ideológica, política e socioeconômica.

Não se pretende aqui discutir a legitimidade dessa ou daquela postura. A multiplicidade de opiniões, sejam quais forem, é sempre bem-vinda. Há, entretanto, manipulações antiéticas de determinados aspectos desse universo que nublam e obstruem o encaminhamento das discussões e dos processos de produção, sempre tentando desvirtuá-los de maneira a favorecer interesses particulares, sejam estes políticos ou econômicos, desta ou daquela instância que atua no campo da produção de bens simbólicos. Um dos expedientes utilizados nessa manipulação é tirar partido da ausência de uma nomenclatura diacrítica, precisa, que caracterize os diversos processos de encomenda, criação, produção, inserção e manutenção de uma obra de arte no espaço público. Qual é, afinal, a diferença entre os termos "arte urbana", "arte pública" e "arte de rua"? E a qual dessas categorias, se pudermos assim nomeá-las, pertenceriam manifestações como o mural, a escultura, o monumento, a arquitetura, a performance, a instalação, o graffiti, o *photobomb*, o *tag*, o lambe-lambe etc.? Não se trata de uma tentativa de se estabelecer categorias estéticas, tam-

1 In *Arte pública*, 1998, p.114. Nelson Brissac-Peixoto é Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris, professor do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e curador do projeto Arte&Cidade.

pouco de questão meramente semântica. Trata-se de identificar e discutir diferentes métodos de produção, sistemas de mercado, possibilidades de sustento e remuneração adequada dos artistas, enfim, de um esforço para colaborar na objetivação da discussão sobre teorias, políticas públicas e procedimentos práticos, no sentido de incrementar a produção de arte para a cidade, assim como promover equilíbrio e diversidade de tendências. Trata-se da formulação de um discurso, ao menos, coerente.

Arte pública e encomenda

Para Pallamin,

"quatro tendências são destacadas nos discursos sobre arte/cidade: a cidade como conteúdo para arte; a arte pública 'na' cidade; a cidade como obra de arte; o ambiente urbano como influência exercida sobre a experiência sensível dos artistas e expressa em trabalhos artísticos." (Pallamin, 1999, p.47).

Aqui a abordagem restringe-se à arte pública na cidade.

Diz o senso comum que o fato de um objeto de arte estar em espaço público é suficiente para que se atribua a ele o *status* de obra pública, desde que, obviamente, exista um público que o reconheça enquanto tal.

E o que caracteriza o "existir em espaço público"? Se a definição for formulada em função da possibilidade de contato que qualquer pessoa possa estabelecer com a obra, a questão esbarra nas barreiras materiais, psicológicas, culturais ou sociais que podem ser interpostas entre pessoa e obra; desdobra-se a ideia de que o espaço pode ser mais ou menos público. Em um extremo, a rua, a praça, os edifícios e equipamentos públi-

cos; no centro, o espaço visual: paredes, muros, jardins particulares etc., cuja materialidade é privada, mas a visualidade é de todos; no outro extremo, o privado aberto ao público; este dispõe de um inesgotável arsenal de mecanismos para selecionar as pessoas para o qual se abre.

Há arte em todas as categorias de espaços públicos acima descritas e, como já dito aqui, o diálogo obra/lugar se sobrepõe às características e significados do objeto em si. Deste diálogo, para além das dimensões estéticas, semióticas, socioculturais etc., depreende-se o processo que trouxe a obra à materialidade. E um dos pontos nevrálgicos, talvez o ponto crucial desse processo, é a encomenda, não enquanto ato de solicitação, mas como ato de decisão. Sem encomenda, não há obra de arte pública. A encomenda existe mesmo quando decidida pelo próprio artista, ou pela comunidade que com ele interage. E são as diferenças entre os possíveis encomendadores que delimitam os terrenos nos quais germinam os diferentes fazeres da arte. Entre eles, brota a chamada arte de rua, também pública, mas visceralmente diferente daquela oficial, exclusiva da seara do poder público e do pomar da propriedade privada, do campo do erudito e da indústria cultural.

Pode-se identificar cinco atores principais responsáveis pelas decisões no campo de disputa pela ocupação artística dos espaços públicos: 1) instituições do Estado e administrações governamentais; 2) instituições privadas –comerciais e culturais (incluindo nestas as religiosas e os museus públicos), autarquias, empresas de economia mista etc.; 3) a indústria cultural; 4) o próprio artista e/ou sua comunidade; 5) e ainda institutos culturais privados e organizações não-governamentais, que entram no cenário como organismos articuladores da so-

cidade civil e de modo sistemático, no Brasil, há pouco mais de três décadas. Cada uma dessas categorias atua de acordo com ideologias próprias, respondendo a diferentes interesses, os quais as intervenções artísticas revelam com nitidez. Por outro lado, não raro o resultado da obra é também enriquecido pelas contradições e embates ideológicos, políticos e estéticos que se dão entre encomendador e artista.

Polariza-se aqui a discussão nos processos de encomenda e decisão pelo poder público e pelos artistas e suas comunidades, lembrando o objetivo de examinar os processos pelos quais se dá o contágio entre ambos, com a consequente busca de legitimação em campos impróprios, o que resulta em perdas para todos, como veremos adiante.

O monumento pichado

Interessante exemplo de embate entre encomendador e artista, ocorrido no Rio de Janeiro em 1942, verifica-se na correspondência entre o então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, importante personagem na construção da identidade visual nacional da era Vargas, e Candido Portinari, a quem encomendou a confecção de murais para a nova sede de seu ministério. (Fabris, 1996, p.66). É curioso comparar o resultado final do trabalho de Portinari com as orientações e determinações temáticas e de representação explicitadas nas cartas do ministro. É delicioso o "drible" que ele aplicou em Capanema. Mas é importante notar que é da somatória de processos dialéticos como o deste exemplo que surge a identidade oficial de uma nação. Ou seja, a arte pública, encomendada pelo poder público, participa diretamente da criação e da manutenção da identidade do país, da metrópole, da cidade ou da comunidade e, por mais democrático que sejam os mecanismos de seleção do(s)

artista(s) e escolhas temáticas, haverá sempre um comprometimento ideológico e político, cujo grau poderá variar em função da capacidade e atuação crítica e estética do artista.

Tanto que a obra resultante da negociação acima exemplificada, mostra que ambos concordaram em um importante ponto: a monumentalidade.

O monumento representa sempre a manutenção ou a criação do ideário das classes dominantes, inclusive no que se refere à formação do "bom gosto" que, segundo Stevens, é o mais eficiente mecanismo de exclusão social. (Stevens, 2003, p.87).

Historicamente, segundo Nicolau Sevckenko², a grande arte monumental de Roma antiga não foi produzida na participativa República, mas no repressivo e totalitário Império, gerando os arcos do triunfo de Sétimo Severo e Constantino, não por acaso referências para o Arco do Triunfo de Bonaparte e tantos outros; são do mesmo período as colunas triunfais de Trajano, e também a estátua equestre, que em Roma homenageou César e, em São Paulo, Duque de Caxias; este mereceu a honraria por ter afogado em sangue revoltas populares contra o poder do Império. Os monumentos são signos do poder, e deles os dominados, sempre que têm oportunidade, "arrancam uma casquinha". Não foi por não saber o valor das obras que o invasor bárbaro destruiu os monumentos romanos, ou que o terrorismo atacou as Torres Gêmeas nos Estados Unidos, assim como não foi por mero vandalismo que grafitaram o Cristo Redentor no Rio de Janeiro.

Mas há aqui outro interessante ângulo de abordagem do monumento: a perenidade da obra em si e os sucessivos diálogos que esta estabelece

2 In *Arte pública*: 1998, p. 136. Nicolau Sevckenko é professor de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

com os diferentes contextos e momentos históricos, e sua consequente ressignificação simbólica e estética. Harriet Senie³ ilustra essa abordagem comentando um episódio em que o Papa Paulo III, em 1537, por ocasião da criação de um novo centro cívico, encomenda a Michelangelo a construção de um novo edifício em torno da praça frontal ao centro religioso da cidade, e que para lá deslocasse a estátua equestre do imperador romano Marco Aurélio. Nessas circunstâncias, a escultura "incorporou um novo significado simbólico [...] sendo vista como elo direto com Roma Antiga, incorporando a história da cidade em seu centro cívico atual, derivando seu novo significado do conteúdo atual." Tal elo, nesse contexto, pode também ser visto como uma dádiva para que a história possa se reinventar, alimentando reflexões e sentimentos das mais diversas naturezas.

Outro interessante exemplo de manutenção da identidade oficial pela intervenção no imaginário da população foi a criação, em São Paulo, do mito do Bandeirante. O personagem foi alçado à condição de herói no início do século XX e exaustivamente retratado segundo determinações da imaginação de Affonso de Taunay, então diretor do Museu Paulista, que encomendou a vários artistas obras, nelas interferindo como faria atualmente um diretor de arte na produção de um anúncio publicitário. Ainda hoje a estátua do bandeirante Borba Gato, obra do escultor Júlio Guerra inaugurada em 1963 em comemoração ao IV Centenário de Santo Amaro (bairro paulistano), é a mais importante referência visual da região e a ideia do bandeirante como emérito benfeitor continua presente no imaginário de milhões de mentes ingênuas.

³ In *Arte pública*: 1998, p. 35. Harriet Senie é autora de *Contemporary public sculpture* (Oxford University Press, 1992) e co-editora de *Critical Issues in public art* (Charper Collins, 1992).

Mas se a encomenda da estátua de Borba Gato indica a necessidade de as elites se afirmarem como legítimas herdeiras do passado, a encomenda do Monumento às Bandeiras ao modernista Brecheret tem como possível leitura a necessidade de as mesmas elites se afirmarem como progressistas, morgados do futuro.

Além do monumento, mas ainda monumental

Desde 2005 acontece anualmente em São Paulo o evento Virada Cultural, promovido pelas secretarias Municipal e Estadual de Cultura em parceria com o Sesc – Serviço Social do Comércio. Em sua sétima edição, em 2011, durante 24 horas ininterruptas, foram oferecidas 925 atrações a um público estimado em 3 milhões de pessoas – música, artes cênicas, dança, performances, artes visuais etc. –, em 93 locais e 121 espaços espalhados pela região central da capital e outras cidades paulistas.⁴

A monumentalidade do evento é patente. Os aspectos relacionais que dele emergem geram uma rede que se conecta por 24 horas e que proporciona aos participantes, para além dos espetáculos em si, a possibilidade de experienciar a cidade e seus equipamentos de modo radicalmente diferente do cotidiano. Espaços são abertos para a geração de lugares que, mesmo efêmeros, poderão ser sobrepostos pela memória do participante, após o evento, ao lugar antes por ele concebido para o mesmo espaço – um saudável processo de transformação; mais do que a ausência de veículos, a certeza de não encontrá-los, aliada às multidões que tomam as ruas, é a real transformadora da paisagem, transformação esta a ser percebida pelos próprios agen-

⁴ Fonte: Site oficial da Virada Cultural. Disponível em < <http://www.viradacultural.org/>>. Acesso em 15 abr. 2011.

tes transformadores. Cada participante, seja ele artista ou público, é em si um elemento ativo e passivo fundamental da intervenção.

Não deixa de ser um formidável avanço em relação aos arcos do triunfo e às colunas de Trajano. Em certo sentido, pode-se considerar esse evento uma monumental intervenção artística com a marcante presença de ingredientes da arte contemporânea, fruto de criação coletiva, de autoria indefinida mas de forte autoridade — que não se deixa escorregar para o autoritarismo. Proporciona ao público uma fruição que vai muito além do mero consumo das atividades artísticas apresentadas, e lhe apresenta a oportunidade de ele próprio ser o artista e o ator da arte de rua.

A arte de rua

Não se pretende aqui definir a expressão "arte de rua", mas sim identificar nuances e particularidades que possam posicioná-la e colaborar na preservação de sua autenticidade e de seu espaço no amplo campo da arte pública, reforçando as trincheiras contra as inevitáveis tentativas de cooptação ideológica e comercial.

No sentido em que vem sendo utilizada, arte de rua é a tradução literal de *street art*, expressão já comprometida, já cooptada no próprio idioma de origem. O inglês Cedar Lewisohn, por exemplo, por muitos considerado um importante "*street art curator*", é um "*headhunter*" das artes estabelecidas, encarregado de decidir o que é o joio e o que é o trigo na produção artística de rua. Autor do livro *Street Art: the graffiti revolution* (Londres: Tate, 2008), utiliza o termo com a mesma função da palavra grafite que, não se sabe por qual equívoco semântico, tornou-se a tradução brasileira para *graffiti*. Mas esse assunto será tratado mais adiante.

Se a expressão *arte de rua* é aqui utilizada, é menos por considerá-la ideal e mais pelo receio de propor um substituto e aumentar a confusão antes de pelo menos tentar esclarecê-la. Talvez a expressão *cultura de rua* fosse mais apropriada, utilizando a palavra arte para indicar produto gerado por artistas, com intenção estética, crítica, analítica etc. Mas essa discussão fica para outro artigo.

Segundo Johannes Stahl, já em 1933 o fotógrafo e ensaísta Brassai utiliza a expressão em seu ensaio "*Du mur des cavernes au mur d'usine*", publicado em Paris no n.º. 3/4 da revista *Minotaure* (importante veículo do movimento surrealista), ao se referir à "arte bastarda das ruas de má fama" como

[...]tão menosprezada que mal é capaz de despertar a nossa curiosidade, tão incerta que as inclemências do tempo a podem apagar [...], põe de pernas para o ar todos aqueles sistemas estéticos que tanto tempo levaram a introduzir. A beleza não é, na verdade, o objetivo de sua criação, mas é a sua recompensa⁵.

Brassai vê na "arte bastarda", nos graffiti que fotografa com requintada poesia, o fetiche primitivista tribal, "inclusive como elemento de referência para a arte contemporânea daquele momento" (Stahl, 2009, p.7), problematizando a noção ocidental de primitivismo ao questionar se não haveria algo de sagrado incrustado nos mais comuns e familiares objetos de nosso dia a dia.

Essa peculiaridade talvez seja uma das principais características da autêntica arte de rua: o fato de ela participar de nosso cotidiano sem aviso prévio, aliás, sem aviso de qualquer espécie, sem pedir licença, sem pedestais ou não-me-toques, sem "crachá de obra de arte", singela e despreziosamente, anunciando sua efemeridade

⁵ BRASSAI. *Graffiti*. Paris: Flammarion, 2002.

como algo quase humano, casuístico, errático e ao mesmo tempo, sempre crítica e diretamente relacionada com sua época, e eventualmente com uma estética crua, agressiva, contestatória, reivindicatória, às vezes nada agradável, mas ainda assim admirável. Trata de questões, sentimentos e aspirações que pairam suspensos em planos intermediários entre as malhas das redes definíveis, e que com estas só podem se conectar via a capacidade de invenção do cidadão. Por isso, instiga essa capacidade, e por isso torna-se essencial. AMAR É IMPORTANTE, PORRA!⁶

Michel de Certeau, em sua obra *A invenção do cotidiano*, tece oportunas considerações acerca de algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas. Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar são gestos hábeis do "fraco" na ordem estabelecida pelo "forte", correspondentes às características das astúcias e das surpresas táticas. Certeau chama de "arte do fraco" a tática

que não tem por lugar senão o lugar do outro. [...] Não tem meios para manter a si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento "dentro do campo de visão do inimigo", [...] e no espaço por ele controlado [...]. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as "ocasiões" e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. [...] Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai a caça. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (Certeau, 1994, pp.100-101).

A arte de rua é tática. É independência. E, como queria Brassai, fornece ao cotidiano os meios para embutir, nele próprio, algo de "sagrado".

Graffiti x grafite

Para o campo da cultura, três entidades compõem a vanguarda estratégica de defesa do sistema dominante e são por ele enviadas ao menor sinal de ameaça. Essas entidades desempenham na contemporaneidade o papel de mitos, cujas representações alegóricas bem poderiam ser "A Sedutora Prostituta", que encarna na publicidade a sua persuasão, "O Cão de Guarda Devorador", que articula as várias áreas da indústria cultural, e "O Mago Hipnotizador", que empresta seus poderes retóricos à imprensa e suas mídias. Certamente, devem ser aqui explicitamente salvaguardados os jornalistas éticos e sensíveis, os industriais da cultura progressistas e esclarecidos, e aqueles publicitários bem-intencionados. Mas, de modo geral, não há como negar o comprometimento desses segmentos com a defesa dos interesses das elites dominantes, ou das que disputam os privilégios do poder.

Pois foi este, e não outro, o trio encarregado da cooptação do graffiti em São Paulo no início da década de 1980. A academia, semideusa que legitima e "abençoa cientificamente" as formulações desse trio e de muitos outros, também teve importante papel nesse episódio. Mas a academia, por ser capaz de autocrítica, talvez represente a mais concreta esperança de reparação de um erro histórico que tanto atrapalha a formulação de políticas públicas adequadas às expressões culturais da e na cidade.

Mas qual é, afinal, a importância da cooptação, da absorção, da "domesticação" do graffiti segundo as regras ditadas pelo Cão de Guarda, pela Prostituta e pelo Mago? E quais os mecanismos por eles utilizados?

Entre os artifícios da cooptação, suprimir, transpor, traduzir ou inventar neologismos dis-

6 Frase sistematicamente pichada em São Paulo em 2009.

paratados são procedimentos corriqueiros, e de grande eficácia no enfraquecimento e deturpação de conceitos originais. Afinal, "o que não tem nome não existe".

Assim, uma das primeiras providências no processo de "enquadramento" do graffiti foi a tradução do termo por meio da usurpação de um substantivo há séculos com significados específicos: grafite. Não serão aqui repetidas as considerações sobre as origens da palavra graffiti pois, com pequenas variações, podem ser encontradas em qualquer artigo sobre o tema. O importante é que a criação do neologismo trouxe consigo uma perversidade extra. A palavra grafite quer se distinguir, e consegue, da verdadeira tradução de graffiti para o português: pichação. Distancia-se assim do sentido original, e, pelas artes do "marketing" cultural e comercial, passa agora a ser sinônimo de *street art*, e a designar um estilo de tratamento de objetos industrializados que vai da camiseta ao prato, do skate aos quadros em galerias, passando por quartos de dormir e adereços de moda. Confuso, não? Pois parece ter sido exatamente essa a intenção. Nada contra a citação estética, a recontextualização de linguagem e o saudável desenvolvimento que tais práticas podem proporcionar ao contaminar positivamente fazeres industriais ou comerciais, e mesmo artísticos. Mas seria adequado denominar grafite, ou *street art*, a decoração de pratos, chinelos, ou padronagens de papel de parede, tecidos etc.?

O critério que muitos defendem, inclusive no âmbito acadêmico, para diferenciar o grafite da pichação é que esta seria derivada da palavra escrita e da temática contestatória, enquanto aquele apresenta imagens e teria função "quase" decorativa. Pichação, então, seria vandalismo, e grafite, arte. Não é necessária nenhuma profunda reflexão

para perceber que tal concepção tem mais buracos que uma renda de bilro. Mas, ainda assim, vejamos o desenrolar histórico do termo grafite.

Em meados dos anos 1970 os paulistanos testemunharam o início de uma movimentação cultural que refletia o que já acontecia desde a década na Europa e nos Estados Unidos, e que se manifestava nas artes em diferentes procedimentos e vertentes estéticas, refletindo saudáveis contaminações entre arte, arquitetura e design, propondo concepções artísticas como o *landscape art*, o *Site Specific Art*, as instalações, as performances etc. Também na área específica da arte de rua, intervenções artísticas em técnicas variadas começam a ser sistematizadas, como graffiti, colagens etc.

Na capital paulista surgiram os primeiros coletivos de arte, que realizaram intervenções na cidade de acordo com o espírito desses movimentos. Em paralelo, outro fenômeno que se manifestou foi a pichação realizada primeiro por poetas e logo em seguida por artistas plásticos. Foi também a época em que a relativa facilitação do acesso à tecnologia possibilitou a reformulação das ideias na utilização do vídeo como linguagem, e a arte de rua se apresentou como excelente tema para experimentações videográficas, o que em muito ajudou na popularização de ambas. Tal aproximação foi profícua, e em grande parte forneceu o DNA para o desenvolvimento das ramificações que hoje destacam a arte de rua no âmbito das redes sociais mundiais que povoam a internet.

Outros fatos importantes e raramente apontados acompanharam a passagem das pichações dos anos 1970 para os 1980. Em primeiro lugar, o Brasil iniciara, ainda que "gradualmente", o processo de capitulação da ditadura militar vigente desde 1964, transição política que repercutiu intensamente na área cultural. A pichação,

valendo-se sempre de sua tática e astúcia, não deixou a oportunidade passar em branco. Por um lado, a polícia, natural repressora da pichação, se via confusa diante da explicação apresentada por jovens pichadores de classe média, universitários, que realizavam suas incursões noturnas em automóveis do ano. Os policiais, assumindo postura típica e inevitável de uma corporação submetida e reprodutora de desmandos das mais variadas naturezas durante longos quinze anos, titubeavam diante da eventualidade de estarem interpelando "filhos de algum coronel". O argumento utilizado para confundir os policiais que desgraçadamente flagravam algum pichador era, basicamente, de que aquela pichação embelezava a cidade, que era arte, que era lição de casa da universidade, enfim, "conversa mole pra boi dormir" que deveria convencer apenas os policiais, mas que produziu um surpreendente efeito colateral: a mesma "lenga-lenga" começou a ser reproduzida pelo Cão Devorador, pela Prostituta e pelo Mago, sobretudo quando a pichação passou a se valer, com mais frequência, de imagens mais elaboradas e complexas.

Essa distinção entre imagens e palavras na pichação, que é uma das justificativas mais apresentadas para o emprego da palavra *grafite* em detrimento de *graffiti*, vem sendo utilizada por muitos como ponto de partida para argumentos de ordem estética. Claro está que os que assim pensam não analisaram com o devido vagar os versos então pichados, assim como os atuais *tags*, *letterings*, *bombs*, *pixos*, assinaturas etc., a ponto de percebê-los também imagéticos. As "letras" desempenham as mesmas funções que qualquer imagem no que se refere à revelação do valor ontológico do espaço e da paisagem do meio urbano, sobretudo aquelas assinaturas codificadas que surgem em locais absolutamente inacessíveis a qualquer cidadão comum.

Inscritas por obra de acrobacias inimagináveis, cumprem atrair o olhar para pontos que, não fossem elas, jamais seriam percebidos, e têm a virtude de desencadear reflexões das mais diversas ordens. Estabelecer distinção entre *graffiti* e *grafite* revela, inequivocamente, um esforço na manutenção da exclusão social.

Outro episódio que teve expressiva participação na construção dessa história foram as eleições de 1980, ocasião em que São Paulo foi literalmente coberta por pichações de propaganda político-partidária. A explosão sem precedentes trouxe à tona o assunto, que se incorporou às "conversas de boteco" de milhões de consumidores... Instantaneamente, o Cão babou, a Prostituta pestanejou, e o Mago empunhou seus instrumentos hipnóticos.

Também foi importante o contato que as galerias de arte, comerciantes híbridos da erudição e da indústria cultural, estabeleceram com o *graffiti*, e o esforço que fizeram para transformá-lo em algo comercializável. As primeiras exposições que apresentaram artistas brasileiros que pichavam, além de se dedicarem a outras pictóricas, ocorreram em São Paulo, em dezembro de 1983, e no Rio de Janeiro, em janeiro de 1984. As exposições atraíram a atenção geral, mas as galerias não souberam, ou melhor, não quiseram tratar o assunto pela ótica dos artistas envolvidos. Segundo estes, a transposição temática, estética, de linguagem e até mesmo técnica para uma outra dimensão, diferente da cidade, poderia reposicionar a pintura mural, um tanto esquecida. Os artistas não queriam legitimar seus trabalhos de rua no sistema oficial das artes, mas sim seus trabalhos de ateliê, que eram diferentes. Aliás, a última das preocupações deles era se o que faziam na rua era ou não arte. Eram apenas artistas fazendo "coisas" na rua,

conscientes de que “tais coisas” estavam além das fronteiras da arte estabelecida. Tal postura foi registrada por um bom número de jornalistas pertencentes àquele grupo ético e sensível.

Um último equívoco a ser comentado: a adoção, por muitos, do graffiti como representação exclusiva do movimento *Hip-hop*. O graffiti não é, e nem pode ser, exclusividade, tradução estética ou cenário deste ou daquele movimento. Está vinculado a outra instância das expressões humanas, para além de modismos e identificação de produtos e comportamentos de consumo. Aqueles que querem utilizá-lo como cenário fiquem à vontade, mas que tenham a decência de não reduzi-lo a concepções mesquinhas. Por quê?

Viver e deixar viver

A face mais perversa dessa redução conceitual é a ilusão que traz a milhares de jovens que, cren-tes no glamour do mundo das artes, aspiram nele ingressar pelo caminho do graffiti, ignorando a riqueza e a importância real do universo da arte de rua. Em um país historicamente explorado, são imensas as dificuldades de destinar à arte a atenção e os recursos necessários, de propiciar o a florescimento das verdadeiras expressões de seu povo. Há tentativas, e muitas políticas públicas interessantes e esclarecidas chegam a ser propostas, mas em sua implementação esbarram nos preconceitos aqui abordados.

A indústria cultural integra a realidade, e não há problema algum em sua existência. O problema está na ganância que, como aqui se tentou apontar, torna-se um impedimento para que as comunidades possam realizar, gerir e fruir suas próprias encomendas, no que se refere à arte de rua verdadeiramente pública, e no que disso aflorar.

REFERÊNCIAS

- ARTE PÚBLICA. Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17-19 out. 1995 e de 19-21 nov. 1996. São Paulo: Sesc, 1998.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BONOMI, Maria. *Arte urbana: sistema expressivo/anterioridade*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – USP, 1999. Tese de doutorado.
- BOURDIER, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRASSAÏ. *Graffiti*. Paris: Flammarion, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- FABRIS, Annateresa. Candido Portinari. *Artistas Brasileiros*, v. 4. São Paulo: EdUSP, 1996.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HAVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana*. São Paulo: região central (1945-1998) – Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999. (p. 29).
- _____. (org.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- STRAHL, Johannes. *Street art*. Köln: H.F. Ullmann, 2009.
- STEVENS, Garry. *O círculo privilegiado: fundamentos sociais da distinção arquitetônica*. Brasília: Editora UnB, 2003.