

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

LÍVIA DE AZEREDO ANDRADE

**GRAFITE X PICHÃO:
UMA ANÁLISE DOS PARADIGMAS ESTÉTICOS E SOCIAIS**

NITERÓI

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

LÍVIA DE AZEREDO ANDRADE

**GRAFITE X PICHÃO:
UMA ANÁLISE DOS PARADIGMAS ESTÉTICOS E SOCIAIS**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof^a. Maria Teresa Mattos de Moraes

**NITERÓI
2013**

ANDRADE, Livia de Azeredo. GRAFITE x PICHANÇA: Uma análise dos paradigmas estéticos e sociais. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013.

Orientador: Maria Teresa Mattos de Moraes

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE.

1. Grafite 2. Pichação 3. Arte Urbana 4. Produção Cultural 5. Cultura 6. Arte 7. Artes Plásticas

LÍVIA DE AZEREDO ANDRADE

GRAFITE X PICHAÇÃO:

Uma análise dos paradigmas estéticos e sociais

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. MS Maria Teresa Mattos de Moraes – Orientadora – UFF

Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa – UFF

Prof. MS. Andreia de Resende Barreto Vianna - UFRJ

NITERÓI

2013

Dedico este trabalho aos meus pais e irmãos, pois são eles meus primeiros educadores e alicerce em minha jornada.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora Tetê Mattos. De forma leve e cuidadosa me direcionou, como poucos, nesse momento tão difícil e especial que é a conclusão do curso. Obrigada por toda dedicação, pela paciência e tantas reuniões, pelos conselhos e bate papos. Tenha certeza que serei sempre grata.

Meus sinceros agradecimentos aos membros da Banca Examinadora por terem aceitado participar de minha defesa e pelas valiosas sugestões na melhoria deste trabalho. Agradeço ainda à Andreia Resende pela disponibilidade e contribuições.

Agradeço aos meus pais, por tudo! Por sempre me incentivar nos estudos, por tudo que passaram, pelos valores e aprendizados que mantiveram no caminho certo para chegar a este momento. Obrigada pela fé, confiança e paciência, pois mesmo sem entender muito bem a complexidade deste trabalho, ouvir desde os primeiros dias “já acabou?”, dava-me animo para, enfim, acabar!

Quero agradecer meus irmãos, Fernando e Priscila, meus exemplos, pelo imenso carinho e zelo para comigo e, por todo suporte e incentivo aos meus estudos.

Agradeço a cada um que me ajudou, torceu, rezou ou incentivou neste trabalho, apontando materiais e referências, visando o sucesso da conclusão ou com sua palavra de apoio. Dentre elas estão: Família Castilho, Suelen Gonçalves, Caroline Maganhi (*BF*) pela revisão, Felipe Gomes, colegas de trabalho e em especial, Anna Paula Barreto, que há oito anos me indicou a existência do curso de Produção de Cultural, e veja só: cá estou eu.

Aos amigos da faculdade, fica a saudade e o obrigada por tudo que passamos. Agradeço especial aos “Frans”, meus companheiros de projetos, trabalhos, sinônimos de diversão garantida e amizade: Beatriz Knipfer, Diego Campos, Andressa Nobre, Marcela Araujo, Gabriela Sperling e Vanessa Mello. Dentre eles, destaco como muito carinho, meu “muito obrigada” à Caroline Azevedo, pelo imenso apoio (mútuo!) e presença constante, especialmente na conclusão do presente trabalho.

A José Roberto, sou grata por ter vivenciado comigo cada passo deste trabalho, ajudando sempre que possível. Por compreender a necessidade de minha ausência, por suas privações, assim como, por transmitir apoio, confiança e tranquilidade. Pela paciência em meus (muitos) momentos de nervosismo, cansaço e ansiedade, preparando doces surpresas (em ambos os sentidos) para me acalmar. Obrigada por compartilhar comigo com todo amor do mundo.

A todos os artistas urbanos. Muito obrigada!

RESUMO

“Grafite x Pichação: uma análise dos paradigmas estéticos e sociais” trata-se de um estudo fundamentado em pesquisas bibliográficas, entrevistas e depoimentos de interventores urbanos na busca da visão sociológica e comparativa permeando pelas questões históricas, estéticas e ideológicas. Separado em três capítulos, a pesquisa pretende através da análise do discurso de agentes inseridos no universo artístico urbano, demonstrar que, embora somente no Brasil as práticas urbanas não respondam sob o mesmo ponto de vista legal - pois a pichação é crime e grafite é legalizado -, eventualmente há menos divergências entre ambas do que nos supõe o senso comum.

Palavras-chaves: Grafite, Pichação, Arte Urbana, Cultura, Arte, Artes Plásticas.

ABSTRACT

“Graffiti x Pixacao : an analysis of the aesthetic and social paradigms” consists of a study based on bibliographical researches, interviews and statements of urban interveners searching for a sociological and comparable view permeating historical, aesthetics and ideological matters. Divided in three chapters, the research intends to show through the inserted agents in the artistic urban universe discourse analysis that although only in Brazil urban practices don’t belong to the same legal point of view- due to the fact that Pixacao is a crime whereas Graffiti is legalized - , there may be less divergence between them both than our common knowledge.

Keyword: Graffiti, pichação, street art, culture, art, visual arts.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	11
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I. O DISCURSO URBANO MODERNO: CONCEITUAÇÃO E HISTÓRICO	17
1.1 ETIMOLOGIA DAS PALAVRAS	17
1.2 HISTÓRIA	19
1.2.1 DOS MUROS FRANCESES PARA TODA A EUROPA	19
1.2.2. DISCURSOS URBANOS NO CENÁRIO NOVA IORQUINO	21
1.2.3 O SURGIMENTO NO BRASIL	26
CAPÍTULO II. ESTÉTICA	31
2.1. ESTÉTICA E EXPRESSÃO	31
2.1.1 PERCEPÇÕES ESTÉTICAS	31
2.1.2. CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS.....	37
2.1.2 DECIFRANDO SIGNOS COMUNICADORES	44
CAPÍTULO III. ARTE CONCEITUAL E SUA RELAÇÃO COM OS FATORES CONTEMPORÂNEOS	49
3.1 ARTE URBANA E PROIBIÇÃO.....	49
3.2 A TRANSIÇÃO PARA ARTE URBANA	51
3.3 ARTE URBANA E INDÚSTRIA CULTURAL.....	56
CONCLUSÃO	61
BIBLIOGRAFIA	64
WEBGRAFIA	66
FILMES CONSULTADOS	69

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo pichação - Parede pichada em São Paulo	12
Figura 2: exemplo grafite – paredes distintas.....	13
Figura 3: Pintura rupestre	17
Figura 4: Hieróglifos egípcios	18
Figura 5: “Sob o pavimento, a praia”. França: muro na década de 60	21
Figura 6: “Sobretudo a VIDA”. Pichação, Paris, maio de 1968.....	21
Figura 7: Assinatura utilizada por Demétrius	23
Figura 8: Anos 70 – metrô de Nova York	25
Figura 9: lãs três panteretas – Vallauri.....	28
Figura 10: Matuck – SP, 1981.	28
Figura 11: Zaidler. SP, 1981	28
Figura 12: Mural de Vallauri e Zaidler	28
Figura 13: Muro grafitado em Botafogo.....	29
Figura 14: Obra de Jackson Pollock, pintor norte americano.....	34
Figura 15: Paredão pichado em São Paulo	35
Figura 16: Pichação paulista.....	38
Figura 17: Prédio pichado (SP).	38

Figura 18: Grafite abstrato.....	40
Figura 19: A arte ganha contornos.....	40
Figura 20: OSGÊMEOS em São Paulo.....	41
Figura 21: OSGÊMEOS em NY.....	41
Figura 22: Índio azul em São Paulo.....	42
Figura 23: Banksy - O atirador de flores.....	43
Figura 24: Banksy - A Faxineira.....	43
Figura 25: Frase irônica.....	45
Figura 26: Frase política.....	45
Figura 27: Frase crítica com humor.....	46
Figura 28: Frase com juízo de valores.....	46
Figura 29: Pixo da facção criminosa "Comando Vermelho".....	47
Figura 30: Basquiat.....	53
Figura 31: Haring.....	53
Figura 32: Militante da UMES de Natal durante pichação na década de 1980.....	54
Figura 33: lenço OSGEMEOS para Louis Vuitton.....	58
Figura 34: Cartaz da 33ª mostra internacional de cinema.....	59

INTRODUÇÃO

Durante o trajeto de deslocamento nas grandes cidades, é possível observar a vasta quantidade de desenhos, frases de efeito, escritos indecifráveis, assinaturas e até belos murais que surgem de um dia para o outro onde outrora havia apenas o aspecto cinza urbano. Resignificar os não lugares¹ pela expressão e estética visual, são características das manifestações sociais e culturais contemporâneas: a pichação e o grafite.

Como habitante da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro utilizar a Avenida Brasil no trajeto ao trabalho e estudos, possibilita a observação dos inúmeros muros e fachadas de prédios abandonados transformando-se em murais repletos de signos, cores e estilo.

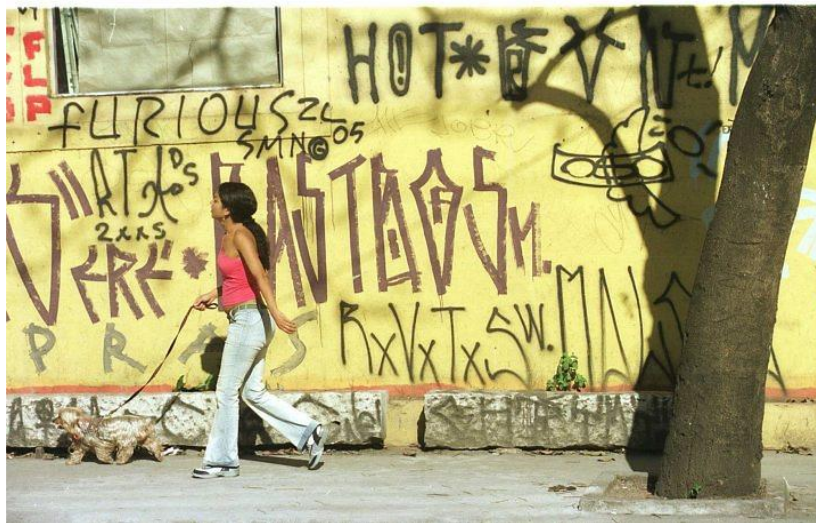
Elaboradas por indivíduos a margem da sociedade, as figuras transgridem o caminho verticalizado de cima para baixo da comunicação entre classes distintas, transmitindo diretamente a ideologias, denúncias, identidade, poder, influência, manifestações e sua arte diretamente a quem os interessa: cada uma das parcelas da sociedade.

Embora usufruam da cidade como eixo de fruição criativa e midiática, como um suporte de difusão de informação, o ultraje e a contravenção de ambos, entre grafite e a pichação, seguem ideologias distintas. Um pequeno número de estudos se propõe a apontar a diferença entre ambos, conforme podemos observar em **Grafite, Pichação & Cia** cuja autora, a pesquisadora Maria Célia Ramos (1994), desenvolveu a temática neste livro, associando as práticas e comparando-as, por reconhecer as subjetividades estéticas.

1 Explorado conceitualmente pelo francês Marc Augé (1994), o termo não-lugar é entendido como sendo espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metro, pelos meios de transporte, pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados, espaços de anonimato no cotidiano, espaços descaracterizados e impessoais, espaços a que não lhes são atribuídas quaisquer tipo de características pessoais. “Os não lugares são a medida da época; a medida quantificável e que se pode tomar adicionando, ao preço de algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, das autoestradas e os habitáculos móveis ditos ‘meios de transporte’ (aviões, comboios, autocarros), os aeroportos, as gares e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio, as grandes superfícies da distribuição, a distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. (...) O não-lugar é o contrário da utopia: existe e não alberga sociedade orgânica alguma. E que de dia para dia, acolhe cada vez mais pessoas” (AUGÉ, 1994, 111 p.)

[...] no grafite por ter ele partido de jovens universitários e/ou ligados às áreas da arte, há um aumento de esteticidade em relação à pichação. No grafite há uma preocupação em elaborar signos, agrupá-los e ambientá-los ao suporte, há uma preocupação poética consciente. A pichação é mais aleatória, trabalha com mais improviso, mais acaso, quando a poética acontece e muitas vezes acontecem por puro acaso. . (RAMOS, 1994, p.168).

Figura 1: Exemplo pichação - Parede pichada em São Paulo



Portanto, a pichação que é facilmente visualizada nos grandes centros urbanos, aparece fazendo uso de linhas monocromáticas. A tinta spray segue dando forma às assinaturas e diálogo entre facções criminosas ou grupos de pichadores rivais, mensagens de protesto ou declarações de afeto. Demonstrem perceptivelmente o não comprometimento com o resultado visual, mas sim com a manifestação social, como aponta Ramos. Tal afirmação é corroborada pela pesquisadora Rosane Beatriz Zanetti Putz (1999)²

Ambos utilizam a cena pública como suporte e expressão, mas a grande diferença está em seu contexto: um pretende se manifestar como arte – e vê a própria transgressão como manifestação artística – enquanto ação inovadora -, portanto sente-se inserido neste contexto cultural. Seus praticantes, até mesmo justificados pela preocupação estética estão inseridos no contexto da cultura dominante. E o resultado – suas obras são uma espécie de arte “decorativa” – também é aceito, ainda que questionáveis quanto

² PUTZ, Rosane Beatriz Zanetti. A Pichação como Formação de Espaço. 1999. 25f. (Trabalho de Conclusão da disciplina Espaço e Design) - Faculdade de Belas Artes de São Paulo, São Paulo, 1999.

à estética, dentro desta cultura. Se reconhece sua integração dentro do sistema comunicacional [...] a pichação está em outro contexto, portanto gera outro significado. Embora represente um excelente canal de comunicação e sua linguagem expressa seja altamente visual, ela só pode ser entendida como manifestação social. O que importa não é a estética, mas seu cunho social, o seu conceito. Reconhecê-la como possibilidade estética, significa inseri-la na cultura dominante. Foi o que aconteceu com os grafites. Perderia seu caráter de protesto, de tensão, de linguagem marginal. (PUTZ, op.cit FELISETTE, 2006, p. 2)



Figura 2: exemplo grafite – paredes distintas

Diferentemente da pichação, o grafite empreende planejamento, pesquisa, elaboração e desenvolvimento, almejando se inserir na ordem comunicativa e estética, alcançadas em consequência da percepção, ideias e emoções, visando estimular a consciência e criando uma identidade única e diferente para sua obra. Tal contribuição, garante ao grupo, reconhecidamente ou não, a condição de artistas.

Por sua vez, baseado na linha de estudos elaborada pelo autor e grafiteiro Michael Walsh no livro **Grafito** (1996), o pesquisador George C. Stowers (1997) afirma compreender, pois, que o papel social do artista deve ser de militância constante e transgressão da ordem política e a econômica, se propondo atuar contra a vertente da cultura de massa através de sua arte.

Alguns artistas se veem como revolucionários reagindo contra o mercado de arte estabelecida ou sistema de galeria em que a arte não é só o que aparece na galeria, conforme determinado pelo curador. (STOWERS, 1997).

Segundo a construção ideológica de Liev Tolstói (1904) sobre a compreensão da existência da arte, no livro **O que é arte?**, a arte é tida como uma atividade humana que consiste em comunicar aos outros, intencionalmente e por meio de certos sinais externos, sentimentos que ele viveu e de os outros serem afetados por esses sentimentos e também os experimentarem (TOLSTOI, op. cit. MAUDER, 904, p. 41). Oriundo das ruas, o grafite e pichação desejam mostrar a autenticidade de sua arte, suas falas e manifestações³.

O termo “*graffiti*”, uma flexão nominal plural da palavra italiana *grafito*, a qual, a compreensão inicial no italiano designava a *grafito* o significado de “rabisco”. Contudo, adquiriu novos valores ao passar dos anos. E segundo o dicionário português Priberam hoje a palavra significa “técnica de incisão com ponta em superfície dura”⁴.

Nos meados do século XX, deu-se início nos países do hemisfério norte o movimento artístico urbano chamado *graffiti*. O campo léxico da língua inglesa entende as práticas urbanas como grafite e pichação unificados no termo *graffiti*. Do mesmo modo, ambos são enquadrados como crime independente do valor estético agregado.

No Brasil, estas definições seguem vertentes distintas do restante do mundo. Os escritos, assinaturas e rabisco espalhados pela cidade são chamados de pichação, enquanto os desenhos coloridos que utilizam muros e fachadas como suporte, são grafites. Sob contexto legal, a constituição brasileira que já considerava crime intervenções urbanas ilegal, 2011 a lei brasileira institui a legalização do grafite, motivando a compreensão, pois será necessário distinguir a fim de fazer a lei valer.

Contudo, estão interligados pela representatividade contemporânea. A *arte urbana* é um ícone de contemporaneidade de força cultural e potencial criativo fomentado por amadores e profissionais das artes plásticas.

³ Texto original: The art as "writing" is a creative method of communicating with other writers and the general public. What it communicates is the artist's identity, expression, and ideas. Judgments are based solely on one's artistic ability. This type of communication is of value because it links people regardless of cultural, lingual, or racial differences in way that nothing else can.

⁴ Dicionário Priberam, termo: Grafite. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/grafite>.

Nossa pesquisa terá como foco o estudo do universo do grafite abordando diversos aspectos inerentes a esta expressão artística tão característica das sociedades contemporâneas, tais como o contexto de surgimento do grafite, a sua linguagem como prática transgressora, a apropriação da indústria cultural por esta manifestação artística, entre outros aspectos.

A metodologia adotada para o desenvolvimento do trabalho baseou-se na leitura dos textos teóricos, em especial no trabalho de Celso Guitahy (1999) **O que é graffiti?** e artigos acadêmicos como dissertações de mestrado e artigos publicados em revistas acadêmicas. Também utilizamos como fonte as entrevistas de vários artistas disponibilizadas em artigos acadêmicos, ou em material audiovisual que tivemos acesso. Fez parte também do nosso trabalho a pesquisa de material iconográfico disponível em algumas publicações sobre o grafite, como **O Mundo do Grafite: Arte Urbana dos Cinco Continentes** (2008) e algumas disponíveis na *web*. Ainda foi objeto do nosso estudo as informações disponíveis em matérias de jornais, como fontes secundárias, e a legislação acerca do tema.

Com o intuito de analisar e destacar estes fatores que o trabalho aqui proposto realiza a respeito da subjetividade dos fatores estéticos e conceituais inerente a cada uma das manifestações urbanas, organizamos o estudo em três capítulos.

O primeiro capítulo é reservado ao estudo etimológico, tendo a definição da palavra e das formas de linguagem assumidas ao longo dos anos e caminhos históricos percorridos para que a sociedade passasse a enxergá-los de um novo modo, de ação violenta e depredatória à expressão autêntica. Desde registro histórico, passando pelos movimentos revolucionários na Europa e movimentos sociais nos Estados Unidos até chegar ao na América Latina, transformar-se ao se deparar com tamanha diversidade cultural, identidade característica do Brasil.

No segundo capítulo partimos para uma análise mais objetiva sobre os conceitos e características estéticas. Debruçamos sobre as definições de “Estética” conceituadas por Aristóteles para então, iniciar o desenvolvimento de uma linha investigatória sobre os fatores que os tornam semelhantes e o que de fato lhe são subjetivos. Logo em seguida, a partir da análise dos signos e suas formas, pois nota-se que apesar de inserido em um campo comunicativo imagético, há outros fatores complementares à mensagem, estes relacionados à escolha do local a ser pichado ou grafitado.

No terceiro e último capítulo abordaremos sob o ponto de vista legal, em que ponto acaba o direito a liberdade de expressão e onde começa o direito do cidadão que se vê sem opção, se não conviver. A transição entre intervenção marginal ao conceito *arte urbana* demonstra a relevância tanto no universo artístico, quanto mercadológico, a fim de identificar o quanto a confluência de dois universos, arte urbana e mercado, é favorável para o desenvolvimento de ambos, principalmente ao artista, antes considerado amador, alterando as perspectivas se vendo capaz de viver através da livre e espontânea arte urbana.

Esperamos com este trabalho apresentar uma reflexão acerca desta importante manifestação cultural da contemporaneidade.

CAPÍTULO I. O DISCURSO URBANO MODERNO: CONCEITUAÇÃO E HISTÓRICO

1.1 ETIMOLOGIA DAS PALAVRAS

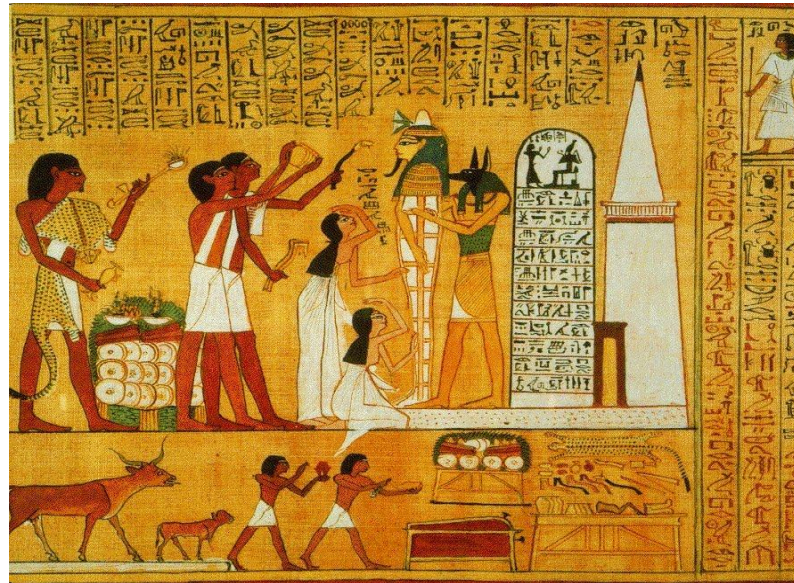
Neste primeiro capítulo, iremos apresentar os fatores que nos apontam a origem histórica dos objetos de estudo, ambientando - cientificamente e morfologicamente -, e mais adiante, trataremos das questões político-sociais consideradas fundamentais para os desdobramentos históricos fomentadores de prática transgressora, como são o grafite e a pichação.

Segundo os registros, o campo de estudo da arqueologia foi o primeiro a fazer uso da palavra “grafite” com o mesmo sentido pelo qual, hoje, é possível ser assimilada mundialmente. As pesquisas de linguística apontam que a palavra *graffiti* começou a ser aplicada a fim de denominar as escrituras primitivas e seus os desenhos encontrados em paredes de caverna (conforme observado na figura 1), rochas entre outros suportes, a partir do século XX.

Figura 3: Pintura rupestre



Figura 4: Hieróglifos egípcios



A existência do grafite enquanto prática foi notada a datar de remotas civilizações, como Egito Antigo (Veja a figura 2), Grécia Antiga e o império romano. Segundo o dicionário inglês **Oxford**, desde as mais remotas civilizações, já havia registros de pinturas que poderiam ser desde simples rabiscos a murais mais elaborados (OXFORD,2012). Observam-se no decorrer dos séculos, as ocasionais variações apresentadas em sua grafia, conforme o local a que se refere, assim como assume significâncias distintas, conforme o campo de conhecimento empregado.

O termo “*graffiti*”, mundialmente empregado ao se referir à arte urbana, tem como origem o termo *graffiti*, uma flexão nominal plural da palavra italiana *grafito*, proveniente de “*graphium*”, do latim, que significa “escrever”. A grafia na língua portuguesa, “*grafite*” é, portanto, uma variante da escrita italiana, a qual, a compreensão inicial designava a *grafito* o significado de “rabisco”.

Embora as definições encontradas para o termo estejam de alguma forma interligadas, pois o minério grafite é o material indicado para desenhar ou escrever, conforme definição do dicionário português **Priberam**: “Pedaço desse mineral usado para escrever ou desenhar.” (2012)⁵, este trabalho será norteado pela definição brasileira onde encontramos o significado para a palavra grafite como “desenho, inscrição, assinatura ou afim, feito com tinta, geralmente de spray, feito em muros,

⁵ Dicionário Priberam: <http://www.priberam.pt/dlpo/grafite>

paredes e outras superfícies urbanas.”⁶. Do mesmo modo, neste trabalho farei uso da grafia “grafite”, de uso recorrente na língua portuguesa, cuja definição faz se refere à prática da pichação.

O termo “pichação” é oriundo de “*pitch*”, do inglês, sendo o nome de certa resina de cor negra e consistência pegajosa, obtida da destilação do alcatrão ou do petróleo. Em português, “pitch” assumiu a forma “piche”. Já o termo “pichar” tem, por definição na língua portuguesa, de acordo com o dicionário **Priberam**, a acepção de “escrever ou desenhar em grandes superfícies como muros ou paredes.” (2012). Observamos frequentemente sua grafia com a letra xis ao invés de “ch” – desde modo: “pixação”. Embora não esteja de acordo com as normas da língua portuguesa, o uso do “x” é legítimo, pois a alteração léxica está vinculada à questões sociais do movimento marginal.

Analisando tais descrições, estas coincidem de modo a fortalecer as semelhanças quanto à aplicação estética urbana tanto da pichação quanto do grafite, além do entroncamento histórico e substancial de ambas. Inseridos no contexto do fazer artístico, intervenção urbana, ambos recebem denominações distintas somente no Brasil. Segundo o pesquisador Gustavo Coelho (COELHO apud MOREIRA; TRINTA, 2011), nos outros países, a palavra *Grafite* se refere a toda intervenção visual no espaço público, inclusive ao que chamamos de pichação.

1.2 HISTÓRIA

1.2.1 DOS MUROS FRANCESES PARA TODA A EUROPA

Em 1968, diversas manifestações políticas despertadas por milhares de pessoas ao redor do mundo puderam enfim, externar suas insatisfações e anseios

6 Priberam. Op. cit.

quanto ao perfil da estrutura política e social moderna daquele momento. Além disso, presenciaram cenas de revolta, que ficaram marcadas na história do século XX.

Na França, em maio de 68 teve início a Revolta Estudantil, quando estudantes universitários da *Universidade de Sorbonne* protestaram contra regulamentos internos da instituição e contra as reformas do ensino superior, propostas pelo governo do General Charles De Gaulle, fato que causou revolta geral dos universitários contra o tratamento da polícia de choque francesa, desencadeando tantos outros protestos pelo país (SCHWARZ, 2008)⁷. O relato em que um dos manifestantes expõe sua perspectiva a cerca das reivindicações e consequentes conquistas, apontado por Philippe Labro, demonstra o alto nível de insatisfação da sociedade contra as repressões do governo, alimentando o sentimento de revolta, incitando a reação popular.

O que aconteceu, principalmente, foi a capacidade de um certo número de militantes do movimento de 22 de maio de interpretar a situação; de interpretar *triplamente*, ou seja, ao nível do ventre, o que os manifestantes desejavam. E o que eles desejavam era lutar. Não porque isso seja benéfico, mas porque o CRS [Sigla de Compagnies Républicaines de Sécurité, a tropa de choque anti distúrbios] era o próprio símbolo da repressão, não apenas da repressão do Estado, mas também, da repressão sexual, da repressão universitária, de tudo aquilo que não os deixa viver, falar livremente, dizer besteiras quando tivessem vontade, ou de escrever na parede, como tantos fizeram, o que lhes desse na cabeça (PHILIPPE LABRO apud MARTINS, 2004, p. 148).

A violência com a qual os revoltosos foram tratados instigou a participação de artistas locais⁸. A partir de então, além das habituais bombas e embates corporais, cartazes e pichações se tornaram novas armas contra o poder opressor.

A estratégia encontrada pela sociedade oprimida, impondo ao povo a conscientização, fortalecendo a opinião pública de suas insatisfações e revoltas decorrendo pacificamente, foi o choque visual por meio da intervenção urbana, observado nas figuras 5 e 6, onde o intelectual transcendeu o embate físico se alastrou pela Europa, influenciando na atuação dos demais países em suas revoltas.

⁷ Artigo disponível em: < <http://www.wsws.org/pt/2008/jun2008/port-j23.shtml>>

⁸ Dentre eles, artistas célebres como os cineastas François Truffaut e Jean Luc-Godard - que excitaram o boicote ao Festival de Cinema de Cannes de 1968. (G1, 2008)



Figura 5: “Sob o pavimento, a praia”. França: muro na década de 60



Figura 6: “Sobretudo a VIDA”. Pichação, Paris, maio de 1968

1.2.2. DISCUROS URBANOS NO CENÁRIO NOVA IORQUINO

Enquanto a França é considerada o berço da pichação política (FONSECA, 1982, 20), o sociólogo Jean Baudrillard (BAUDRILLARD, op. cit, FRANCO 1979), aponta Nova York como o berço do grafite moderno, mais especificamente, o bairro do Brooklin. Ao invés da linguagem conceitual dos franceses, diagramas coléricos e

repletos de signos foram criados por americanos e latinos, que se apossariam, mais a frente, das ruas e metrô da cidade.

Entre os anos 60 e 70, certo movimento cultural desaponta no cenário nova-iorquino, e este mudaria o olhar da população sob a cidade.

Originário dentro de comunidades latinas e afro-americanas que habitam as periferias localizadas no centro de Nova York, o movimento *Hip Hop*⁹ construiu de forma marcante a cultura urbana contemporânea. Em sua estrutura ideológica, o movimento defende as causas de realidades distintas que são ao mesmo tempo semelhantes, como por exemplo, os que sofrem preconceito racial, étnico ou de classe social, indivíduos que têm em comum o desejo de afirmar sua identidade perante a sociedade norte americana.

O movimento foi inicialmente composto por três unidades: o rap - contração da primeira letra das palavras inglesas *rhythm and poetry*, traduzidas no português como “ritmo e poesia”. Esta poesia é declamada e inserida meio às batidas da música, no compasso do ritmo, configurando a expressão musical do movimento; o grafite, representando o campo das artes plásticas, feita pelos *writers* (*deste modo serão chamados àqueles que produzem grafite*) utilizando o próprio cenário urbano como suporte, conforme esclarecido anteriormente; e o *break dance* onde a dança leva a identidade do grupo. Em suma, tais expressões artísticas constituem o meio encontrado para que aqueles jovens pudessem expor suas dificuldades e lutas diárias, mostrando ao mundo a realidade diária de quem vive à margem da sociedade.

A invenção fortemente presente na arte urbana até os dias de hoje é a criação do *tag*¹⁰. A palavra inglesa traduzida, segundo o dicionário Michaelis, para “*etiqueta*” designa as assinaturas com letras desenhadas com uma só linha de tinta feitas pelos *writers*, quem pratica o grafite. Inicialmente criado pelos pichadores, mas que, no entanto, foi absorvida definitivamente pela cultura grafite. A *tag*, estilo recorrente na arte conceitual, é resquício da pichação no grafite.

⁹ O termo significa “mexer os quadris”, criado em meados de 1968 pelo DJ Afrika Bambaataa inspirado pelo movimento feito pelos quadris.

¹⁰ O *tag* é, mesmo no Brasil, o estilo mais comum de pichação. Ele é, por exemplo, o estilo oficial da pichação no Rio de Janeiro

Um dos primeiros relatos de grafite em Nova York data de 1967. O porto-riquenho Julio escreveu nos muros de seu bairro o *tag*, que é nome ou pseudônimo de um pichador ou grafiteiro, JULIO 204. Este pertencia a uma gangue nomeada *Savage Skulls* (Crânios selvagens), o que torna evidente que a intrínseca relação entre marginalidade e o ato da pichação por demarcação territorial de facções, se deu desde o primeiro momento das intervenções contemporâneas. Se percorrermos a Cidade do Rio de Janeiro nos dias de hoje, iremos observar os *tags* como meio de autoafirmação de indivíduos ligados a grupos como os cariocas ADA (amigos dos amigos) e CV (Comando Vermelho) que se espalham pela cidade demarcando o local de influência e poder ou provocando o grupo rival.

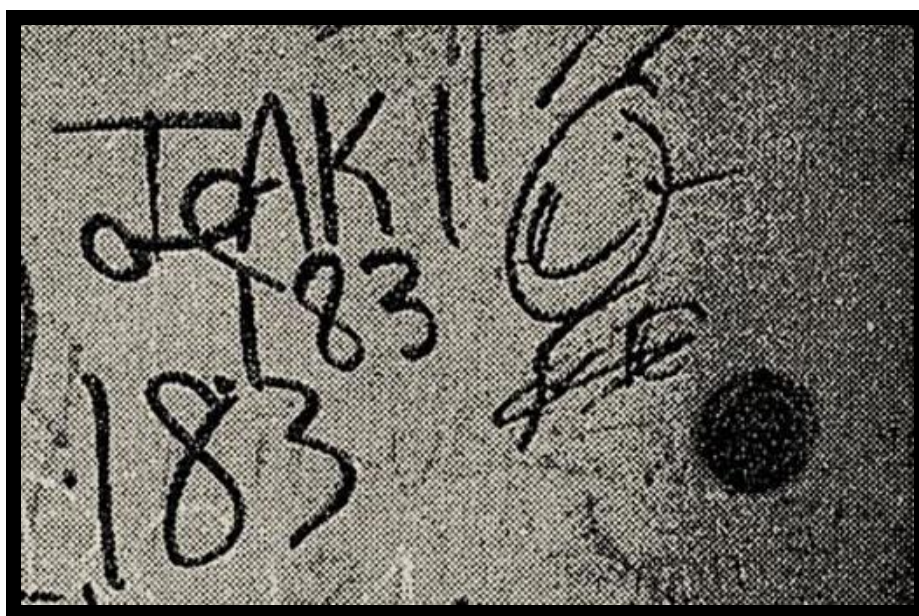


Figura 7: Assinatura utilizada por Demétrius

A pichação, por sua vez, ganhou destaque local e posteriormente mundial da manifestação através das intervenções de TAKI 183¹¹. O jovem rapaz grego utilizou a *tag* TAKI 183, juntando o apelido do seu nome de batismo – Demetraki, com o número de seu endereço que, indicava o numero 183, resultando no *tag* observado Figura 7. Seu trabalho como mensageiro, proporcionou que percorresse a cidade, alcançando maior destaque na mídia e visibilidade populacional superior em relação ao trabalho de JULIO204.

¹¹ VULBEAU, 1990; RIOUT, 1 990

Em busca da experiência, projeção e impacto obtidos por TAKI 183, a pichação despertou em jovens de diferentes bairros de Nova York, o desejo e a inspiração, a partir de então, passaram a criar suas próprias *tags* personalizadas. Em outras palavras, buscavam ser reconhecidos do mesmo modo. O registro é feito com uso da tinta spray para desenhar a respectiva *tag* em cada local, obtendo assim agilidade e praticidade. Através deste comportamento, desabrochou um olhar cheio de expectativas. O indivíduo, ao se sentir acuado e rejeitado pela sociedade, busca transformar sua realidade através desta ferramenta visual.

Já em 1970, na Cidade de Nova York foi registrada a primeira vez em que galeristas trouxeram as pichações e grafites para dentro de uma galeria de arte, despertando a curiosidade e interesse do mundo da arte, bem como dos estudiosos e cientistas sociais. Tais expressões tem se fortalecido de tal maneira que a indústria mercadológica apostou nas curvas e cores da arte urbana, que futuramente seria possível adquirir através de uma extensa gama de produtos com *desenhos industriais* vinculados ao grafite, além de obter o serviço: desde roupas e joias, a hotéis inteiramente grafitados (BLACKSHAW, FARRELLY, 2008).

Em 1973, para além dos muros, paredes e objetos presentes na cidade, como hidrantes e postes de luz, a inovação ocorria a cada nova pichação. O trem passou a ser alvo de intervenção. A linha ferroviária cruzava a maioria dos bairros, tanto periféricos quanto centrais em seu trajeto, que em maior parte de sua extensão percorre a superfície. Os grafites aumentaram a visibilidade, pois o novo suporte podia ser visualizado por todas as classes e níveis sociais, como bem discorreu a pesquisadora especialista no campo de linguística, Sônia Torres durante um congresso sobre estudos americanos (2001, p. 355).

A evolução formal dessas inscrições resultou na elaboração dos *tags*, espécie de assinatura ou contra-senha, que depois se espalharam pelo mundo. Trata-se de uma variedade particular do grafite contemporâneo propriamente dito. O *tag* constitui a base de todo o desenvolvimento formal que evoluiu das soluções alfanuméricas iniciais para soluções logotípicas das letras embotadas, quase criptogramas, por vezes, adornados com detalhes figurativos complementares ou pela tridimensionalidade. A arte dos *tags* permite, portanto a variação de estilos. No princípio, o movimento concentrou-se nos suportes fixos – muros e fachadas. A inovação veio no ano de 1973 com o primeiro vagão de metrô

inteiramente grafitado. A parte exterior dos trens passou, então, a ser foco mais valorizado pelas ações dos grafiteiros mais hábeis da época.

Naquele momento, o grafite atuou como agente transgressor do sistema metropolitano de transporte, assimilando novos atributos, sendo um sistema de comunicação, material e imaterial, que transporta pessoas e difunde mensagens. Desta forma, inspirados por artistas como Vaughn Bodê, cartunista popularmente conhecido na época que reproduzia em seus quadrinhos um mundo de magia e fantasia, num ato de protesto à guerra do Vietnã, os jovens, na ambição de sua afirmação social, ainda que não consciente, procuravam dar vazão aos seus estilos não somente nos vagões de metrô, bem como nas paredes de linhas férreas, prédios abandonados, muros e becos da Cidade de Nova York (Scandiucci, 2005). Decorrente aos fatos, a imprensa nova iorquina publicou duras críticas, desmoralizando os responsáveis pela depredação dos vagões dos trens, persuadindo a opinião pública contra o movimento social, passando a ser um assunto de ordem política, de modo a repercutir na mídia visto os novos parâmetros comunicativos (vide figura 8).

Com a repercussão, a entrada dos grafites e das pichações nas galerias de arte se deu já ainda na década de 70. Proporcionou que tais expressões tenham se fortalecido de tal maneira a ponto de transformar jovens desconhecidos em referências da arte urbana¹², influenciando jovens por todo o mundo, assim como no Brasil.



Figura 8: Anos 70 – metrô de Nova York

¹² Além de Taki 183, nomes como Lee Quiñones, Phase 2, Blade, Daze, Crash, Zephyr, Lady Pink, Noc, Kase 2 e Basquiat fizeram do grafite uma das linguagens mais fortes de uma juventude desamparada (COSTA, 2009, P. 27). Desde então, seja onde houver adeptos da pichação ou grafite, haverá grandes conflitos sociopolíticos acerca do assunto.

1.2.3 O SURGIMENTO NO BRASIL

Foi ainda nos derradeiros anos da década de 70, quando o grito silencioso dos jovens norte-americanos adquiriu vigor por meio da interferência visual, no Brasil já era possível notar indícios da presença de adeptos do grafite nos grandes centros urbanos. A Cidade de São Paulo foi pioneira. Uma vez em contato, pode-se observar as transformações e intervenções quotidianamente, na medida em que o grafite servia-se do cinza urbano. Os muros e portões amanheciam pichados por jovem de classe média.

Embora a produção do grafite em vagões de trem tenham sido de grande valia para o êxito e difusão das produções em Nova York, no Brasil esse feito não se repetiu. No entanto, inspirou intensamente no modo de execução e no estilo artístico, firmando-se como arte juvenil, aberta a apropriações e disseminação em múltiplos. Para professor Arlindo Machado, a origem da pichação se deu nos anos 70. A questão é assegurada pelos apontamentos das circunstâncias e ilustração com a qual São Paulo iniciou a intrínseca relação urbanística com a pichação.

Em ambientes públicos [...] a pichação tem seus registros em São Paulo na década de 70, com as inscrições anônimas nas paredes, usadas para divulgar o lançamento de uma nova raça canina no País: o Cão Fila. Logo após, apareceram rabiscos de amor, palavões, propaganda política, pornografia, etc. Eram utilizados muros, viadutos e paredes como suporte para esta forma de comunicação. (MACHADO, op. cit. RAMNOS, 1994:18)

Em São Paulo a pichação adquiriu novos contornos. O intuito dos praticantes da pichação nos anos 70 se assemelhava a dos jovens negros e hispânicos de Nova Iorque. Já nos anos 80, as intenções seguiram caminhos opostos. Os *tags*, estilizados em grande escala demonstrava a vontade de sair do anonimato. A busca pela fama se tornou uma disputa sem regras, transformando o aspecto visual da cidade por saturar sua estética com *tags* e códigos, onde a comunicação é direcionada apenas aos praticantes. Tal disputa, impulsionava a união entre pichadores, a fim de, ao formar grupos, ampliar a possibilidade de exposição, e conseqüentemente, o status. Estes grupos arriscam suas vidas

escalando prédios e viadutos, pois, quanto maior a dificuldade de alcance do local, maior era o respeito do grupo perante os demais. Tempos depois, a adrenalina era citada como único estímulo para a prática do grafite. Pichadores sem qualquer ligação com grupos ou gangues o praticavam pelo prazer que a sensação de risco os trazia. (FERREIRA, 2011).

O universo da arte absorveu desde cedo a recente expressão urbana, pois desde os anos 70, o trabalho dos grafiteiros vem sendo valorizado pelas galerias de arte de São Paulo. Artistas com o etiópês, Alex Vallauri (ver figuras 9 e 12), Carlos Matuck (ver figura 10) e Waldemar Zaidler (ver figuras 11 e 12) – por sua vez, pioneiros na utilização do *stencil* - são considerados os precursores, por terem trazido suas experiências do exterior, aplicando e aprimorando a técnica do grafite no Brasil para além do comum. A partir das idealizações de Alex Vallauri, o próprio inovou ao apropriar-se de novos suportes para desenvolver a prática do grafite: não apenas os muros, mas broches, camisetas, entre outros. Neste período, o grafite impactava a sociedade com suas cores, ousadia, irreverência e preocupação estética, características próprias atribuídas ao que logo seria intitulado como arte urbana.

O grafite estruturou sua maneira central de incutir e fixar sua presença diretamente sobre aquilo que o distingue do restante da cidade. Tal escolha o ergueu à condição de "área de conforto visual" para os olhares fatigados dos que transitam cotidianamente pela cidade. Portanto, designa um ponto de repouso para a visão, funcionando como uma atividade de estar e de usufruir: a cidade se transforma, mudando os olhares e a percepção sobre cada olhar estabelecendo diferentes modos de apropriação de conteúdo. O potencial comunicativo, onde tanto a imagem tradicional da cidade quanto a da sociedade são expressas em uma única mensagem, de caráter essencialmente reformador:

A cidade é grande e tem espaço para todos, como se fosse uma grande tela ao ar livre. Cá para nós, o cinza, o concreto desta grande cidade [São Paulo], e de todas as outras grandes metrópoles, dá pena de ver. Falta cor, falta vida... tudo está ficando complicado, escuro e oco... 'eles' se iludem, em busca de um mundo material, distante dos sonhos, fantasias e da natureza. É só olhar para cima e ver a grandiosidade das cores que se misturam, formando um verdadeiro espetáculo de arte. Somos o reflexo deste espetáculo, temos a magia das cores, enquanto eles enxergam preto e branco, estão dormindo em um sono profundo, nós estamos fazendo com

que possam sonhar colorido... (FIZ GRAFFITI ATTACK, Graffiti Urbano).

Figura 9: Iãs três panteretas – Vallauri



Figura 10: Matuck – SP, 1981.



Figura 11: Zaidler. SP, 1981



Figura 12: Mural de Vallauri e Zaidler

Devido ao momento histórico político social em que estavam inseridos os primeiros grafiteiros, foi um fator impulsionador. A ditadura militar estabelecida no Brasil reprimia violentamente qualquer ato, ou discurso, posicionado contra o poder vigente. Pois, exatamente na mesma época, Vallauri imprimiu forças ao seu desejo de tomar as ruas e fazer arte de protesto, apesar do risco e ameaças sofridas. Por tal feito, o dia 27 de março de 1987, data da morte de Vallauri, foi estabelecido por amigos e admiradores como o dia do grafite no Brasil. (DIP, 2011)

13.

Figura 13: Muro grafitado em Botafogo



No Rio de Janeiro, as intervenções ganharam força de maneira diferente das ocorridas no cenário paulista. São Paulo vivia o despertar de “intervenções políticas” nos anos 1960 e 1970. Enquanto que no Rio de Janeiro, os primeiros registros foram fruto da espontaneidade de um jovem. Um carioca começou a divulgar mensagens, até então, sem lógica aparente, pelos muros e paredes da cidade. Por todos os bairros da Zona Sul era possível encontrar a frase “Celacanto provoca maremoto”¹⁴

¹³ Em 2004, a homenagem foi oficializada na cidade de São Paulo. O Dia do Grafite foi estabelecido através da Lei 13903/2004 de autoria do então vereador Odilon Guedes. Doravante a oficialização, ações educativas fomentam e reforçam a capacidade de transformação político social do grafite realizando eventos no dia do grafite, contudo, principalmente, exaltando o trabalho dos grafiteiros e a contribuição que esses artistas dão para uma vida melhor na grande metrópole.

¹⁴ O “celacanto” é o nome de um pequeno peixe, que habita as profundezas do oceano. A profundidade da obra que aqui reivindicamos – Celacanto Provoca Maremoto – se encontra justamente na afirmação de que esse peixe, das profundezas, é capaz de subverter violentamente a ordem de todo o oceano, de provocar um maremoto, fazendo um paralelo com a capacidade reativa dos grupos considerados passivos, como moradores de favela e operários de uma fábrica, por exemplo.

(Figura 13) assinatura aguçando a curiosidade popular. O autor que era até então um desconhecido, revelou sua identidade somente anos depois. Pertenciam a Carlos Alberto Teixeira, que já era um jovem jornalista na época (JABOUR, 2011)¹⁵. Tal pichação passou a ser considerada a primeira manifestação autenticamente pertencente ao Rio de Janeiro.

¹⁵ JABOUR, Arnaldo. ESTADÃO. *Celacanto provoca maremoto*. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/cultura>>. Acesso em: 18 janeiro. 2013.

CAPÍTULO II. ESTÉTICA

2.1. ESTÉTICA E EXPRESSÃO

2.1.1 PERCEPÇÕES ESTÉTICAS

“Grafite e pichação são uma coisa só, o que muda é a estética. Grafite é uma arte subversiva em sua raiz.”

(ATHAYDE, Revista Carta Capital. 2005)

A questão estética entre grafite e pichação está presente em diversos debates. Atualmente, é possível encontrar além de trabalhos acadêmicos, estudos elaborados por pesquisadores e especialistas, que se propõem a qualificar e elucidar a presente questão.

O termo “estética” provém do dialeto grego antigo, *aisthésis*, cuja significância é “senso de percepção”, sendo aquilo que pode ser percebido pelos sentidos e, para além, estuda quais sensações tal criação pode provocar. Sua problemática tem sido discutida desde a Grécia antiga. A compreensão do termo “estética” desenvolvido no âmbito da filosofia, cujo objeto foco está na descoberta das sensações e sentimentos estimulados por uma obra de arte. Teorizado inicialmente por pensadores gregos, como Platão e Aristóteles, a princípio se relaciona à lógica e à ética, ao conceito de bom, belo e verdadeiro. Tal conceito dialoga com a percepção estética urbana da contemporaneidade.

Verificamos na relação entre grafite e pichação que, embora estejam em sintonia quanto às questões conceituais de transgressão e contravenção, ao se tratar do caráter estético, a relação é conflituosa.

De acordo com o pesquisador Vladimir Schultz (2010, p. 14), de modo geral, há certa predominância de uma visão polarizadora em que se endeusa a prática do grafite, enquanto se “diaboliza” a pichação, classificando-as respectivamente como arte boa e má.

A argumentação crítica à arte, de Aristóteles, compreende o belo como algo inerente ao ser humano, de modo que deva pertencer ao universo sensível o qual o homem está inserido, contradizendo a “Teoria das ideias” de Platão, a qual o belo pertence ao mundo inteligível ou “*mundo das ideias*”¹⁶. Posto isto, conclui-se que, por ser uma criação particularmente humana, a beleza de uma obra de arte lhe é atribuída por parâmetros tais como ordem, harmonia e grandeza, assim como a proposição e simetria, tudo em sua justa medida. Por conseguinte, as argumentações de Aristóteles nos levam a enquadrar o grafite como expressão artística bela, fundamentado juntamente ao depoimento do grafiteiro O.TWO tendo em vista certos critérios e estudos na elaboração de suas criações, conforme apresentado abaixo.

O processo vem das ferramentas na minha mão, tinta *spray*, marcador permanente, pincel, tinta, ou o cursor na tela. Na maior parte, é em tinta aerossol. O conteúdo sob a pressão de um aerossol contribui para se ter uma ferramenta versátil, nenhuma superfície é fora dos limites. Evoluiu de pintar grafite ilegal e ter pouco tempo para comunicar o que eu preciso para superar. Eu esboço os motivos elaborados, preenchimento e ornamentado com os costumes associados grafiteiros convencionais e trabalhou na tipografia. Eu me aproximo de uma parede com uma mente vazia, e deixo a superfície trazer a peça. O que se passa em uma parede são os componentes brutos das letras estudadas e gestos que foram feitos antes, mas eles estão sempre um pouco diferente, calibrado para o espaço em atos cuidadosamente ensaiados de espontaneidade. (O. TWO, op.cit. BLACKSHAW, 2008, p. 72)

As pesquisadoras Dayse Martins da Cruz e Maria Tereza Elias percorreram no artigo “Grafite e pichação – que comunicação é está?”, à respeito do aspecto visual e da diferenciação entre ambas as manifestações urbanas. O grafite é declarado como originário das artes plásticas, caracterizando-se pela força da imagem, ao passo que a pichação aparece como originária da escrita, privilegiando a palavra ou a letra. A pichação estaria presente nos muros e fachadas sem demonstrar interesse em manter relações estéticas relevantes ao resultado obtido. (CRUZ; ELIAS, 2008, P.100).

¹⁶ O diálogo Socrático consta no manuscrito Timeu, 360 a.C. O mundo das ideias seria o mundo real onde só havia o bem, a verdade e o humano, até que um ser chamado Demiurgo começou a criar elementos a partir dos que já existiam no mundo inteligível. Estas cópias “imperfeitas” encontram-se no mundo sensível, das coisas, as quais devemos abstrair suas imperfeições para obter sua essência.

O cineasta e grafiteiro, Jon Reiss, aponta em entrevista concedida às autoras do livro **“Por trás dos muros – horizontes sociais do graffiti”**, o caráter conceitual dos *tags*, as assinaturas da pichação, utilizadas também ao assinar grafite: “Mesmo sendo somente um nome, isso continua sendo um ato político. Você sai dos subúrbios e diz que existe” (BEDOIAN; MENEZES, 2008, p. 44). Em outras palavras, a escrita de traçados complexos, os quais são frequentemente interpretados pela sociedade como rabiscos, cuja intenção seria de apenas depredar de forma irracional e gratuita está fortemente atrelada à questão identitária de autoafirmação e pertencimento enquanto cidadão, através da linguagem escrita de expressar sentimentos por intermédio da prática artística.

Por sua vez, o pichador e artista Djan Ivson, também conhecido nas ruas por seu pseudônimo “Cripta”, teve a ideia de produzir documentários¹⁷ de forma independente, através dos quais, busca defender, teorizar e esclarecer o espírito da pichação ao público e aos profissionais da arte, afirmando que esta possui caráter estético e, deste modo, deve ser enquadrada como obra de arte pela contemporaneidade, transgressão e conexão urbana. Djan afirma que a transgressão do “pixo” é mais que rebeldia, ela é “uma corrente existencial” e que são essas pessoas, tidas como “vândalos”, fazem dos muros e da cidade suas telas e seus ateliês com a intenção de serem lembradas como participantes da história, e não apenas meros espectadores. Do mesmo modo que o caráter revolucionário está presente na relação com a cidade, a grafia de “pichação” sofre alteração intencional, gerando dúvida quanto à escrita correta. O discurso de Djan supõe que a ortografia correta seja aquela apropriada pelos grupos. Explica a subjetividade ao dizer que “Não por acaso essa luta é até na grafia do termo. Se nos dicionários “pichação” se escreve com C-H, para os “pixadores” ela se escreve com X”.

Enquanto estudos como o de Dayse Martins apontam a interligação da pichação com a questão gráfica, outros dados apontam que, diferentemente do senso comum, cuja tendência é excluir qualquer conexão entre pichação e arte, uma corrente de estudiosos comparam o artista urbano marginal ao expressionismo abstrato cuja “a obra de arte, fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, nasce da liberdade de improvisação, do gesto espontâneo, da expressão de uma

¹⁷ Dentre os quais, merecem destaque os documentários **100Comédia** (2012) e **Escrita Urbana** (2005) para fins de aprofundamento no mundo da arte urbana.

personalidade individual”, como descrito no dicionário do Itaú Cultural (www.itaucultural.org.br).

O ser humano se expressa através da gestualidade corporal. No caso da arte, é o gesto expansivo impulsionado pela carga psicológica e emocional que dá vida à obras artísticas. É possível observar nas obras do artista americano Pollock a subversão do papel do artista como técnico projetista, sendo substituída pela experimentação estética aliada ao gestual, (PINHEIRO, 2009).

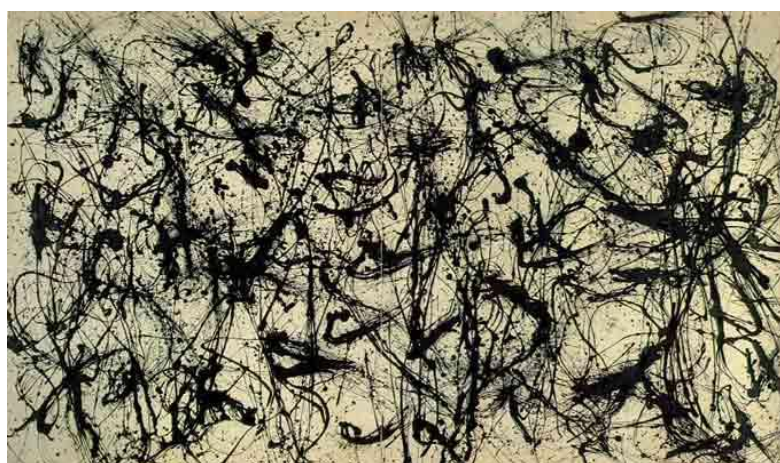


Figura 14: Obra de Jackson Pollock, pintor norte americano.

De natureza gestual e pictográfica, a gestualidade da pichação é a criadora das imagens ao estilo conceitual, conforme podemos comparar na figura 14, uma criação de Pollock. Uma vasta gama de figuras desenvolvidas nas superfícies da cidade, distribuídas por toda ela. O transtorno urbano-social cotidiano suscita a relação que artistas-pichadores estabelecem com a cidade, converte-se em expressões e imagens visualmente agressivas contra a moral e a ordem social.

Durante o processo de experimentação e criação do *Tag* (a assinatura do artista), não só o *xarpi*¹⁸, como é chamado o pichador na Cidade do Rio de Janeiro, mas cada pichador desenvolve o seu padrão estético através de inúmeras tentativas, definindo a cor a ser utilizada e sua forma, a fim de obter uma assinatura particular e inovadora cujo aspecto visual seja favorável a seu gosto, - conforme podemos ver na figura 15 -, as experimentações em um muro de São Paulo. A

¹⁸ *Xarpi* vem da palavra “pixar”, com as consoantes trocadas.

experiência da urbe é particular, sendo, portanto, sujeita a múltiplas interpretações das imagens de rua e sua multiplicidade de significados sujeitos à perspectiva de cada observador para definir se a pichação é uma forma de arte ou lixo.



Figura 15: Paredão pichado em São Paulo

De fato, constata-se uma mudança crítica postural de setores culturais com relação à pichação. Nota-se nos últimos anos, a arte contemporânea promovendo diálogos e proporcionando, pouco a pouco, espaço para a pichação e aos pichadores em bienais de arte e exposições. No entanto, é preciso aceitar este espaço com cuidado. De acordo com crítica de Djan, se traduz a polêmica intervenção do mercado: “o pixo é estética, estilo, mas é muito mais. E as investidas do mercado da arte, de grifes e corporações podem trazer um perigo em si: o pixo se tornar estilo, ser mera estética artística, esvaziado de rebeldia e de transgressão” (DJAN, 2012)¹⁹. A adequação aos padrões estéticos pré-determinado pela indústria cultural, podem ter como consequência a descaracterização do padrão estético visto nas ruas. E, por tal razão, pichadores, como Djan, prezam pelo reconhecimento do pixo como arte autenticada, ao passo que sejam reconhecidos os legítimos artistas, aqueles que realmente legitimam sua arte na rua, pois “não é só estar na rua, é estar na rua de uma forma libertária.”

¹⁹ Entrevista cedida à **Revista Viés**, publicada em 08/11/2012. Disponível em (<http://www.revistaovies.com>).

As críticas do professor Teixeira Coelho, coordenador do Laboratório de Políticas Culturais da USP e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Cidade de São Paulo, vão de encontro com as afirmações de Cripta Djan, quando este se posiciona energeticamente contra a intervenção juvenil descontrolada que ocorre nas metrópoles cotidianamente. Suas teorias a respeito da utilização do espaço urbano e o direito dos cidadãos foram elaboradas com base nos conceitos regulamentadores do Estatuto da Cidade de Barcelona, também chamado de *Estatuto da cidade* - trata-se da lei existente na maioria dos países, responsável por reger determinados artigos que tratam da política de desenvolvimento urbano e da função social da propriedade. Em entrevista cedida à **Folha de São Paulo**²⁰, Teixeira Coelho (2004) defendeu a posição de que "todo cidadão e cidadã tem direito a um entorno urbano presidido pela beleza". Sob o ponto de vista estético urbano, a "arte pública", que seria a predominância da vontade de uma maioria, a pichação deveria "ser banida porque é a imposição de uma minoria (os pichadores) sobre a maioria da população" (COELHO, 2004).

No texto apresentado durante a conferência Ibero-americana de Ministros de Cultura no ano 2000, Coelho discorre a respeito do impacto visual da pichação. Os praticantes têm como alvo, lugares e momentos escolhidos propositalmente por viabilizarem maior notoriedade, tanto entre aos transeuntes, quanto na mídia, acarretando na saturação do espaço físico da cidade, que, por sua vez, transfigura-se repleta de letras arabescas indecifráveis que não portam ideias ou se propõem a expressar algo. Nas palavras de Teixeira Coelho, a manifestação é indicação de um comportamento violento contra o direito do cidadão à beleza da cidade em que habita, destruindo a estética urbana.

É uma bela obra – que logo foi, no entanto, tomada de assalto pela pichação agressiva daqueles que não apenas sentem necessidade de marcar seu território à maneira de certos animais domésticos como insistem em manifestar sua violência contra uma cidade que ressentem como não menos violenta e desumana. Não se trata, aqui, do tradicional grafitismo, ele mesmo já bastante destruidor, mas de pura e violenta pichação, produzida pelo recurso a traços e borrões que formam a caligrafia tenebrosa de gangues urbanas que recorrem a códigos gráficos incompreensíveis para o

²⁰ Entrevista cedida ao periódico Folha de São Paulo, publicado em 31 de outubro de 2004. (<http://www1.folha.uol.com.br>).

não iniciado e que desfiguram totalmente o sítio onde aparecem.
(Folha de São Paulo, 2004)

De fato, o lugar na sociedade ocupado pelas pichações e pichadores está suscetível a transformações. A participação para além da marginalidade urbana está sob juízo crítico de pontos de vista divergentes, como os de Coelho e Djan, além da opinião pública. Diferentemente, o grafite urbano está absolvido pelo mundo da arte, pelo mercado da cultura e sua indústria. Tendo marcado profundamente, pela ruptura da cadeia produtiva das artes plásticas, tornou-se um forte ícone da arte pós-moderna.

Assim, diante de pontos de vista opostos, percebemos na fala de Teixeira Coelho a reprodução do discurso característico das classes elitistas, quando afirmar ser inconcebível enquadrar como *arte* tal intervenção, oriundo de minorias que não detêm os conhecimentos primordiais para empregar aplicações estéticas da rígida e tradicional escola de Belas Artes. Somando a isto, o fato de ser “resultado de ações violentas”, desconsiderando qualquer possibilidade de legitimação do que vem da marginalidade. Por outro lado, Djan reflete justamente sobre o lado reprimido, tonificando o discurso à favor da pichação. Os relatos pessoais demonstram à quem igualmente sofre, ou sofreu repressão social, assim como ele, de origem marginal, a periferia urbana sem direito a ser ouvida, muito menos compreendida. Ambos representam posicionamentos extremos, ponto em confronto das convicções da classe dominante e proletariado.

No próximo capítulo veremos definições das características estéticas submetidas a análise segundo os padrões convencionais da arte, assim como, a percepção de artistas plásticos, inserida nos contextos contemporâneos.

2.1.2. CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS

No conjunto de intervenções urbanas de picho no Brasil é possível observar singularidades regionais, alegoricamente representadas no estilo impresso pelo *xarpi* local. A Cidade de São Paulo é a capital do grafite e da pichação no Brasil.

Quanto à pichação, sua estética é composta por letras e o estilo *sui-generes*, conquistando espaço e destaque internacionalmente²¹.

Em seu blog **Pichacao.com**, o designer Gustavo Lassala descreve a pichação de São Paulo, caracterizando-as por “letras retas, alongadas e pontiagudas, que procuram ocupar o maior espaço possível no suporte”, conforme ilustram as fotografias abaixo.

Figura 16: Pichação paulista.



Figura 17: Prédio pichado (SP).

Observando sob um novo olhar, a análise do pichador Djan constrói sua percepção estética revelando características adquiridas por pichadores de cada local, traduzindo a personalidade e aspectos estruturais urbanos. Segundo Djan, os arranha-céus de São Paulo e o relevo montanhoso da capital do Rio de Janeiro exercem influência no visual gráfico na pichação das respectivas cidades, conforme observamos abaixo:

O pixo paulista é mais reto porque a cidade é mais reta, cheia de muros, esquinas, prédios. Você vai no Rio, o pixo é mais enroladinho porque a cidade é de corcovado, é mais redonda. Você

²¹ Através de *Pixo*, dos diretores João Wainer, Roberto T. Oliveira. O primeiro e único documentário sobre a pichação de São Paulo participou da exposição *Né dans la Rue (Nascido na Rua)*, da Fondation Cartier pour l'Art Contemporain de 2009 em Paris.

vai em Salvador, os pixos têm umas ondas que seguem as curvas da cidade. Em Minas também, os pixos são esticados como as montanhas de Belo Horizonte. Então, é muito interessante, o pixo segue as linhas guias da cidade e ele se desenvolve através da estética da cidade e cria sua identidade própria, cada estado tem sua própria identidade, por mais que o pixo paulista, que é o pixo reto, e o pixo carioca, que é o xarpi, que é mais rubrica, sejam as duas grandes referências. Você vai no Nordeste e é mais xarpi, a galera de Fortaleza segue muito a tradição, a estética, do pixo carioca. Já no Sul e Sudeste você encontra mais pixo reto, seguindo a tradição paulista, mas mesmo assim cada estado tem esse poder de desenvolver sua estética própria. Porto Alegre o pixo é reto, Curitiba também, mas cada cidade conseguiu ter sua característica própria. Eu já consigo notar o pixo curitibano, o pixo porto-alegrense, por mais que seja pixo reto. (DJAN, 2012)

Sobre o grafite, o artista plástico, Celso Gitahy (1999, p. 17-18) discorre sobre a essência das características plásticas da linguagem do grafite de forma bastante clara em **O que é graffiti?**, trabalho fundamental publicado no Brasil sobre o tema. Gitahy apresenta as características estéticas presentes na manifestação artística do grafite:

CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS

1. Expressão plástica figurativa e abstrata
2. Utilização do traço e/ou da massa para definição de formas
3. Natureza gráfica e pictórica
4. Utilização, basicamente, de imagens do inconsciente coletivo, produzindo releituras de imagens já editadas e/ou criações do próprio artista.
5. Repetição de um mesmo original por meio de uma matriz (máscara), característica herdada da *pop art*.
6. Repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre.

A expressão plástica e figurativa abstrata (1) é encontrada facilmente. São compostas por letras e figuras utilizando diversas cores, obtendo um resultado semelhante ao da figura abaixo.



Figura 18: Grafite abstrato

A utilização do traço e/ou da massa para definição de formas (2) é outra característica apontada pelo autor presente em praticamente todos os murais. Assim como as gravuras oriundas das escolas de Belas Artes, ao iniciar o esboço do desenho deve ser feito o contorno, que servirá de guia para o restante do desenho a ser preenchido, dando cor e vida ao desenho. A figura 19, exibe o trabalho ainda no esqueleto, ou seja, somente em seu traço.



Figura 19: A arte ganha contornos

Figura 20: OSGÊMEOS em São Paulo



Figura 21: OSGÊMEOS em NY.

O trabalho dos brasileiros Otávio e Gustavo Pandolfo, está entre os mais conceituados no momento. OSGÊMEOS, como são conhecidos, elaboraram um traçado fino utilizado em todos os seus *pieces*²², do mesmo modo, o traçado dos olhos, nariz e predominância da cor amarela e suas nuances, compõe tão fortemente a identidade visual das criações da dupla que a assinatura torna-se dispensável.

A destacada natureza gráfica e pictórica (3) é desenvolvida a partir de releituras de imagens já editadas ou criações do próprio artista. Uma imagem pictórica pode ser figurativa, se representar algo existente simbolicamente ou recriando imagem como cópia do real, ou pode ser abstrata, quando ausenta-se de representações fiéis da representação material e trabalha com alusões. Assim, o grafite é composto por cores e formas, abstratas ou não. Neste caso, destaca-se o trabalho do grafiteiro paulista Fábio Oliveira, que leva a alcunha de Crânio (figura 22), conhecido por ser o criador do “índio azul”. De acordo com Crânio, este personagem resulta de múltiplos experimentos a fim de conseguir produzir um personagem que dialogasse com a realidade brasileira. Tendo como base as cores azuis e vermelhas, Fábio associa situações bem humoradas às críticas de cunho político-social, como globalização, por exemplo.

²² É denominado “*piece*” o grafite que utiliza no mínimo três cores.



Figura 22: Índio azul em São Paulo

Portanto, como ilustra a figura acima, o artista idealizou a releitura histórica indígena e contemporânea brasileira fortalecendo o sentimento de identidade nacional e despertou, portanto, a empatia dos brasileiros. Nas palavras de Crânio, o personagem "está sempre em situações engraçadas que roubam olhares e induz o observador a pensar sobre questões contemporâneas como consumismo, identidade e meio ambiente" (CRÂNIO, 2013)²³.

Outra característica é a repetição de um mesmo original por meio de uma matriz, a máscara (4); característica herdada da *pop art* (GITAHY, 2010). A máscara, também chamada de *stencil*, funciona como uma forma para desenhar o contorno ou o desenho já preenchido, que pode ser reutilizado nas mais diversas superfícies. Alguns artistas expõem suas telas impressas altamente elaboradas, *stencil*, cores, múltiplas camadas e conteúdo, promovendo versatilidade, cobertura, máximo de exposição, a alta velocidade. (BLACKSHAW, 2008, p. 96).

O ativista político e artista de rua britânico mundialmente conhecido Banksy, tornou-se famoso por seu trabalho irreverente e altamente crítico, cuja maioria deles foi elaborada com auxílio do *stencil*. Nos murais "O atirador de flor" (figura 23) e "A faxineira" (figura 24), duas das criações mundialmente mais conhecidas de Banksy, é possível observar o emprego da técnica de uso do *stencil*, ou máscara, arrematado pela coloração de detalhes, conferindo-lhe certo toque de realismo.

²³ Trecho retirado da apresentação pessoal de seu site. (<http://cranioartes.com>)



Figura 23: Banksy - **O atirador de flores**



Figura 24: Banksy - **A Faxineira**

O último tópico levantado por Gitahy, é repetição de um mesmo estilo quando feito à mão livre (5). Estilo americano de grafite, pertencente à escola Keith Haring (GITAHY, p. 71), reflete a possibilidade de o grafiteiro produzir, sem necessidade de qualquer outro tipo de artefato como decalque, tecnologia digital, *stencil* ou outro suporte²⁴, o desenho à mão livre, que é a base necessária para treinar a percepção visual, a criatividade e as habilidades técnicas, possibilitando experimentos subjetivos.

²⁴ À MÃO LIVRE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%80_m%C3%A3o_livre&oldid=29792169>. Acesso em: 27 fev. 2013.

Portanto, vimos a pichação sob uma nova perspectiva, identificando valores artísticos, e igualmente de transgressão, o que lhes confere autenticidade, além da possibilidade de identificar a quem pertence através das características geográficas impressas no aspecto visual, diferentemente do grafite. Este está desassociado à questão territorial, no entanto, a gama de variações encontrada nas ruas mantém laços firmes com a questão crítica social e política, que também se faz presente na pichação. A evolução acumulada através dos anos construiu uma nova identidade ao grafite, ainda mais associada ao fato de ser uma forma de expressão integrada às artes plásticas.

À seguir daremos prosseguimento a análise sobre o aspecto mercadológico da indústria cultural contemporânea e seus anseios e projetos envolvendo objetos artístico urbanos na construção do processo de criação de identidade . Entendendo grafite e pichação como “arte urbana”, ela é empregada a partir do momento em que há o desejo de se expressar, transmitir informação através dos signos, por vezes, indecifráveis, embora, visto que a atitude em si comunica quem, de onde são, e o que desejam.

2.1.2 DECIFRANDO SIGNOS COMUNICADORES

O diálogo de ambas as manifestações visuais, o grafite e a pichação, iniciaram-se paralelamente ao nascimento da urbe. Observando a história da dinâmica social, constata-se a coexistência entre sociedade e intervenções urbanas desde a Grécia antiga, quando cidadãos escreviam nos muros das cidades publicando mensagens contra o regimento imperial, mensagens de amor, raiva, entre outros. No entanto, evidenciamos as características e práticas estabelecidas atualmente, sendo são distintos daquelas as quais os gregos e outros povos dominavam.

As opressões políticas ao longo da história propulsionaram a reação daquelas pessoas oprimidas pelo poder que, no entanto, não tinham voz ativa. Manifestantes adotaram os muros, paredes e fachadas da cidade, admitindo todo tipo de valor moral e ético, cujas mensagens expostas ativaram o consciente coletivo

quanto aos fatos, sob o ponto de vista do cidadão oprimido. Estas reações reforçam o que afirma veementemente Jean Baudrillard já em 1976: “Uma coisa é certa: ambas praticas da pichação ou grafite, tanto muros pintados como grafites, nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas de 66/70”(BAUDRILLARD, 1976)²⁵. O discurso de Baudrillard nos remete ao comportamento juvenil reativo contra a repressão política, e sua necessidade de expressar suas angústias e insatisfações de forma transparente diante do momento de tensão social (figura 26).

Ainda que não estejam sob os rigores dos regimes políticos, a pichação política perpetua a todo vapor. Mesmo com a modernidade dos aparelhos eletrônicos unidos à facilidade de postagens de opiniões na rede mundial, a internet, observamos que a prática do grafite não é descartada. Esta percepção é comentada pelo cineasta Jon Reiss, no livro organizado por Gabriela Bedoian e Kátia Menezes, **Por trás dos muros (2012):**

É interessante como, com toda tecnologia disponível hoje, o homem continua escrevendo nas paredes. As pessoas tem necessidade de se expressar publicamente. Não interessa o que você faz para reprimir isso, as pessoas continuam fazendo. É um jeito de se comunicar com um público mais amplo, e não com uma minoria que vai numa galeria de arte. (2012, p. 50)

Figura 25: Frase irônica

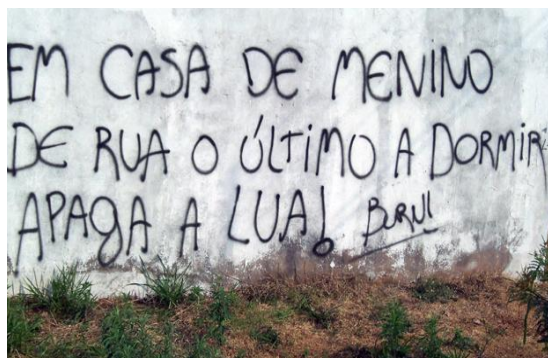


Figura 26: Frase política

²⁵ Ensaio do livro *L'échange symbolique et la mort*, de Jean Baudrillard, páginas 118 /128. Disponível em : [HTTP://www.rizoma.net/interna.php?id=127&secao=artefato](http://www.rizoma.net/interna.php?id=127&secao=artefato). Acesso em 16 set. 2012

Ao transitar pelas ruas e avenidas de uma grande metrópole, nos deparamos com inúmeras intervenções. O termo criado por Lara Espinosa (2002), “*compósitos intensivos da comunicação urbana*”, designa os cenários urbanos fortemente marcados/caracterizados pela presença de diversas inscrições publicas. São indicações de pontos urbanos carregados de heterogeneidade de signos gráfico, textuais e visuais.

Figura 27: Frase crítica com humor



Figura 28: Frase com juízo de valores

Após a abertura política, a pichação com palavras de ordem cedeu espaço a mensagens de humor, ironia sobre alvos variados, conforme podemos ver nas figuras acima. São frequentes as críticas aos produtos midiáticos (figura 28), conforme o exemplo, mensagens a fim de alertar a população quanto às injustiças e o descaso vivenciado pela população de rua (Figura 25 e 27). A intervenção transgressora desvia dos padrões habituais, violando as regras e cometendo infrações.

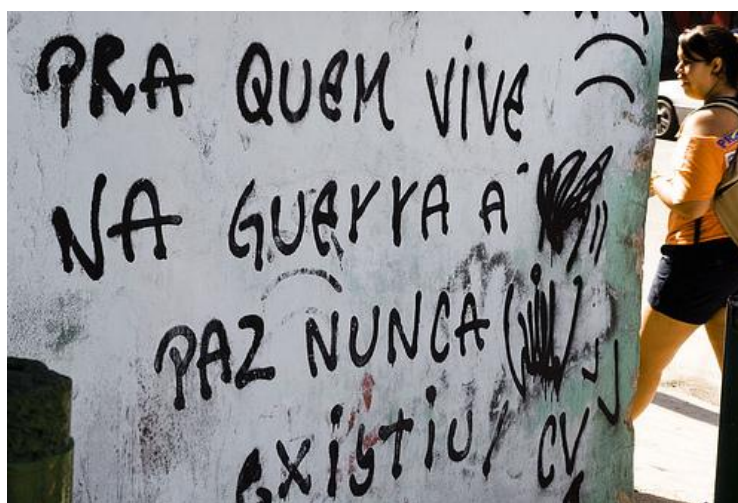
O intuito da pichação é por natureza atingir o governo, fazendo uso de frases e discursos que expõem, em sua visão, as verdades obscuras quanto à conduta dos políticos, protestos e reivindicações de quem se encontra à margem do sistema, observado na figura 30. O depoimento de uma pichadora no documentário **Luz, Câmera, PixAção**, revela a intenção do grupo.:

Para o resto da sociedade a gente é tudo bandido, e não tem outro jeito, a gente tem que trabalhar. Infelizmente, colocar nome não dá dinheiro para ninguém na nossa

organização. Pichar é uma forma de mostrar que tem algo errado na sociedade. (2009)²⁶

Segundo eles, o movimento visa expor as mazelas cotidianas de parte da sociedade, desassistida pelo estado. No entanto, as intervenções do estilo *tag* ou *xarpi*, transgridem a lógica inaugural. Esses indivíduos à margem da sociedade almejam afrontar cada cidadão agredindo violentamente o espaço urbano, impondo o registro de sua existência à parcela dos que preferem ignorar tal realidade, além disso, a indignação causada a quem teve um bem material avariado. O entendimento de arte abstrata nas palavras de Di Cavalcanti, o “anarquismo modernista” (CAVALCANTI; op. cit. CAMPANI, 2013), pensa da seguinte maneira: “a revolução desse anarquismo não é revolução, mas, uma conjuração doentia de indivíduos à margem da sociedade de seu tempo” (CAMPANI, 2013)²⁷. O choque ético e estético é justificado pela sua origem, pois do contrário, destoaria aspecto visual e mensagem.

Figura 29: Pixo da facção criminosa "Comando Vermelho"



Do mesmo modo, a proposta crítica produzida no grafite visa atingir não só o que tange a esfera política. Ainda que seja belo, comparado ao picho, o grafite direcionado ao governo estimula o pensamento crítico e a atitude do cidadão, no entanto, não é agressivo. O discurso utilizado no grafismo político atua não somente

²⁶ Fala transcrita de entrevista retirada do documentário **Luz, Câmera, PixAção (2009)**.

²⁷ Site destinado ao debate sobre arte, cultura e genealogia, escrito por Raul Fernando Campani. Formado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS, pós-graduado em Gestão Cultural pelo SENAC/RS. Disponível em: <http://www.campanicultural.com.br/>. Acesso em: 20 jan. 2013.

contra o governo, mas contra todo indivíduo ao passo que este discorde da opinião e juízo de valores expressos.

CAPÍTULO III. ARTE CONCEITUAL E SUA RELAÇÃO COM OS FATORES CONTEMPORÂNEOS

3.1 ARTE URBANA E PROIBIÇÃO

No ano de 1998, foi sancionada pelo, então Presidente Fernando Henrique Cardoso, a lei que tornou a produção de pichação ou grafite como um ato de vandalismo, através do artigo 65 da Lei dos Crimes Ambientais, nº 9.605/98. No tocante à lei, esta, indica que qualquer cidadão pode ser levado à cadeia por um período de três meses até um ano e multa, caso seja autuado em prática do delito.

Não obstante, em maio de 2011, adversidades já visíveis até então entre grafite e pichação foram consolidadas e oficializadas por decreto. Através da lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011, a presidenta Dilma Rousseff altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, que descriminaliza o grafite. Segundo a lei, o grafite que “tem o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado, é considerado “manifestação artística””. O parágrafo segundo diz o seguinte:

§ 2º - Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (art. 65 da Lei nº 9.605)

Analisando os fatos, entende-se a necessidade de criar esferas e desenvolver projetos a fim de conscientizar e difundir a prática do grafite, eliminando a ideia do senso comum de que esse tipo de produção é fruto de um ato de vandalismo. Nesse intuito, o produtor cultural integraria a relação como mediador entre artistas do grafite e curadores, galeristas e o público da arte a fim de auxiliar no tocante à valorização de um patrimônio e conscientização social a respeito da intervenção artística urbana a qual se compreende, o grafite.

É importante aproximar o público apreciador de arte ao grafite, a fim de mudar a opinião pública de ver o grafite como ato de vandalismo, pois ele é feito pela e para a sociedade. Em contrapartida, conforme abordado anteriormente, tanto a pichação quanto o grafite, possuem as mesmas raízes ideológicas, contraventoras e transgressoras, ferramentas de reivindicação política apropriada pelos jovens, sejam de classe c, b ou a, pareados pela vontade de exprimir as mazelas desconhecidas ou ignoradas por grande parte da sociedade, alheias a tal realidade.

Se tratando da pichação, a censura e a repressão seriam medidas precipitadas e ineficazes no combate à prática. Seria necessário primeiramente analisar múltiplos discursos a fim de definir estratégias e criar oportunidade de alterar essa realidade. Tais argumentos são corroborados pelo antropólogo e artista plástico Arthur Lara em entrevista à **TV Bandeirantes**.

Se as pessoas não querem ver mais seu muro ou a paisagem urbana marcada pelos riscos da pichação, deveriam antes olhar para os riscos que estes jovens correm em seus bairros e pensar em como resolvê-los, em como criar alternativas de sociabilidade juvenil criativa... Creio que seja melhor entendê-la, estudá-la e, assim, é fácil ver que por trás de uma lata de spray, há uma pessoa, e que esta pode ser seu filho, seu amigo ou até você, quando a inércia das instituições afetar seu bairro, sua casa e destruir todas as suas possibilidades de participação.

Analisando a fala de Lara, é possível repensar a dissociação, porventura, incoerente entre a prática legal e a ilegal. O grafite conquistou seu espaço, desassociando-se do contexto marginal e por vezes, abandonando o discurso crítico, tido até então como intrínseco, atentando-se cada vez mais às questões artísticas e estéticas da criação. Por sua vez, a expressão do pichador independente de sua estética é expressão, transpassa pela cidade imprimindo os *tags*, mensagens e frases de impactantes praticamente codificadas devido à complexidade da escrita.

O entendimento de liberdade de expressão abrange toda e qualquer forma de expressão emanada da arte, ciência, moralidade, política, religião, etc. Estes princípios norteadores dos direitos fundamentais estão especificamente previstos no art. 5º, inciso IX da, Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Prosseguindo nesta linha, a criminalização da pichação constituiria um decreto ilegal, pois de acordo com o doutor e mestre em direito do Estado, Uadi Bulos, “É

inadmissível que alguém, ou algum órgão, revista-se na proibição à censura, visando praticar ato ou veicular mensagem, seja qual for, determinado agente formador de opinião". Deste modo, pichar torna-se o ato censurado pelo Estado.

Em contrapartida, o pesquisador Marcelo Ribeiro (RIBEIRO, 2011) ²⁸ reforça pontos previstos na constituição que auxiliam na sustentação argumentativa quanto à resolução do caso:

Vale lembrar que a prática de pichação ou conspurcação é prática ilícita, e como visto anteriormente conspurcar é o ato de sujar com intenção de manchar. Caso o Grafite seja considerado uma sujeira, uma atitude vandálica será sim considerada crime ambiental, visto que o Grafite abrange várias atividades dentre elas as que conspurcam a cidade.

Portanto, analisando o discurso de Ribeiro, fica evidente que mesmo no âmbito da lei, responsável por é punir tais transgressores, a subjetividade da diferenciação estética e conceitual, torna toda intervenção estético urbana passível de punição, em razão da complexidade dos eixos estabelecidos para que tenhamos uma análise mais fidedigna quanto às designações acerca do padrão estético das diversas possibilidades de intervenção urbana.

3.2 A TRANSIÇÃO PARA ARTE URBANA

As transformações artísticas ao longo do século XX se incumbiram de agregar a expressão urbana, tida como contestação marginal, ao mundo da arte. Para além do mercado da arte, foi inserida no conceito e nos produtos do mercado consumidor de massa, cujo início do processo se deu através do movimento artístico, então, batizado de *Arte conceitual*. Esta se apoia nos conceitos de criação livre, elevando a ideia como primeiro plano no processo criativo, e as técnicas para segundo plano. A concepção de *arte conceitual*, segundo o artista Sol Lewitt em 1967, é definida pela "a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra." (GRAHAM-DIXON, 2012, p. 596). Significa que todo o planejamento e decisões são

²⁸ Disponibilizado online pelo **Portal de e-governo inclusão digital e sociedade do conhecimento** em: <<http://www.egov.ufsc.br/>>.

tomados antecipadamente, sendo a execução um assunto secundário. A “arte primitiva, o inconsciente e o traço infantil. Tudo isso pode ser lido como uma parte da crítica à racionalidade empreendida desde então.” (RIVITT, 2012)²⁹. Neste sentido, a ideia se faz componente crucial e determinante no desenvolvimento da obra conceitual, deixando para segundo plano a plástica do objeto.

Assim como apresentado no subcapítulo 2.1.2, as características estéticas do grafite, o artista plástico Celso Gitahy elaborou, igualmente, uma lista contendo as principais características conceituais da arte urbana.

CONCEITUAIS

1. Subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero.
2. Discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia.
3. Apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole.
4. Democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo.
5. Produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.

No ano de 1975, na América do Norte, o movimento artístico urbano do grafite ascendia na mídia, perpassara pelo momento de maior transição, pois sua arte foi transposta das ruas, sendo apresentada ao mercado da arte como “arte urbana”.

Segundo Gitahy, “a consagração do grafite veio com a mostra *New York/New Wave*, em 1981 na cidade de Nova York” (1999, p.36). Um dos nomes importantes é o do artista de rua nova iorquino Jean Michael Basquiat. Tendo como seu mentor o artista neoexpressionista Andy Warhol, seu trabalho participou da exposição coletiva *Transavanguardia: Itália/América* com os neoexpressionistas

²⁹ Revista Biografia Online, por Thais Rivitt.

como Francesco Clemente, David Salle e Julian Schnabel³⁰. A partir da demanda comercial do mercado da arte por novidades, artistas desenvolvidos sob a estética do grafite, viraram alvo de galerias, conforme ocorreu à Basquiat e Haring. Nas figuras abaixo, pode-se observar o estilo criado. Pode-se perceber nas criações a influencia do estilo *pop art*, devido as cores e a inserção de temáticas delicadas, como "drogas", trabalhadas de maneira crítica e visual divertido.

Figura 30: Basquiat

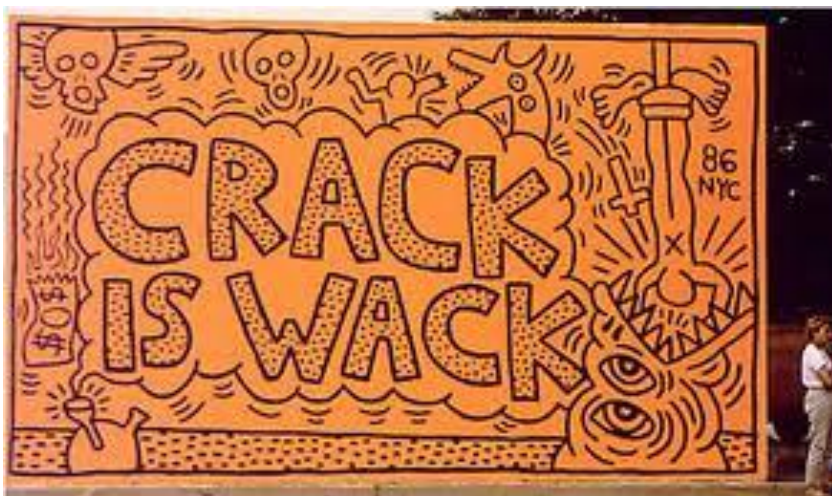


Figura 31: Haring

No Brasil este tipo de *arte conceitual* se desenvolveu com claras intenções políticas. A natureza anarquista e sua rede clandestina de difusão, como os escritos urbanos, permitiram à sociedade um meio de comunicação livre e firme nas críticas ao regime militar, de modo que os meios convencionais de comunicação não admitiram. A pichação era uma forma de expressão utilizada por vários segmentos sociais diante do cenário de censura, vigilância social e repressão como instrumento de resistência fortemente presente no processo de abertura política durante os nos últimos anos de Ditadura Militar (veja figura 32), entre 1974 até 1988 com a promulgação da nova constituição brasileira. Neste contexto, três marcantes campanhas políticas contaram com a representatividade de movimentos juvenis: *campanha Anistia* em 1979, ano de promulgação da lei da anistia³¹; ano de 1982,

³⁰ Jean-Michel Basquiat. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consulta. 2013-03-01].

Disponível na WWW: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$jean-michel-basquiat](http://www.infopedia.pt/$jean-michel-basquiat)>. Acesso em: 28 fev. 2013

³¹ A lei nº 6.683, popularmente chamada de *lei da anistia* promulgada pelo presidente Figueiredo em de 28 de agosto de 1979, ainda durante a ditadura militar. graças à *Campanha da Anistia*, estabelecendo anistia a todos os cidadãos punidos por atos de exceção desde 9 de abril de 1964,

eleições *diretas* quando o população conquistou o direito de comparecer às urnas para escolher seus governadores de estado, e em 1984, as reivindicações por eleições presidências diretas, o *Diretas Já*.



Figura 32: Militante da **UMES**³² de Natal durante pichação na década de 1980

No entanto, nos Estados Unidos, o estímulo à arte conceitual levou o grafite a ser explorado como produto cultural, isto é, aquele que expressa ideias, valores, atitudes e criatividade artística e que oferece entretenimento, informação ou análise sobre o presente, o passado ou o futuro; quer se tratem de produtos massivos, quer circulem por público mais limitado. (COELHO, 1997, p. 318)

Na São Paulo da década de 80, pode ser observada a evolução da arte urbana, que por sua vez, agregou adeptos, provocou repercussão popular ao expandir sua visibilidade impactando o transeunte habituado à inconsciência da existência de lugares que antes eram somente locais inexistentes à percepção cotidiana. Difundido por toda metrópole através do trabalho de artistas os quais à reconheciam a linguagem urbana e sua técnica, propiciaram a criação de oficinas de arte, sendo uma delas coordenada pelo próprio Alex Vallauri (GITAHY, 1999, p. 71). Conseqüentemente, a produção artística de uma intervenção urbana não configura alto nível de conhecimento e orçamento, impulsionando os jovens interessados a se aventurarem a praticar nas ruas, dando início a intensa transformação estética urbana. Nas ruas, a efemeridade das pinturas, cuja dinâmica urbana se

data da edição do AI-1.

³² UMES - União Metropolitana dos Estudantes Secundarista, fundada dia 14 de maio de 1982, em Natal.

responsabiliza pela desenvolva modificação do visual das “galerias à céu aberto”, as ruas, num movimento palimpséstico.

A aplicação de interesses artísticos nas produções urbanas consagrou como notória a arte urbana e hoje é considerada um dos movimentos artísticos mais influentes do mundo. Inserido no contexto intervencionista do grafite e da pichação, emprega ao espaço público contemporâneo territorial a transgressão do vandalismo e da arte corporativa, sendo entendida como qualquer arte desenvolvida em espaço público. Seja em uma grande parede ou um pequeno espaço no chão, a *arte urbana* surpreende a cada nova criação, por ser adaptável a qualquer ambiente. Diferentemente do grafite cujo uso do *spray* é indispensável; - a criatividade é material indispensável na *street art*³³ - denominação mais popular -, posto que a utilização das técnicas empregadas ou suportes inovadores são o que a tornam impactante e inovadora. As materiais mais comuns em sua confecção são, além das tradicionais latas de tinta *spray*, o *stencil*, também chamado de máscara, adesivos e objetos.(BLACKSHAW; 2008). Estão incluídas as instalações, intervenções, *flashmob*³⁴ e *assemblage*³⁵.

A popularização entre os jovens de todas as classes, despertou o interesse da população cativando todo tipo de público devido suas cores alegres e belos trabalhos desenvolvidos em cada obra. Na publicação de Augusto Poato, Binho Ribeiro declara suas conclusões pertinentes ao assunto:

Somado ao advento da computação gráfica, muitos se aventuram a fazer design gráfico,animações e arte eletrônica, outros tantos começam a produzir *stickers* (adesivos) e lambe- lambe para colar na rua com o intuito de fazer arte urbana. Houve uma massificação do grafite e da intervenção urbana inspirada pelo graffiti que por ser uma arte democrática não seleciona produtores e tampouco produção (BINHO, op. cit. POATO, 2006, p.86).

Deste modo, a massificação citada por Ribeiro, é fruto da forte identificação dos jovens com a estética do grafite, assim como do ideal juvenil de transgressão,

³³ Na tradução « Arte de rua”. Termo genérico conhecido no mundo inteiro.

³⁴ Similar ao happening, é um evento ou situação que surpreende e envolve as pessoas. Pode acontecer em qualquer lugar e sob qualquer circunstância.

³⁵ Consiste na técnica de produzir obras bidimensionais ou tridimensionais, ao utilizar objetos na composição de artes plásticas. As obras de empregam técnicas de *assemblage*.

autenticidade e liberdade de expressão. Não obstante, o mercado publicitário identificando o potencial, investiu na venda dos valores e ideias da arte urbana.

No entanto, contramão aos que pensam a pichação como o produto urbano excluído da manifestação artística “arte urbana”, novas diretrizes apontam o valor estético e simbólico dos códigos urbanos ilegais. “A Fundação Cartier e o próprio governo francês já convidaram pichadores paulistanos para expor seu trabalho no circuito internacional” (ARANDA, 2009), isto é, um país historicamente valorizado pela erudição da arte, demonstra interesse e antevê o potencial crítico e artístico em uma expressão mesmo que enquadrada como arte criminosa. Ainda na mesma linha, o artista plástico Rui Amaral afirma “que hoje pensar em grandes exposições de arte urbana não descarta a pichação”³⁶. Já o pichador de pseudônimo Zé *Lixomania* declara: “Desde 1985, quando comecei a pichar, nunca tinha recebido elogio. Agora, já começo a ouvir”(2009)³⁷.

Em suma, os jovens vislumbram o potencial comunicador e transformador das interferências urbanas. Embora há muito presente na história da humanidade, a partir dos anos 70, consolidou-se como autêntico meio de expressão da sociedade contemporânea.

Veremos em seguida as novas circunstâncias a que se inserem o grafite e a pichação, pois ainda que estejamos em plena era tecnológica, a qual informações atingem milhares de pessoas em questão de segundos, a espontaneidade, a democratização da voz ativa e do fazer artístico, e a troca de valores e ideias de maneira direta características da arte urbana são intensamente apropriadas pela urbe e ideologicamente enérgicas à ponto de despertar o interesse da indústria cultural, a fim de usufruir dos valores agregados a expressão estética urbana.

3.3 ARTE URBANA E INDÚSTRIA CULTURAL

A estética presente nas ruas e becos das metrópoles tem sido incorporada por agências publicitárias e gestores de marcas como mecanismo impulsionador de

³⁶ Ibidem

³⁷ Ibidem

vendas no mercado consumidor. Identificou-se na arte urbana a conexão direta com o universo jovem, considerado o maior mercado consumidor dos últimos 30 anos³⁸. Consagrado como referência do que há de mais importante na atualidade, o mercado cultural legitimou a arte urbana trazendo-a para o universo do “mercado simbólico”³⁹.

O novo panorama mercadológico aponta que “o consumo para o jovem de hoje representa sim, uma nova forma de expressão emocional e social.”(OBERG, 2013), associado também a condição social, o *status*, que por sua vez, tem ligação direta a busca da individualidade mas também, da aceitação de grupos que os proporcione a sensação de pertencimento.

Sob esta perspectiva, a inclusão de temáticas do cotidiano jovem, a par do seu tempo e tendências, estimulou empresas a transformem a identidade visual de uma marca para se aproximando no universo jovem.

O público alvo das campanhas publicitárias são os jovens consumidores, dispostos a adquirir bens de consumo, como casacos, bolsas e lenços, em busca do caráter estético contíguo aos valores e ideais arraigados.

Deste modo, a identidade visual é construída baseada nos aspectos funcionais associados à narrativa dos signos urbanos, estreitando o relacionamento com seu público alvo, conforme observado pelo pesquisador Álvaro Roberto Dias (2006), ao analisar a relevância da identidade visual.

No campo do design, em geral, criar uma identidade visual significa desenvolver um conjunto de elementos gráficos para que estes construam visualmente a personalidade de um nome, ideia, produto ou serviço. Para o design, de uma forma geral, qualquer coisa possui uma identidade visual, e esta identidade é aquilo que singulariza visualmente um dado objeto; o que o diferencia dos demais por seus elementos visuais. Assim, para o design, qualquer coisa que possa ser identificada visualmente possui uma identidade

³⁸ Fonte: <http://www.marketinguniversitario.com/tag/branding/>

³⁹ Aponto para a validação do termo, descrevendo um trecho do verbete presente no **Dicionário Crítico de Política Cultural**, o qual Teixeira Coelho define o conceito de mercado simbólico. “Designa tanto o conjunto de operações de compra e venda de obras de cultura e de arte, especificamente (realizadas em galerias, livrarias, bilheterias de cinema, bancas de jornal, lojas de disco), como o universo global por onde circulam, são produzidas e consumidas as obras de cultura de arte – neste caso, também instituições como os museus integram esse mercado.” (COELHO, 2009, p.251)

visual (identificação e reconhecimento de identidade). (DIAS, 2006, p.14)

Sob uma nova perspectiva, o livre praticante do grafite se coloca no mercado de trabalho tendo como oferta a promessa de rejuvenescimento da marca, valorização patrimonial quando desenvolvido em fachadas sob encomenda, não obstante, a possibilidade de expandir sua arte por um mercado, até então, alheio a sua existência, gerando lucro o suficiente para arcar suas despesas pessoais transformando um hobby, a pouco tempo considerado ilegal, em carreira profissional.

Os grafiteiros OSGEMEOS exemplificam a presente questão. O reconhecimento mundial da dupla, paralelamente ao forte apelo estético e temático de seus murais, expostos nas grandes metrópoles, atraiu interesse de agências de publicidade e de criação, que enxergaram na linguagem contemporânea um canal de comunicação direto ao mercado consumidor aliado ao deleite da arte urbana. Logo, características antes somente associadas à estética artística urbana passam a integrar a identidade visual de grandes marcas.

Figura 33: lenço OSGEMEOS para **Louis Vuitton**.



Como exemplo, o mais recente caso de associação envolve a marca *Louis Vuitton*, especialista em artigos de luxo, que em janeiro de 2013, *Louis Vuitton* lançou no mercado sua nova coleção não só inspirada no estilo grafite, como produzida por grafiteiros bem conceituados. O convite feito aos OSGEMEOS, junto aos artistas Retna e Aiko Nakagawa, propunha o desafio de desenvolver um estampa exclusiva para a nova coleção de lenços da marca com as cores e traços

característicos de cada um desses artistas. Na figura 33 podemos observar o resultado do trabalho elaborado pelos irmãos gêmeos Otávio e Gustavo Pandolfo, Osgemeos, cuja ilustração é inspirada no sol e na lua ao estilo característico da dupla.

Em 2009, Gustavo e Otávio integraram outro caso de associação de imagem por terem sido convidados à participar da **33ª Mostra Internacional de Cinema**, em São Paulo. Exponentes da arte urbana, Osgemeos foram escolhidos para desenvolver e assinar o design visual, de todo material gráfico do evento, como nos mostra a figura 34. Tendo em vista a repercussão do material, devido a popularidade de Osgêmeos, os produtores da mostra providenciaram a confecção de diversos artigos, como bolsa, cadernos e blocos temáticos da mostra, a fim de dispor à venda ao público em geral.

Figura 34: Cartaz da **33ª mostra internacional de cinema**.



A extensa gama de produtos e serviços são extensas, indo desde acessórios femininos a ambientes estilizados ao estilo grafite. O mercado seleciona a arte urbana como ferramenta comunicativa associada à autenticidade e elementos urbanos, posto que, outrora, até poucos anos atrás, seria inimaginável a parceria mercado e transgressão urbana. A novidade agradou ao grande público, legitimando o atual cenário do grafite.

O perigo se encontra nas alterações necessárias a arte urbana para que se adeque aos padrões de empresas e galerias. A aceitação, por vezes, é antecedida por adequações limitadores do potencial crítico e criativo da arte.

Nestor Garcia Canclini, em **Culturas híbridas** discorre acerca da desterritorialização dos processos simbólicos, a fim de pontuar articulações entre moderno e o pós-moderno, percebendo a cultura com ferramenta dos poderosos agentes capitalistas. (1997, p. 59)

O mercado artístico, a reorganização da visualidade urbana gerada pelas indústrias culturais e a fadiga do voluntarismo político combinam-se para tornar inverossímil toda tentativa de fazer da arte culta ou do folclore a proclamação do poder inaugural do artista ou de agentes sociais proeminentes.

Podemos concluir a partir das afirmações de Canclini, a verossimilhança entre padrões artísticos e produtos comerciais, possa acarretar na perda da identidade, criando produtos culturais conceitualmente alheios as suas origens, devido a frequente busca da aceitação social, tornando-se produtos midiáticos e não, essencialmente culturais, a reelaboração de elementos culturais a partir da lógica industrial.

CONCLUSÃO

O presente trabalho se propôs à investigar o universo do grafite e da pichação através de estudos e pesquisas à diversas fontes, a fim de comparar as relações mercadológicas, políticas, sociais e estéticas entre a arte grafite e a pichação, na busca de indícios que atestem a proximidade entre expressões julgadas ser antagônicas.

Pudemos constatar que, ambas são originárias dos mesmos procedentes históricos e foi possível visualizar a conformidade de seus esforços e pensamentos através dos fatos históricos, nos mostrando que, cada um a seu modo, vislumbra objetivos semelhantes. No entanto, estabelecer a igualdade entre grafite e pichação, seria uma decisão arbitrária.

Embora a manifestação em si seja legítima, a ilegalidade da pichação está interligada à postura a qual é assumida pelos praticantes, e, além dos mais, o comportamental. Cometer atos agressivos e vandalizadores contra o patrimônio pessoal, patrimônios culturais materiais e assolar proprietários de bens culturais, causa danos financeiros ao Estado e moradores da cidade, de modo, a deteriorar qualquer empenho em manter um diálogo sadio entre pichadores e população.

Por outro lado, os praticantes do grafite visam estabelecer a harmonia plástica urbana, atribuindo valor cultural e artístico de maneira espontânea, sem finalidade lucrativa. “O que chamamos de grafite pressupõe, desse modo, uma espécie de dinâmica de cumplicidade cotidiana que inclui não só os produtores, mas também os espectadores do grafite.” (CASCARDO, 2012). A dinâmica flui através das cores e forma apelativa pelo circuito artístico da cidade atrai para si olhares atentos e curiosos. O visual atraente despertou interesse em empresas a fim de agregar valores contemporâneos aos seus negócios, muitas vezes reelaborando elementos culturais a partir de uma lógica industrial.

Portanto, o presente trabalho não propõe a posicionar-se contra as leis ou sugerir a legalização da pichação. A pichação é de fato um ato de vandalismo.

Devido a isto, a atitude comportamental dos praticantes da pichação não é o foco do objeto em questão. O interesse está na estética da pichação.

Ao julgar que, há 30 anos, o cenário do grafite vivenciava a mesma rejeição estética vivida hoje pela pichação, podemos afirmar que a sua expansão aliada a interatividade e o forte apelo visual, que lhes são característicos, descolaram o grafite do seu lugar - as ruas - para os museus ao ser legitimada por ter seu valor artístico reconhecido. Nota-se atualmente que os pichadores reivindicam o estatuto de “arte” para as suas práticas.

Ao comparar ambos valores estéticos diz respeito à hipótese de que, futuramente possa ser legitimada pelo mercado da arte; - cuja primeira indicação foi a exposição francesa exibindo a pichação como arte -, percorrendo a mesmo caminho do grafite: da ilegalidade para as galerias.

Para isso, entendo o produtor cultural como curador artístico das manifestações e expressões urbanas. A intolerância ao novo seria um fator limitador à quem se propõe identificar e fomentar práticas e expressões culturais de quaisquer grupo. Como gestor na área cultural, cabe ao produtor à visão vanguardista, trabalhando em projetos embasados conceitualmente, emergir e potencializar falas periféricas.

Entender a forma como são agregados ao contexto social da arte, nos faz refletir sobre o importante papel da cultura periférica como agente influente, capaz de deter valores e ideias em prol do bem-estar social, nas mais diversas formas e suportes, ainda que um número significativo de pessoas repugne sua estética.

A análise das práticas do grafite e da pichação nos possibilita novos olhares sobre a existência e a relação entre interventores e sociedade. Os códigos e signos impressos nos muros comunicam muito além do que podemos decifrar, pois é a atitude transgressora que os une como intervenção urbana.

Podemos observar o forte interesse acadêmico, devido ao numero de trabalhos relacionados ao assunto, que se propõem a entender a relação estética imposta à quem vive nos centros urbanos.

Além de um grande desafio pessoal, este trabalho possibilitou lançar novos olhares sobre conjunturas antes distorcidas ou desconhecidas. Espera-se a com

isso contribuir com a elaboração de futuras pesquisas, romper paradigmas incutidos no consciente popular mediante os objetos presentes neste estudo.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. **A indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In: Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos, 1944, p. 47.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994. (Coleção Travessia do Século)
- BLACKSHAW, Ric; FARRELLY, Liz. **Street art: in the artists' own words**. 1ª ed., Suíça: RotoVision, 2008.
- BULOS, Uadi Lammêgo. **Constituição Federal Anotada**. 6ª ed. revisada, atualizada e ampliada até a Emenda Constitucional n 42/2004. São Paulo: Saraiva 2005, pág. 145.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: **Culturas híbridas, poderes oblíquos**.
- COELHO NETO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras. 1997. 383p.
- COSTA, Karen C. B. **Ritmo e poesia: um projeto ético-existencial: uma interpretação fenomenológica**. Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás, Departamento de Psicologia, 2009.
- DIAS, Álvaro Roberto. **(Des)leituras de uma identidade visual**. 2006. 99 f. Dissertação (Mestre em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, Palhoça, 2006.
- ESPINOSA, Lara. **Interações com a comunicação visual urbana – Pesquisa qualitativa em Porto Alegre e na BR-116, trecho Porto Alegre-Canoas**. Tese de doutorado. São Leopoldo: Unisinos, 2004

- FERREIRA, Rachel Elizabeth de Oliveira. O sistema do transporte metropolitano e o graffiti: os processos de divulgação do graffiti como arte e suas vias de entrada no Brasil. In: **Fórum Empap**. Paraná: 2011.
- FONSECA, Cristina. **A poesia do acaso (na transversal da cidade)**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982
- FRANCO, S. M. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo**. São Paulo: 2009 175 p.: il. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto Espaço e Cultura) FAUUSP.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti** / Celso Gitahy. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Coleção Primeiros Passos); 312 p.
- GRAHAM-DIXON, Andrew. **Arte, o guia visual definitivo**. [S.l.]: Publifolha, 2012. 612 p. p. 596
- KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org.). **Raízes e Rumos Rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001.
- MARTINS, L. **A geração AI-5 e maio de 68: duas manifestações intransitivas**. Rio de Janeiro: Argumento, 2004. 168 p.
- PUTZ, Rosane Beatriz Zanetti. **A Pichação como Formação de Espaço**. 1999. 25f. Trabalho de Conclusão da disciplina Espaço e Design (Especialista em Design Gráfico)-Faculdade de Belas Artes de São Paulo, São Paulo, 1999.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & Cia. São Paulo**: Annablume, 1994. P 168-174 p., il. p&b. (Selo Universidade, Arte, 20).
- SCHULTZ, Vladimir. **Pichação e grafite: reverberações educacionais**. In: 33ª **Reunião Anual da Anped**, 2010, Caxambu/MG. 33ª Reunião Anual da Anped: Educação no Brasil: o balanço de uma década. Rio de Janeiro/RJ: Anped, 2010. v. 33. p. 1-14.

TORRES, Sônia. **Raízes e Rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos/** Sonia Torres (organizadora) – Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 355

MAUDE, Aylmer. **What is art?** New York: Funk and Wagnall's Company, 1904. p. 41.

WALSH, Michael. **Graffito.** Berkeley, Califórnia: North Atlantic Books, 1996.

WEBGRAFIA

ARANDA, Fernanda. **Pichação, como o grafite, busca status de arte urbana.** Estadão. 06 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,pichacao-como-o-grafite-busca-status-de-arte-urbana,462064,0.htm>> Acesso em: 09 mar. 2013

ARTE. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre.** Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/Arte>>. Acesso em 29 dez. 2012.

BANKSY. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: **Wikimedia Foundation**, 2013. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Banksy&oldid=34164624>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-014/2011/Lei/L12408.htm#art6> Acesso em: 30 de jan. 2013

CAMPANI, Raul. **Realismo versus Abstracionismo.** Campani Cultural. 18 fev. 2013. Disponível em: <<http://www.campanicultural.com.br/2013/02/realismo-versus-abstracionismo.html>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

CANABARRO, Paulo. **Graffiti Brasil: CRANIO**. Abduzeedo, 01/2010. Disponível em: <<http://abduzeedo.com.br/graffiti-brasil-cranio>>. Acesso em: 25 fev 2013.

CASCARDO, Ana Beatriz Soares. Grafite contemporâneo: da espontaneidade urbana à sua cooptação pelo mundo da arte. **Revista Musear**. Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto. Ano 1, n. 1 jun/2012. Disponível em: <<http://www.museologia.ufop.br/musear/wp-content/uploads/2012/06/9-Grafite-contempor%C3%A2neo-da-espontaneidade-urbana-%C3%A0-sua-coopta%C3%A7%C3%A3o-pelo-mundo-da-arte.pdf>>. Acesso em 21 mar. 2013.

CRIPTA, Djan: “**O pixador e o artista que transcendeu as telas**”. Revista Ao Invés. Santa Maria, 8, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistaovies.com/entrevistas/2012/11/cripta-djan-o-pixador-e-o-artista-que-transcendeu-as-telas/>>. Acesso em: 27 fev. 2013.

COSTA, Maria Thereza; CRUZ, Dayse Martins. **Grafite e pichação: que arte é essa?** Disponível em: <<http://www.periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/viewFile/1351/1158>> Acesso em 30 dez. 2012.

DIP, Andrea. **São Paulo comemora o dia do Grafite neste domingo**. R7. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/sao-paulo/noticias/sao-paulo-comemora-o-dia-do-grafite-neste-domingo-20110327.html>>. Acesso em 14 jan. 2013.

ENTENDA os protestos de 1968. **G1**. São Paulo, 10, maio, 2008. Disponível em <<http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0MUL464249-15530,00-ENTENDA+OS+PROTESTOS+DE.html>>. Acesso em: 21 de dez. 2012.

EXPRESSIONISMO ABSTRATO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3785>. Acesso em: 27 fev. 2013.

FELISETTE, Marcos Corrêa de Mello. **Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na cidade de São Paulo no século XXI**. ANPUH/SP – UNESP/Assis,

julho de 2006. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

GRAFITE consentida por proprietário não é crime. **Consultor Jurídico**, São Paulo, 26, maio 2011. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2011-mai-26/lei-descriminaliza-ato-grafitar-sancionada-dilma>>. Acesso em: 14 de jan. 2013.

GRAFITTO in **Oxford English Dictionary**. Second volume, Oxford University Press. Inglaterra, 2006. [s.n]

JULIO 204. **WIKIPEDIA, THE FREE ENCYCLOPEDIA**. 5 de dezembro de 2012. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/w/Julio_204>. Acesso em 8 de jan. de 2013.

K, Chris. **Celacanto Provoca Maremoto**. Catalisando. [s.l.], março 2007. Disponível em: <<http://catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm>>. Acesso em: 18 de jan. 2013.

LASSALA, Gustavo. **Apresentação**. PICHACAO. São Paulo. [s.n]. Disponível em: <<http://www.pichacao.com/>>. Acesso em. 27 fev. 2013.

MOREIRA, Julia; TRINTA, Nataraj. **Grafite x Pichação: dois lados da mesma moeda**. Revista de História. [S.l.], 25, maio 2011. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/grafite-x-pichacao-dois-lados-da-mesma-moeda>>. Acesso em: 21 de dez. 2012.

O que é “Celacanto Provoca Maremoto”. **Celacanto provoca maremoto**. [s. l.], 20, jul. 2011. Disponível em: <<http://celacantomaremoto.blogspot.com.br>>. Acesso em: 18 de jan. 2013.

PINHEIRO, Luizan. **Pichação: risco de expressão das bordas do instituto**. Beira do Rio, Pará, 30 set. 2009. Opinião, [n.p] Disponível em: <<http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira10/opinioao.htm>>. Acesso em. 27 fev. 2013.

PRIBERAM. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Disponível em: <www.priberam.pt/DLPO/>. Acesso em dez. 2012.

RIBEIRO, Marcelo José Nowaski. **Grafite: expressão artística ou crime ambiental?** Portal de e-governo inclusão digital e sociedade do conhecimento. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/>>. Acesso em 15 jan. 2013.

SCHWARZ, Peter. **1968: A greve geral e a revolta estudantil na França.** World socialist web site. [s.l.] 23, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.wsws.org/pt/2008/jun2008/port-j23.shtml>>. Acesso em: 20 de dez. 2012.

ZAIDLER, Waldemar (1958). In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.** São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=7948&cd_idioma=28555&cd_item=1>. Acesso em: 17 de jan. 2013.

FILMES CONSULTADOS

100COMÉDIA, Djan Ivison (Brasil, documentário, s.t., DVD, 2012)

ESCRITA URBANA, Djan Ivison (Brasil, documentário, s.t., DVD, 2005)

LUZ, CÂMERA, PIXAÇÃO, Marcelo Guerra, Gustavo Coelho, Bruno Caetano (Brasil, documentarário, 104 min., DVD, 2011)

