



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia

Graffiti e Pixação: processos de apropriação e resistência

Bárbara Costa Vieira

Brasília – DF

2015

Bárbara Costa Vieira

Graffiti e Pixação: processos de apropriação e resistência

Monografia apresentada junto ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, para a obtenção de grau de Bacharel de Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia.

Orientadora: Prof. Dra. Juliana Braz Dias (ICS/DAN/UnB)

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Juliana Braz Dias (DAN/UnB)

Prof. Dra. Andréa de Souza Lobo (DAN/UnB)

Brasília, 2015

Resumo

O *graffiti* e a pixação são intervenções imagéticas intrínsecas à cidade. Os desenhos e as palavras já comuns nas fachadas e muros urbanos, ainda que numerosos, não são totalmente apreendidos por todos os sujeitos sociais. Muitas são as discussões que giram em torno das fronteiras que as delimitam, buscando diferenciá-las estilística, estética, técnica e ideologicamente. São expressões que têm por principais aspectos a espontaneidade e a efemeridade. Apesar de, num primeiro momento, aparentarem pertencer a um mesmo movimento, estão cada vez mais distantes entre si, a depender do envolvimento que têm com o contexto social. A pixação está em contestante negação da sua assimilação pela sociedade em geral. O *graffiti*, por sua vez, estabelece relações de aproximação com outras esferas. O presente trabalho investiga precisamente estes processos de aceitação e rejeição de uma legitimação, buscando estabelecer contato com sujeitos praticantes de forma direta e indireta, utilizando os meios midiáticos para buscar entender os discursos diante das posturas mais ou menos definidas.

Palavras-chave: *Graffiti*; Pixação; Antropologia da Arte; Mídia.

Agradecimentos

A Deus por iluminar a minha vida, guiar meus passos e em quem coloco sempre meu sustento e confiança.

À minha mãe Nilza, por ser minha inspiração e motivação. Por sua disposição sempre amorosa em todos os momentos da minha vida.

Ao meu pai Delaney, por sempre me apoiar e incentivar em minhas decisões. Pelas conversas e discussões nos almoços de domingo.

À minha irmã Laura, por suportar os meus piores defeitos, mas sempre me lembrar do verdadeiro significado do amor.

Aos meus padrinhos, Marta e Juninho, por me aconselharem, incentivar e amar como uma filha verdadeiramente. Aos meus avós, tios e tias, primos e primas, por me fazerem entender a alegria de ter uma família.

À Camila, Renan, Stella, Davi, Ana Luisa, Leobino, Carlos César, Luisa, Daniel e tantos outros amigos e amigas pelos incentivos, troca de ideias, informações e conselhos, por acreditarem que essa conquista seria possível mesmo quando eu duvidei.

Pelas orações da minha comunidade.

À professora Juliana, pela disposição, paciência e confiança durante todo o processo de construção deste trabalho. Pelas orientações sempre estimuladoras e encorajadoras.

Aos grafiteiros com quem tive contato, pela disposição sempre imediata e pelas conversas esclarecedoras e fomentadoras de questões fundamentais para este trabalho.

Ao Departamento de Antropologia e aos meus professores por despertarem em mim a curiosidade por novos saberes e por me fazer enxergar o outro com um novo olhar.

Lista de Figuras

Fig. 01 – Graffiti Bomber na W3 Sul.....	16
Fig. 02 – Graffiti Wild Style na W3 Sul.....	16
Fig. 03 – Graffiti Free Style.....	17
Fig. 04 – Graffiti 3D.....	17
Fig. 05 – Tags na porta do Espaço Renato Russo.....	20
Fig. 06 – Castelo de Kelburn.....	25
Fig. 07 – Graffiti dos <i>osgemeos</i> em avião da Gol.....	31
Fig. 08 – Foto por Choque Photos.....	34
Fig. 09 – Foto por Choque Photos.....	34
Fig. 10 – Foto por Choque Photos.....	35

Sumário

Introdução	08
CAPÍTULO 1 – Paralelos	12
1. O <i>Graffiti</i>	16
2. O Pixo.....	19
3. Diferenças na Lei.....	21
CAPÍTULO 2 – Movimentos de incorporação e distanciamento	24
1. Agregado.....	24
2. Desagregado.....	31
3. Processos de legitimação	38
CAPÍTULO 3 - A mídia e os processos de afirmação e negação	43
1. Consumo e mídia: poderes regentes	43
2. Mídia como instrumento incorporador e incorporado.....	46
Considerações Finais.....	52
Referências Bibliográficas.....	54

*“O QUE AS PAREDES PICHADAS TÊM PRA ME DIZER
O QUE OS MUROS SOCIAIS TÊM PRA ME CONTAR”*

O Rappa

Introdução

As cidades nas últimas décadas têm acompanhado um *boom* populacional. São milhares de pessoas que circulam entre prédios, carros, parques, praças, shopping centers, ruas e calçadas. Também acompanham um desenvolvimento de uma sociedade cheia de vontades e necessidades voltadas para um consumo crescente de produtos e serviços. Com isso, veem-se estampadas de propagandas, *outdoors*, panfletos e painéis eletrônicos usados para atrair os sujeitos que nela circulam. São conurbações e conglomerados humanos que cada vez mais se tornam fragmentados, formados por mundos cada vez mais distintos e desiguais. No meio desse emaranhado de vidas, contextos e imagens surge o *graffiti* e a pixação. Estes são desenhos, palavras e letras que destoam dos padrões sóbrios e definidos das cidades. Acompanham as formas das fachadas, ocupam os seus espaços e, mesmo que de forma silenciosa, dialogam, contestam, questionam. Sendo assim, são manifestações comunicativas.

Devido ao seu caráter polêmico, questionador e até mesmo agressivo, despertam o interesse em diversas áreas de estudo ligadas as essas formas de expressão. Por terem como principal característica a difusão, são diversos os artigos e textos que exploram a temática no campo das Comunicações Sociais (como, por exemplo, *Graffiti: da margem à cena profissional. Estudo do artista urbano Trampo*, de Ana Carolina Fonseca de Barros [2012]; *Signos Subversivos: das significações de graffiti e pichação*, de Deborah Lopes Pennachin [2003]; *Grafite e Pichação: os dois lados que atuam no meio urbano*, de Joana Gonçalves Vieira Lopes [2011]; *Grafite e comunicação um novo mercado*, de Priscila Nunes da Silva [2008]). Seus autores buscam compreender como o *graffiti* e a pixação são usados para transmitir ideias, vender produtos ou até mesmo como se autopromovem diante de outras formas de comunicação urbana. Também discutem as potencialidades dos grafismos diante dos avanços técnicos e das inovações midiáticas. Por diversas vezes dialogam com as Artes Plásticas ao tratar da estética das técnicas produzidas e com as Ciências Sociais ao se deparar com questões sociais dos dois campos. Já os trabalhos referentes ao *graffiti* e a pixação nas Artes, mais precisamente nas Artes Plásticas, fazem menção principalmente a questões de estética, técnica e estilo, enquanto alguns discutem a legalidade e legitimidade dos movimentos no meio artístico. Esses, no entanto, são menos frequentes do que na Comunicação Social, mas pela proximidade com a arte, também são expressivos (ver, por exemplo, *Grafite e pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte*, de Celia Maria Antonacci Ramos [2007]; *Arte de rua caricatura e gravura: crítica e política*, de

Elisabeth Seraphim Prosser [2006]). O campo em que talvez seja mais raro depararmos com trabalhos específicos sobre a temática é o do Direito, embora possa ser igualmente relevante para as discussões na área, como veremos ao longo desta monografia.

Já nas Ciências Sociais, apesar de não encontrarmos grande expressividade em número de trabalhos publicados sobre o tema, podemos encontrar autores de fundamental importância para o campo. Ainda no despontar dos desenhos nos metrô de Nova Iorque, autores como Richard Lachmann (1988) utilizaram textos de Howard Becker e Dick Hebdige para entender os comportamentos desviantes que estavam ganhando espaço na mídia e no mercado. *O que é graffiti?*, livro de Celso Gitahy (1999), é referência em todos os artigos e textos sobre a temática no Brasil. Seu livro, além de definir esta manifestação, levanta pontos importantes da origem do *graffiti*, seus principais representantes e como este, mesmo contraventor, conquistou espaços legitimados. Mais recentemente, encontramos o extenso trabalho de Ricardo Campos (2007). *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano* é um trabalho completo sobre o movimento do *graffiti* e traz algumas características específicas da prática em Portugal, local de pesquisa do autor. Também é uma referência comum em artigos e textos sobre a temática. Vale ressaltar uma pesquisa feita quase que simultaneamente a esta, a qual busca desenhar as trajetórias do *graffiti* na nossa cidade. *Graffiti no DF: circuitos e trajetórias de uma estética limiar*, de Bárbara Lopes de Oliveira (2014), também aluna do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, é um trabalho que dialoga com este, pois apresenta relações estabelecidas com importantes grupos e artistas grafiteiros da cidade, enquanto o presente trabalho apresenta o campo de uma forma mais abrangente, em interação com os discursos encontrados em diversos materiais e mídias.

A maioria dos trabalhos desenvolvidos sobre a arte de rua em qualquer um dos campos supracitados aborda questões específicas sobre o *graffiti*. Como este é inevitavelmente atravessado pela pixação, alguns a mencionam em alguns pontos, mas de forma bem superficial. Para não dizer que não foi encontrado nenhum trabalho relevante sobre a questão, há o artigo de David de Souza (2012) que trata especificamente sobre como se constitui o comportamento dos pixadores da cidade do Rio de Janeiro. Existem também diversos trabalhos de Gustavo Coelho sobre a temática, que se dedica de forma especial ao tema da pixação. Os trabalhos dos dois autores estão inseridos no campo das Ciências Sociais. Na Comunicação, podemos encontrar alguns documentários, como *Pixo*, de João Wainer e Roberto de Oliveira (2009), *Marcas das Ruas*, com direção de Cripta Djan (2011), *Cidade Cinza*, de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo (2013) e o mais recente *Pixadores*, dirigido por Amir Arsames Escandari (2014). Uma possível explicação para haver mais

materiais audiovisuais do que textos acadêmicos sobre a pixação é a facilidade de acesso para os próprios praticantes, potencializando uma construção dialógica. Estes trabalhos revelam também o crescimento do interesse dos próprios pixadores por uma autodefinição.

Em contato com alguns dos textos, artigos, documentários e pelas próprias inquietações geradas pela proximidade com os grafismos da cidade, o presente trabalho busca investigar como o movimento do *graffiti* e da pixação tem se inserido na cidade e na sociedade. Tem como foco as tentativas de definição do movimento e as interações de receptividade e de rejeição ao serem percebidos pelo sistema instituído. Os processos de legitimação de determinadas formas artísticas em detrimento de outras conformam uma temática que percorre este trabalho, atento ao campo de poder em que tais práticas são inseridas ou do qual são excluídas. A pesquisa foi desenvolvida a partir das conversas com alguns praticantes que tive a oportunidade de conhecer, especialmente no período em que acompanhei a rotina de uma loja de venda de produtos voltados para o grafismo. De maneira mais sistemática, acompanhei os discursos, as informações e as discussões encontradas em redes sociais, reportagens e documentários. A pesquisa foi se mostrando especialmente proveitosa por uma interlocução com as vias midiáticas, das quais se retirou parte do material aqui analisado.

O primeiro capítulo se inicia descrevendo a trajetória histórica dos dois movimentos, suas imbricações e os desafios na tentativa de definir fronteiras entre as práticas. Depois parte para uma descrição apurada, primeiramente do *graffiti* e seguindo com a da pixação, quanto à forma e ao estilo, e como manifestações sociais que possuem objetivos, motivações e princípios que por vezes se aproximam, outras vezes se distanciam. Termina com a diferenciação das duas expressões no corpo da lei brasileira.

Tendo feito um panorama inicial, o segundo capítulo trata dos sentidos opostos que os dois movimentos assumem diante da sociedade. Define as formas de incorporação e assimilação vividas pelo *graffiti* nas instituições da mídia e do mercado, dialogando principalmente com a teoria de Dick Hebdige, refletindo o que o influencia e o modifica enquanto manifestação social. Em seguida, explicita a constante afirmação da pixação como ato marginal e transgressor, tal qual teoriza Howard Becker, e apresenta motivações para seu discurso. Posto isto, o capítulo segue com um panorama geral do processo de legitimação dos movimentos, observando em que momentos são ou se deixam ser incorporados e quando negam e rejeitam a inserção social legítima.

O terceiro capítulo vem, por fim, tratar da influência que a mídia tem no processo de afirmação e negação social das duas manifestações. Começa descrevendo o contexto social

em que se desenvolve essa relação, a partir do conceito de sociedade de consumo de Zygmunt Bauman, para depois discutir as formas em que a mídia tenta incorporar tanto o *graffiti* como a pixação (nem sempre com sucesso), mas também como serve de instrumento para sua autoafirmação e divulgação.

CAPÍTULO 1

Paralelos

O *graffiti* e a pixação¹ são formas de expressão próximas entre si e ao mesmo tempo contrastantes. O que as aproxima são suas origens e o fato de partirem do princípio do questionamento e da reflexão. Já as divergências encontram-se na forma distinta e própria de expressão, embora tenham o mesmo suporte e os mesmos instrumentos, usam argumentos e discursos diferentes para se afirmarem.

Diversos autores procuram traçar o surgimento de inscrições nas paredes e nos muros do mundo, e particularmente do Brasil. Muitos deles remetem suas origens às pinturas rupestres feitas por nossos antepassados ainda na pré-história, como relata Celso Gitahy (1999, p. 20), que afirma “a pixação não é exclusividade das sociedades atuais” e descreve diversos momentos da história quando as paredes e os muros eram usados para protestos, propagandas, declarações de amor e divulgação de decretos. Ainda assim, os autores estão de acordo ao afirmarem que foi a partir da década de 1960 que o *graffiti* e a pixação começaram a ganhar notoriedade e atenção dos cidadãos, das autoridades, das mídias e do mercado.

Um dos episódios tidos como originários dessas expressões foi a manifestação estudantil na França em maio de 1968. Alunos da Universidade de Sorbonne saíram pelas ruas reivindicando mudanças no sistema educacional e também na conduta do governo. O movimento alcançou tamanha proporção que ganhou o apoio da classe operária francesa e abalou de forma definitiva o governo do presidente Charles de Gaulle, que um ano após as manifestações se viu derrotado politicamente. As frases de reivindicação e protesto gritadas nas ruas eram estampadas nas paredes da Sorbonne e nos muros da cidade de Paris, servindo de murais para disseminação das ideias e das condutas almejadas (BARROS, 2012).

Na década de 1970 surgem as *tags* nos metrô e nas ruas de Nova Iorque. *Tags* ou *signatures*², como relatam Souza e Mello (2007), eram o conjunto do apelido e do número da casa ou da rua de garotos que queriam de alguma forma deixar sua marca na cidade. Eles eram negros e latino-americanos que viviam em bairros pobres de Nova Iorque, como o Bronx. Essas *tags* foram se aperfeiçoando, tornando-se complexos desenhos cheios de cores e formas. Apareciam pela cidade nos metrô nova-iorquinos chamando a atenção dos habitantes para esse novo movimento que estava surgindo. Gitahy (1999) afirma que mesmo não sendo

¹ Os termos “*graffiti*”, na escrita italiana, e “pixação” com “X” foram escolhidos por serem as formas utilizadas pelos próprios praticantes. “*Graffiti*” é também a forma reconhecida internacionalmente.

² Termos similares, que significam “assinaturas” (tradução livre).

bem vistas pela sociedade em geral, essas *tags*, já na década de 1980, tinham grande expressividade, atraindo os olhares de diversos críticos de arte, das autoridades e da atriz Patty Astor, que dedicou a primeira galeria ao movimento, chamada *Fun Gallery*, em Nova Iorque. No Brasil, o *graffiti* ocupou pela primeira vez seu espaço no circuito oficial de arte em 1983, quando o artista Keith Haring e outros grafiteiros expuseram seus trabalhos na Bienal de São Paulo.

Outro episódio famoso que influenciou muito na disseminação dos dois movimentos (*graffiti* e pixação) foi a elaboração dos desenhos que compunham o muro de Berlim durante a Guerra Fria. Este se tornou o maior símbolo do mundo polarizado e, graças às inscrições, possuía dois lados completamente diferentes. O lado da Alemanha Ocidental e capitalista estava completamente colorido e preenchido de frases, desenhos e poesias que denunciavam e criticavam a construção que dividia a cidade e que privou as pessoas da livre circulação da noite para o dia, tornando-se um campo militar. Já no lado da Alemanha Oriental e comunista, o muro era impecavelmente branco, evidenciando a rigidez do sistema. Após a queda do muro em 1989, os desenhos registrados foram exaltados como símbolos da liberdade de expressão (BARROS, 2012). O muro de Berlim também nos chama a atenção para o fato de que o *graffiti* e a pixação são característicos de sociedades relativamente abertas, como bem coloca Gitahy (1999, p. 23), afinal carregam em si a contravenção³.

Existem diversas discussões que buscam definir as fronteiras e os limites das duas expressões, não só no âmbito artístico, como no legal e dentro dos próprios grupos. Contudo, os próprios sujeitos têm de lidar com a confusão que o senso comum faz entre todo esse universo que lhes é apresentado. Ainda que o *graffiti* e a pixação tenham diferenças, apresentam grande proximidade. E as semelhanças se estendem a outros estilos de Arte de Rua⁴, afinal são facilmente confundidos com *stencils*, lambe-lambes, instalações e mosaicos, entre tantas outras formas de expressão que estão na cidade.

De fato, as duas expressões aqui em foco surgiram nas ruas, não como um movimento artístico tal qual o Muralismo ou a Pop Art, e sim como um movimento juvenil que estampou suas ideias e protestos nos muros e nas paredes, disseminando-os mais facilmente. Sendo assim, representam a juventude, seu vigor, desejo de transformação e inconformidade com as

³ A palavra aqui escolhida remete a um caráter de oposição, diferente do termo “transgressão”, o qual carrega um significado de ilegalidade, o que atualmente tem sido combatido por diversas vertentes do *graffiti*. Esses artistas não deixam de expressar oposição e crítica, mesmo buscando desempenhar suas atividades dentro de uma legitimidade.

⁴ O termo aqui usado é uma referência inicial, mas deve ser problematizado. A inserção do *graffiti* e da pixação como arte será discutida ao longo deste trabalho.

injustiças sociais. Remetem a uma juventude marginalizada,⁵ muitas vezes tida como *outsider*,⁶ que é reflexo da cidade e de suas contradições. E assim como as manifestações artísticas de modo geral, não apenas refletem um modo de ser, mas provocam transformações na paisagem e no imaginário social. A arte pode ser igualmente um canal para a reprodução de ideias, refletindo o que é gerado em outros campos da vida social, e um meio de criação de valores, práticas e relações.⁷ Deste modo, o *graffiti* e a pixação carregam neles a preocupação de se desenvolverem na técnica e na estética, para alcançarem de forma mais efetiva os públicos que lhes interessam.

Muitos grafiteiros dizem também pixar ou ter em algum momento passado pela pixação. Apesar de alguns conflitos ideológicos, pixadores respeitam os trabalhos de grafiteiros, principalmente quando estes mantêm o princípio da transgressão. Esta fluidez é tão presente que Gitahy (1999), ao definir o que é *graffiti*, chama de “grapicho” o conjunto de obras que estariam no ponto intermediário entre os dois estilos. Essas obras seriam influenciadas pelos *bombs* e *throw-ups*⁸ nova-iorquinos, os quais chegaram aos pixadores pelas oficinas de *graffiti*, e eles começaram a colorir, encorpar e incrementar seus trabalhos. Embora Gitahy seja um dos autores mais conhecidos sobre a temática, as pessoas com quem conversei ao longo do trabalho de campo não chegaram a usar o termo “grapicho”, embora entrassem na questão da fluidez entre os estilos.

Diante de tudo isso, é preciso perguntar em que ponto os movimentos se distanciam. De fato, os dois possuem objetivos e motivações bem distintas. A primeira grande diferença é que o *graffiti* privilegia o desenho, enquanto a pixação engloba a palavra e a escrita. Antes de tentar definir as fronteiras que as delimitam, é importante esclarecer alguns pontos.

O primeiro ponto é a dificuldade em descrever os dois movimentos, pois tendo características de espontaneidade e efemeridade, são completamente multiformes, ou seja, podem assumir uma infinidade de pensamentos e ideologias, dependendo da subjetividade do sujeito que o realiza, além de estarem ligados diretamente ao seu contexto social. Portanto, se vamos analisar, por exemplo, as motivações do ato da pixação, essas vão depender do ponto de vista do sujeito que estamos olhando. Se temos em foco o pixador que só pixa, o grafiteiro contrário à pixação e o grafiteiro que também é pixador, percebemos que eles usam argumentos diferentes para afirmar o que os leva às ruas. A própria organização social e o

⁵ No sentido de estarem à margem dos padrões convencionais.

⁶ Conceito instaurado por Howard Becker (1963) que diz respeito aos sujeitos que praticam ou praticaram algum ato desviante, conforme discutido mais adiante.

⁷ No campo da música, por exemplo, podemos encontrar em Stokes (1994) um conjunto de estudos sobre situações em que as produções musicais podem levar à transformação de hierarquias.

⁸ Estilos de *graffiti*. Serão abordados novamente a seguir.

espaço físico da cidade também influenciam, afinal um prédio de cinco andares impõe muito menos desafios e limites para pixar do que outro de 30 andares. Sendo assim, antes de analisar qualquer um dos dois movimentos é importante considerar a subjetividade dos envolvidos e as características físicas e sociais do local em que desenvolvem sua arte.

Richard Lachmann (1988), no seu estudo sobre o desenvolvimento do *graffiti* nova-iorquino, ainda no final da década de 1980, confirmou em suas pesquisas de campo a teoria de Howard Becker, verificando que uma *tag* e um mural são entendidos como desvio⁹ ou como arte, a depender das relações sociais em que estas estão inseridas. Ricardo Campos (2007) sintetiza dizendo que:

O acto de escrever ou inscrever qualquer tipo de código num espaço público, não destinado para o efeito, é universal. O acto de escrever de determinada maneira, recorrendo a determinados códigos e tecnologias é, pelo contrário, localizado geograficamente, social e historicamente. Todavia, actualmente, fruto de uma globalização acelerada que desmorona fronteiras físicas e consequentemente simbólicas, determinadas formas de escrever [...], transpõem o contexto geográfico, sócio-cultural e histórico, favorecendo o despoletar de fenómenos afins em distintas regiões do planeta, reproduzindo e adaptando regionalmente códigos de linguagem. (CAMPOS, 2007, p. 286).

Outra dificuldade consiste na tentativa de se classificar um sujeito como pixador ou grafiteiro, isto porque, dependendo do contexto e da situação na qual ele está inserido, ele pode se autodeclarar qualquer um dos dois. Um exemplo é o diálogo de dois jovens no documentário *Style Wars* (SILVER, 1983) que faziam *bombers* no metrô e são convidados para fazer obras numa galeria de arte. Eles dizem:

- Esqueça os trens. Quem pretende ser sujo e inovador ao mesmo tempo?
 - É verdade, estou fazendo dinheiro.
 - Me sinto bem. Você vai à escola e o professor diz: “Isto não serve pra nada. Você não fará dinheiro com o *graffiti*.” E você contará para ele: “Quando foi a última vez que você fez 2.000 dólares em um mês, hein?”
 (SILVER, 1983. Tradução do próprio vídeo no Youtube).

Um dos grafiteiros com quem conversei colocou que esta transição é muito comum entre os praticantes de ambos os lados e que muitas vezes o sujeito pode ser pixador, defender a causa, mas se é convidado para fazer um trabalho, não se constrange em se intitular grafiteiro.

Assim, se nem mesmo grafiteiros e pixadores são unânimes ao tentar descrever ou limitar cada uma das especialidades, é importante dizer que as definições trazidas aqui partem

⁹ Conceito discutido por Howard Becker (1963). Também será aprofundado a seguir.

da minha percepção quanto aos estudos e aos discursos a que tive acesso. Tendo esclarecido esses pontos, vamos ao desafio.

O Graffiti

Nos anos 60 e 70, quando as *tags* começaram a ocupar a cidade de Nova Iorque, surgiram várias denominações para esse novo movimento que estava despontando. Os rapazes e moças se autodenominavam *writers* (escritores) e, portanto, chamavam a prática de *Style Writing*, que significa algo como estilo da escrita e é a forma mais próxima da pixação tal como conhecemos. Desse estilo surgiram vários outros, como *Bombers*, *Wild-Style*, *Free-Hand*, 3D, entre outros.



Fig. 1 - Graffiti Bomber na W3 Sul (Foto: Bárbara Vieira).



Fig. 2 - Graffiti Wild Style na W3 Sul (Foto: Bárbara Vieira)



Fig. 3 - Graffiti Free Style (Foto: Bárbara Vieira)



Fig. 4 - Graffiti 3D

(Fonte: <http://www.upperplayground.com/blogs/news-upperplayground/9229755-os-gemeos-in-san-francisco-with-new-mural-this-week>).

Segundo Danysz e Dana (2011), o termo “*graffiti*” foi a primeira tentativa de abarcar toda a variedade de inscrições que estava surgindo, categoria que não partiu do grupo, mas da imprensa.

“*Graffiti*” vem do grego “*graphien*”, significando “escrever” no seu uso mais comum. Pode também significar “desenhar”. [...] o termo carrega uma referência visual, mais próxima de ideogramas, por exemplo, do que palavras em si. [...] Na antiguidade, muitos escritos, como o hieróglifo, têm uma dupla dimensão, similar ao que a escrita oriental comporta atualmente: de um primeiro “*graphein*” nascem tanto a imagem quanto o texto.

(DANYSZ & DANA, 2011, p. 16 e 17. Tradução livre).

Portanto, o *graffiti* seria o melhor vocábulo para se referir aos dois tipos de expressão. Contudo, hoje seu fundamento está na imagem e no desenho, como já colocado anteriormente. Não é possível definir exatamente quando e onde começou a se destacar,

distanciando-se do *Style Writing*, mas é possível perceber que a partir das *tags* monocromáticas e estilizadas começam a surgir os *bombs* com letras mais robustas e que ganham cada vez mais cores. Também se desenvolvem os *throw-ups* com letras mais distorcidas e emaranhadas. Simultaneamente começam a ser adicionados desenhos e imagens a essas letras, surgindo depois os trabalhos apenas com desenhos. Danysz e Dana (2011) escrevem que, nos anos 70, o *graffiti* passa a ser um dos quatro elementos formadores do Movimento Hip Hop, juntamente com o *break dance*, o *rap* e os *MC's*. Este movimento relacionou-se aos processos de identificação dos negros e latino-americanos e ganhou expressividade mundial a partir dos guetos do Bronx e do Brooklyn em Nova Iorque.

À medida que o *graffiti* vai se desenvolvendo na técnica e no estilo, vai também ganhando cada vez mais destaque no cenário das Artes, na mídia e na sociedade de forma global. Tal destaque se dá principalmente entre os jovens, sem definir de forma segura em qual classe social estariam eles inseridos. Atualmente, quando se fala em *graffiti* muitos pensam em todo tipo de intervenção que surge nas ruas. Contudo, é importante entender que ele está ligado principalmente aos desenhos, *stencils* e lambe-lambes espalhados por muros, prédios, postes, placas e paredes. Outros tipos de expressões artísticas como instalações, mosaicos e performances são englobadas pelo que é chamado Arte de Rua ou *Street Art*. De acordo com Danysz e Dana:

Arte de Rua é um termo que dá crédito ao fluxo artístico que emergiu das ruas. Alguns artistas concordam, atualmente, que este termo é usado pelos que estão de fora e pelo mundo das artes, como um significado para entender e aprender sobre o movimento. Por outro lado, para os artistas, é muitas vezes visto como muito amplo para envolver a realidade do que é o Movimento.
(DANYSZ & DANA, 2011, p. 18 e 19, tradução livre).

As autoras acrescentam que o *graffiti*, mesmo considerado uma tendência contemporânea da arte, enfrenta desafios para se estabelecer. Apesar de ser mais admirado e compreendido do que o *pixo*, ainda não há consenso sobre sua legitimidade. Em muitos países os grafiteiros encontram barreiras para fazer seus trabalhos, seja pelas leis ou pela sociedade que se divide em opiniões a favor e contra o movimento. No documentário *Style Wars* (SILVER, 1983) podemos ver os conflitos que os *writers* de Nova Iorque tinham com as autoridades da cidade. A prefeitura tomou diversas medidas para manter os metrô com a superfície intacta, pintando-os com tinta lavável e construindo ao longo de todo o trilho um corredor de grades com cachorros no meio e arame farpado de lâmina no topo para impedir que os garotos conseguissem chegar aos trens. Isto não é só uma medida antiga. Em Brasília, para a Copa do Mundo em 2014, o governo distrital trocou as cerâmicas que cobriam as

paredes do viaduto de acesso à rodoviária por cerâmicas laváveis. No Rio de Janeiro e em São Paulo, houve casos que repercutiram em todo o país, uma vez que o serviço de limpeza urbana apagou obras de grafiteiros como *osgemeos* e Nunca, artistas reconhecidos nacional e internacionalmente.

Em relação ao confronto que o *graffiti* enfrenta, há uma diferença fundamental quando comparado à pixação. Isto porque o primeiro busca dialogar com a sociedade. Como afirma Ana Carolina de Barros (2012), muitos grafiteiros buscam aprimorar sua técnica e desenvolver seus traços para que fiquem cada vez mais interessantes, atrativos e que despertem diversos sentimentos ou questionamentos em quem se depara com eles. Neste sentido, o *graffiti* utiliza de símbolos, figuras e imagens mais facilmente identificáveis pelos leigos.

O Pixo

A pixação ou o pixo “com X”, como muitos defendem,¹⁰ é um tipo de expressão ligado fundamentalmente à palavra e à escrita. Em diversos documentários, estudos e em conversas com alguns grafiteiros e pixadores, existe a afirmação de que a pixação é um movimento originalmente brasileiro. As autoras Danysz e Dana (2011) descrevem a pixação como uma “distinta forma de *graffiti* nascida em São Paulo, Brasil, baseada em letras longas, verticais e triangulares” (DANYSZ & DANA, 2011, p. 408)¹¹.

Podemos defini-la como um ato essencialmente transgressor, efêmero, antagônico que pode ser individual ou coletivo. É um movimento fechado em si mesmo, pois um não praticante dificilmente compreende o que está escrito. David de Souza (2012) fez uma descrição bem representativa do perfil dos pixadores quando escreve que estes estão delimitados numa faixa etária jovem, a maior parte concentrando-se na faixa dos 14 aos 20 anos e de predominância do sexo masculino, sem um recorte classista efetivamente, assim como no *graffiti*.

A pixação está fundamentada principalmente nas *tags* ou *signatures* (vide Fig. 5) que são as assinaturas do autor ou do grupo ao qual este pertence. Nos anos 60 e 70 nos Estados Unidos, o *Style Writing* era predominantemente formado pelo apelido da pessoa e o número

¹⁰ Para entender mais sobre a discussão do uso do termo com “X” ver em *Tsss: a grande arte da Pixação em São Paulo*, com organização de Boleta, e *Pichação não é Pixação*, de Gustavo Lassala.

¹¹ Ao final do livro *From Style Writing to Art – a Street Art anthology* (2011), as autoras trazem um glossário bem direto e vasto de diversos termos relacionados com a arte de rua e o *graffiti*.

da rua ou casa onde morava, como TAKI 183, tida como uma das primeiras inscrições notórias na cidade de Nova Iorque (CARVALHO, 2011).



Fig. 5 - *Tags* na porta do Espaço Renato Russo (Foto: Bárbara Vieira)

O fotógrafo Choque, no documentário *Pixo* (WAINER & OLIVEIRA, 2009), detalha algumas fases que a pixação teve no Brasil até se firmar como movimento e ganhar notoriedade entre os jovens. A primeira fase foi a pixação política, na época da ditadura militar, definida por palavras de ordem a favor da liberdade de expressão e da democracia. A segunda fase foi a pixação poética dos anos 70, definida por versos curtos e expressões de todo tipo de sentimentos. E, por fim, uma terceira fase que surge com o movimento punk, em que cresce a preocupação com a estética e a técnica artística. Atualmente, as três fases se misturam nos muros da cidade. Um grafiteiro com quem conversei traçou o movimento em três fases aqui em Brasília, identificadas pelas técnicas usadas. No primeiro momento as letras das pixações eram muito mais emaranhadas, de difícil entendimento. Mas ao longo do tempo foram se simplificando, e atualmente há uma geração que já faz letras muito mais legíveis.

É bem verdade que muitos consideram a pixação uma agressão, sujeira, vandalismo. Alguns pixadores inclusive defendem essas categorizações. Cripta, famoso pixador de São Paulo, argumenta no documentário *Pixo* “a gente chega lá e mete o rolo, faz a cara larga mesmo e se vir falar a gente debate. [...] É pra afrontar mesmo. [...] Pixador quer escancarar mesmo. É anarquia pura” (WAINER & OLIVEIRA, 2009). No entanto, podemos afirmar que esse é o confronto menos violento da cidade. David de Souza coloca que “na pichação de muros, a busca pelo enfrentamento se encerra no embate ideológico (não violento) entre pichadores e demais sujeitos urbanos” (SOUZA, 2012, p. 212). Ele também fala de uma estetização da violência, no sentido de que ela enaltece práticas violentas, “salvo exceções”. Também descreve esse confronto como multifacetado. O pixo, ao ocupar qualquer tipo de

superfície, desafia não só um sujeito, mas outros três, em diferentes níveis: os sujeitos sociais contrários à prática da pixação; a polícia e os agentes repressores do Estado, que devem cuidar da ordem e por isso não podem aceitar um ato ilegal; e, por fim, outros pixadores (ibidem, p. 273 e 214). Este último tipo pode ser considerado a essência da pixação.

David de Souza também compara a pixação a uma modalidade esportiva que contém regras, pontuação e ranking. No documentário *Pixo*, um jovem afirma que a pixação é o esporte da periferia de São Paulo, o seu lazer. Nesse esporte, está na frente quem possui mais *tags* espalhadas pelos prédios e muros ou os que alcançaram os alvos mais desafiadores. Por isso, os locais altos e prédios públicos são os mais cobiçados entre os pixadores, por lhes redarem mais prestígio entre seus pares.

As motivações que conduzem esses jovens são diversas, mas muitos afirmam que vão pixar pela “adrenalina”, pelo prazer, pela vontade de superação, por estar fazendo algo com as próprias mãos (protagonismo) e para protestar contra o que acreditam que não esteja certo. Pixar também é uma forma de serem reconhecidos socialmente, principalmente por outros pixadores e inevitavelmente pela sociedade que circula pela cidade. Ao contrário do que muitos pensam, não existe um princípio de demarcação territorial, como bem coloca David de Souza. Os pixadores se associam em grupos ou *crews*, como eles mesmos declaram, e desenvolvem estilos próprios e vivências conjuntas, “indo juntos” enfrentar a batalha. Eles sabem muito bem dos confrontos que vão enfrentar e, nesses momentos, ter alguém a quem recorrer é fundamental. David de Souza afirma que “as galeras de pichação não são grupos rígidos” (SOUZA, 2012, p. 282) e acrescenta:

O tipo de sociabilidade existente entre pichadores pode ser compreendido como uma variedade da sociabilidade hegemônica, pois não rompe com a solidariedade. Esta se dá, notadamente, no interior das siglas, mas se estende aos demais pares na forma de solidariedade corporativa, podendo ser tomada como uma variação da forma orgânica.
(SOUZA, 2012, p. 283).

Diferenças na lei

No Brasil, essas diferenças não estão apenas nas discussões no âmbito artístico, mas permeiam o fórum da legalidade. Isto porque aqui temos uma lei que regula as duas práticas e que, em um primeiro momento, igualou os dois movimentos quanto à violação de patrimônio público ou privado, porém, em um segundo momento, dividiu as duas agregando um valor artístico ao *graffiti*, mas insistindo na criminalidade da pixação.

Em 2011, a então Presidenta Dilma Rousseff assinou uma nova lei alterando o Art. 65 da Lei 9.605/98, que classificava como crime a pichação, o *graffiti* ou qualquer outro tipo de conspurcação em edifícios ou monumentos urbanos, com pena de reclusão e multa. A Lei nº 12.408, de 2011, proíbe a venda de sprays para menores de 18 anos e declara:

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

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

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

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

(BRASIL, 2011).

A lei representa a atenção dos órgãos públicos a um processo de incorporação do *graffiti* no campo institucional artístico na esfera nacional e internacional. De certa forma, reconhece o trabalho de alguns grafiteiros que têm despontado nos contextos legítimos. Assim, se apresenta como uma tentativa de regular socialmente tais práticas, visando um reenquadramento destas diante do conjunto social. No entanto, apresenta falhas ao deixar de fazer uma distinção mais clara entre os dois termos. Tal fato traz problemas para sua aplicação, pois desconsidera que este é um campo que ainda envolve muitas discussões quanto aos limiares de cada movimento. Pois, ao mesmo tempo em que grafiteiros e pixadores se afirmam categoricamente pertencentes a um desses movimentos, seus discursos podem se alterar ou se misturar a depender do contexto e situação em que estão inseridos, como veremos mais adiante. Também são práticas pouco compreendidas socialmente e, por isso, são constantemente confundidas pelo senso comum.

Em uma das minhas visitas à loja Kamikase, no CONIC, tive a oportunidade de conversar com um grafiteiro e perguntei se ele sentiu alguma mudança com a promulgação da lei em 2011. Ele me disse que, na prática, não houve mudança, pois a única distinção presente na lei é em relação à autorização do trabalho, mas que, ao ser abordado durante algum trabalho, dificilmente o policial pergunta sobre a existência de autorização. Seja grafitando ou pixando, é levado para a delegacia, onde terá que assinar um termo específico, passando pelos mesmos constrangimentos.

Em outra conversa, já com um grafiteiro profissional, fiz a mesma pergunta. Ele também acredita que não houve uma mudança efetivamente e me contou que uma vez foi

contratado para fazer um trabalho na casa de uma senhora. Durante o processo de criação foi interpelado por policiais e explicou que estava fazendo um trabalho autorizado. Contudo, os policiais insistiam que ele parasse antes que tomassem uma atitude mais incisiva e, apenas quando a dona da casa entrevistou, o deixaram dar continuidade ao desenho.

Ressalto o fato de que esse esforço de delimitar as práticas na forma da lei demonstra um movimento de apropriação do *graffiti* no país e um reconhecimento da sua relevância artística e social, mas ao mesmo tempo reafirma uma relação direta da pichação com o mundo do crime. Tal diferenciação é, porém, muito mais difícil de perceber no âmbito das relações concretas observáveis no cotidiano, como explicitadas pelas histórias acima narradas. David de Souza (2012) ao descrever a pichação no de Rio de Janeiro problematiza ainda mais a questão ao afirmar que não há uma relação direta entre a delinquência juvenil e a pichação:

É inegável que existe um flerte sem relação objetiva (ou causal) entre a pichação de muros e outras manifestações juvenis delinquentes [...]. É totalmente errada, nesta perspectiva, qualquer tentativa de encontrar uma conexão objetiva entre as duas atividades, como a usual especulação de que as pichações são mensagens codificadas de traficantes. Existe um flerte [...], somente, mas isto não constitui uma relação objetiva entre as duas atividades.
(SOUZA, 2012, p. 281).

Nesse movimento, é interessante perceber que, se por um lado a sociedade incorpora o *graffiti* às suas estruturas, a pichação também assume o discurso estigmatizante que lhe é atribuído e a todo instante reafirma a sua postura marginal, *underground*, transgressora e de contracultura. Poderíamos inferir que o flerte está na defesa de uma atividade infratora, ou seja, por ser um ato criminoso definido por lei e, diferente do que pensa o senso comum, não vinculado a outros tipos de crime como tráfico de drogas, assalto, formação de gangues, entre outros. Contudo, essas expressões vão além do que se estampa nas fachadas. Acredito que enquadrar a prática da pichação ou do *graffiti* como crime mediante apenas a autorização de um proprietário termina por silenciar fatores e condicionantes sociais importantes para compreender esse comportamento, criminalizando uma forma de expressão que se tornou um ícone para jovens em todo o país.

CAPÍTULO 2

Movimentos de incorporação e distanciamento

Atualmente, existe um esforço de definir o *graffiti* como um movimento artístico, como demonstra a própria criação da lei 12.408/11. Assim como em qualquer outra manifestação, esse caráter não é inerente a ele, e sim o produto de uma apreciação e julgamento exteriores. O *graffiti* não é arte em si mesmo, contudo tem sido socialmente caracterizado como tal. No mesmo sentido, a pixação não é crime em si mesma, mas tem esse atributo imposto a ela. No entanto, essa caracterização não é uma via de mão única, em que tais características são assimiladas passivamente, porém, provoca nos movimentos uma reação correspondente com as atribuições dirigidas. Sendo assim, vejamos como essas incorporações as constroem e modificam enquanto manifestações.

Agregado

O *graffiti* tem sido percebido em diversos contextos como um símbolo da juventude moderna, engajada, “descolada”. Ele vem sendo associado ao espírito insatisfeito que não se deixa manipular, não se deixa prender por regras sociais conservadoras (embora busque o caminho da legalidade) e transforma locais frios e acinzentados em uma explosão de cores e vida. Ana Carolina de Barros (2012) relembra que o *graffiti* tem sido cada vez mais objeto de políticas de revitalização e de restauração de espaços, utilizado em projetos de educação, cidadania e arte, como também na comunicação publicitária.

No Brasil são diversos os exemplos de locais que receberam uma nova fachada com o trabalho de grafiteiros. Os desenhos estão espalhados nas cidades de todo o país e contaram com o financiamento do governo, empresas e instituições não governamentais para as tintas e outros materiais. Em Brasília, locais como o CONIC, Espaço Renato Russo, paradas de ônibus, centrais de energia da CEB e muitos muros receberam uma cara nova com mutirões que reuniram diversos grafiteiros/artistas para colorir a cidade. Numa conversa com uma vendedora da loja Kamikaze, ela contou que eram comuns os mutirões para grafitar em diversos locais da cidade. Contou que o painel atual da fachada da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (situada em frente a loja) foi um projeto de revitalização da faculdade em parceria com a loja e contou com a participação de grafiteiros de várias partes do Brasil. O grafiteiro profissional também me contou a experiência de mutirões realizados na cidade de

Sobradinho II, com especial atenção para um que foi realizado no muro do Centro de Ensino, o qual resultou num belo trabalho com tema “fundo do mar”.

Trabalhos como esses têm sido cada vez mais incentivados por contribuírem com a



Fig. 6 - Castelo de Kelburn
(Fonte: <http://area197.blogspot.com.br/2011/09/projeto-graffiti-em-kelburn-castelo-na.html>)

estética das cidades. Muitas vezes misturam a contemporaneidade dos desenhos com o passado, como exemplifica Barros (2012) ao citar o castelo de Kelburn na Escócia (vide fig. 6), que se renovou com os *graffitis* de Nina Pandolfo, Nunca e *osgemeos*. São trabalhos que recebem forte divulgação e apoio por parte de muitas políticas públicas e agentes não governamentais. Entretanto, por diversas vezes o incentivo à prática não é tanto por valorização, mas como instrumento de contenção de ações de depredação, como lembra Richard Lachmann (1988) ao citar:

Os muralistas acreditam que sua arte é apreciada pelos residentes locais ‘porque nós trazemos estilo’. Contudo, os donos dos prédios e de lojistas locais que comissionam murais o fazem por acreditar que isto reduz a probabilidade de vandalismo contra suas propriedades.
(LACHMANN, 1988, p. 244. Tradução livre).

É fato também que muitos grafiteiros não dão grande importância para o motivo pelo qual algum espaço lhe foi cedido, afinal já estão acostumados a produzir sem convite e estão mesmo interessados por uma maior repercussão e visibilidade do seu trabalho.

No entanto, é verdade que o *graffiti* agrega valor a um local, de certa forma retém ações depredatórias e é uma ocupação atrativa para os adolescentes e jovens. Por esses motivos, há um crescente interesse no *graffiti* artístico, utilizado tantas vezes em políticas de educação e cidadania promovidas pelas autoridades e por entidades não governamentais. Existe um esforço político de tornar a atividade regularizada, como a Lei nº 12.408, de 2011, descrita anteriormente, além do investimento em projetos como *Picasso não Pichava*, o qual relacionava diretamente a pichação com a criminalidade infanto-juvenil, como é possível observar na descrição de seus objetivos:

Prevenir o envolvimento de crianças, adolescentes e jovens com a criminalidade, a discriminação, a intolerância, a violência e ao uso do crack e de outras drogas. Assim como construir, reeducar e desenvolver o potencial artístico e cultural, principalmente daqueles envolvidos com a prática da pichação ou outro meio de danificação de edificação ou monumento urbano. (BRASÍLIA, 2000)

Esse interesse é compartilhado por empresas e ONGs, pois atualmente são diversos os cursos oferecidos para ensinar as técnicas, ajudar a desenvolver uma *tag* própria e um estilo de desenho. Nos cursos, é possível perceber que esse interesse não se restringe a grafiteiros/artistas e admiradores. Leandro Tartaglia (2010) relata em seu estudo sobre a territorialidade do *graffiti* no Rio de Janeiro que nas oficinas frequentadas durante sua pesquisa havia grafiteiros e pixadores, mas também ativistas do movimento hip hop e negro, antropólogos, estudantes de artes, geógrafos, repórteres, ou simplesmente pessoas interessadas em aprender sobre o assunto (TARTAGLIA, 2010, p. 91). Também se observa um maior investimento de trabalhos em exposições, na mídia e no circuito do mercado cultural. Todo este reconhecimento não só tem retirado o *graffiti* da marginalidade, mas também os sujeitos envolvidos, os quais começaram a perceber na atividade uma possibilidade de fonte de renda e uma oportunidade para se profissionalizar (TARTAGLIA, 2010, p. 154). Então, o que antes era uma atividade marginalizada e criminalizada vai se tornando um produto de valor no circuito mercadológico.

Lembremos, no entanto, que por mais espontânea que essa atenção possa parecer, envolve interesses diversos, entre eles um controle da subcultura. Dick Hebdige trata exatamente dessa questão em seu livro *Subculture: the meaning of style*. Ele consegue, já no final da década de 1970, perceber alguns elementos da sociedade pós-moderna que facilitam a incorporação de uma subcultura. Ele afirma que “a emergência de uma subcultura espetacular é invariavelmente acompanhada de uma onda de histeria na imprensa” (HEBDIGE, 1979, p. 93. Tradução livre) e que essa histeria é feita simultaneamente de pavor e fascinação, ultraje e divertimento. Concordando com Stuart Hall, ele afirma que comportamentos da juventude como o punk, o hip-hop e o *graffiti* são a todo tempo reincorporados pelo pensamento dominante e situados novamente no seu próprio quadro de significados:

É por esse contínuo processo de recuperação que a ordem fraturada é reparada e a subcultura reincorporada como um espetáculo de desvio dentro da mitologia dominante da qual emana em parte: como mal popular, como Outro, como Inimigo. (HEBDIGE, 1979, p. 94. Tradução livre).

O autor destaca duas formas de reincorporação: a forma mercadológica e a forma ideológica. Tratarei nesse primeiro momento da primeira forma e mais adiante retomarei a segunda. Na forma mercadológica, Hebdige coloca que uma nova subcultura produz novas tendências, novos olhares e sons cuja inovação e criatividade são absorvidas pelas indústrias interessadas. Complementa que quando essas inovações são transformadas em mercadorias ficam congeladas. Ao serem removidas do seu contexto original e distribuídas como objetos de produção em massa acabam se tornando codificadas, sendo apropriadas pelo público.

Todo esse processo de apropriação descrito por Dick Hebdige explica o que aconteceu com o *graffiti* na década de 1980 nos EUA e o que vem acontecendo mais recentemente no Brasil. A indústria, principalmente internacional, tem investido cada vez mais na atividade, levando às lojas especializadas uma maior variedade de sprays, *caps*¹², canetas, tintas e cores para os diversos tipos de traços, superfícies e desenhos, bem diferente dos simples aerógrafos dos anos 80 e 90.

Ao acompanhar a rotina da loja Kamikaze, foram muitos os comentários de curiosos que ficavam impressionados com a quantidade e variedade de cores e marcas de tintas. Uma vez um rapaz que passava em frente à loja, acompanhado da esposa e do filho, se aproximou e comentou impressionado sobre a quantidade de latas de tinta e a variedade das cores que estavam na prateleira. Exclamou que no tempo em que arriscava uns rabiscos no muro era só o preto e até mesmo o traço dependia da técnica usada por não existir latas com reguladores de traço pequeno, médio ou grande, mais pulverizado ou mais concentrado. Perguntei a vendedora sobre essa técnica e ela me explicou que antes para conseguir um traço de desenho mais fino era necessário tirar pressão da lata, mas fazendo isso não era possível recolocar pressão, inutilizando aquela lata para traços largos. Informou que com os *caps* especializados a mesma lata pode ser usada para diferentes traços. Na conversa com o grafiteiro profissional, ao contar como entrou no mundo do *graffiti*, no início da década de 1990, ele comentou que a prática era pouco conhecida e muitos materiais nem existiam aqui no Brasil. Disse que era comum utilizar o aerógrafo com compressor (instrumento muito utilizado na pintura de carros) para conseguir a variação nos traços. Já nos dias de hoje, a diversidade de materiais e técnicas associadas ao *graffiti* reflete o investimento que tem sido feito por um mercado especializado.

Mesmo diante dessa cooptação da atividade, a propriedade original de subversão e contestação ainda é um traço importante na sua definição. Muitos defendem que o verdadeiro

¹² *Cap* é o bico do spray, por onde a tinta sai. Já vem na lata ou pode ser vendido separadamente.

graffiti não é conformista e nem se molda a padrões sociais ou mercadológicos. Essa contraposição às atitudes da incorporação pelo grupo dominante demonstra uma flexibilização no movimento. Sobre tal fato, Ricardo Campos (2007) afirma que, após a massificação do *graffiti*, este desestabilizou-se nos dogmas originais da atividade fazendo com que a unanimidade se perdesse e, portanto, o envolvimento pessoal com princípios que antes eram defendidos por todos já não é uma obrigatoriedade. Deste modo, são diversas as definições do *graffiti* que, segundo Campos, são multiplicadas pelo processo da globalização.

Um produto em constante e rápida mutação, devido à intensificação dos processos de globalização e midiaticização. Esta metamorfose e fragmentação dos espaços, dos agentes e das expressões culturais, torna ainda mais problemático encontrar uma definição universalizante, que permita descrever este fenômeno, simultaneamente global e local.
(CAMPOS, 2007, p. 262).

Como temos visto, a ambiguidade acompanha a todo o instante as tentativas de definição do *graffiti*. Há quem determine como *graffiti* o trabalho realizado sobre uma superfície proibida. Outros já defendem a legalidade e o respeito à propriedade privada ou pública. Porém, também existem os grafiteiros que afirmam produzir trabalhos encomendados e igualmente ir às ruas para dar os “rolês”, grafitando paredes e muros sem autorização ou concessão. Em uma das minhas conversas com outro grafiteiro profissional de uma geração mais nova do *graffiti*, entrei na questão dos “vendidos”. Ele afirmou que existe muita contradição nas opiniões entre os praticantes. Por diversas vezes alguém pode dizer que é contra fazer um *graffiti* em local autorizado ou vender algum trabalho, mas ao ser contrato aceita sem nenhum constrangimento. Disse que ele mesmo transita entre os dois espaços, fazendo trabalhos livres, sem autorização ou convite, e outros na esfera legalizada. Sobre essa plasticidade de autodenominações que envolvem o campo, Ricardo Campos (2007) coloca:

O graffiti originalmente subversivo permite, em simultâneo, o desenvolvimento de uma faceta institucional. É um movimento com dupla personalidade, possibilitando a formação de um circuito de condição ilegal (...) e, igualmente, um campo de incorporação e aceitação pública (...). Grande parte dos *writers* possui este duplo envolvimento, apesar de situar claramente as suas preferências e aptidões, gerindo facilmente esta duplicidade só aparentemente inconciliável.
(CAMPOS, 2007, p. 264).

Essa capacidade indicada por Campos, de se ajustar tanto ao contexto institucional quanto à sua marginalidade, tem sido compreendida por alguns autores como um processo atrelado à especificidade do desenvolvimento das identidades no mundo contemporâneo e globalizado, que se daria de maneira fragmentada, como explica Stuart Hall (1992). O autor,

ao traçar um desenvolvimento das identidades antes, durante e depois da modernidade, coloca que até o Iluminismo as pessoas construíam o seu “eu” baseadas em estruturas sociais sólidas. Contudo, com a modificação dessas estruturas e instituições em suas bases, o sujeito perde esse apoio fixo, como o próprio autor coloca, tornando-se “uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1992, p. 12). Isto é, a identidade é construída e transformada de acordo com as interações estabelecidas pelo indivíduo nos diferentes contextos em que transita. Hall complementa “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (idem).

Apesar da relevância dessa discussão tal qual apresentada por Hall, é preciso questionar uma associação apressada entre o caráter multifacetado das identidades e a dita pós-modernidade. A Antropologia clássica já vem, há muito, apontando para o caráter contextual das identidades. Evans-Pritchard (1978), por exemplo, com seu estudo sobre a sociedade Nuer, foi um dos pioneiros na percepção de que os processos de construção de pertencimentos são fundados no contexto. A afirmação da identidade se dá em bases relacionais, modificando-se portanto conforme varia o “outro” a que se opõe. Tanto no passado quanto hoje, na sociedade ocidental e na diversidade de outras configurações sociais, vemos que as classificações estruturantes não são tão estáveis quanto podem parecer a princípio. E é esse caráter contextual dos processos de identificação em geral que explica a fluidez na construção de identidades.

Essa dita “identidade fragmentada” é o que permite ao sujeito assumir a posição que melhor lhe convém em determinada situação. Um mesmo grafiteiro pode assumir a posição de artista diante de uma exposição em uma galeria, mas também pode se declarar subversivo por realizar trabalhos não autorizados e contestadores, como foi declarado na conversa descrita anteriormente. Leandro Tartaglia (2010) comenta:

Por um lado, os grafiteiros que têm uma atuação mais profissional, comercializando e vendendo sua arte, de forma alguma ficam restritos a esse viés. Em sua maioria tiveram seu desenvolvimento artístico nas ruas com outros grafiteiros, e apesar da notoriedade reconhecem a rua como o verdadeiro espaço da prática do graffiti, o que remete sentido de arte pública.
(TARTAGLIA, 2010, p. 154).

Arrisco dizer inclusive que seu reconhecimento e sucesso estão exatamente no jogo de cintura para se adequar tanto no meio legítimo e legal, quanto no meio marginal e ilegal.

Saber a qual das duas identidades irá recorrer pode ser útil em momentos de confronto, tanto com agentes repressivos quanto entre os próprios grafiteiros e pixadores. Também pode lhe proporcionar mais respeito nos dois grupos e maior reconhecimento, sem deixar de lhe render oportunidades profissionais remuneradas.

Nesse sentido, os grafiteiros têm se mostrado mais articulados do que os pixadores. Conseguiram, há algum tempo, assumir o papel de artistas plásticos, diferente dos seus irmãos, os quais ainda são considerados vândalos, como bem coloca Leandro Tartaglia ao afirmar que a maior aceitação do *graffiti* dá oportunidade para ser “menos vulnerável nas ruas e expande suas possibilidades profissionais e de intervenção num raio cada vez mais amplo” (idem). O autor também lembra a importância da mídia nesse processo de descriminalização do *graffiti* e o reforço da pixação como ato depredatório e ilegal, porém, não é universal a opinião entre os grafiteiros se essa desvinculação é positiva, pois alguns consideram que há uma perda com relação ao original sentido subversivo do *graffiti*, que passaria a fazer parte da instituição (TARTAGLIA, 2010, p. 159). Para Tartaglia a mídia reconstrói a imagem do grafiteiro na sociedade fazendo com que ele deixe de ser subversivo.

No entanto, acredito que esse caráter na verdade é transformado em irreverência, sem deixar de existir. Podemos perceber que o discurso associado ao *graffiti* é de uma atividade artística exemplar no sentido de livre expressão, que ao utilizar a cidade como suporte, torna-se acessível a qualquer pessoa não importando sua condição social, gênero, idade ou etnia. É construída também livre no sentido de expressar qualquer tipo de coisa, não estando presa a censuras, até se expor, porque a partir daí está a mercê de qualquer ação natural ou humana. Irreverente também na estética, porque ao estar na rua, não se limita a conceitos impostos por uma instituição, podendo assumir a forma que desejar. Essa transformação pode ser constatada pelas apropriações do *graffiti* em campanhas publicitárias que querem passar a ideia de jovialidade, modernidade e da própria irreverência, mesmo quando o público alvo não são os jovens. Um dos exemplos mais recentes foi a realização do trabalho dos grafiteiros *osgemoos* no avião da Gol (vide fig. 7) que seria utilizado pela seleção brasileira na Copa do Mundo do ano passado, no Brasil. A façanha foi amplamente divulgada pela sua magnitude e dificuldade.



Figura 7 - Graffiti dos *osgemeos* em avião da Gol
(Fonte: <http://www.avioesmusicas.com/a-pintura-da-selecao-o-grafitti-o-aviao-e-o-conservadorismo.html>)

Como Hebdige coloca, ao incorporar os significados da subcultura, o grupo dominante os traduz no seu próprio contexto simbólico, mas não necessariamente aquele significado deixa de existir.

O *graffiti* é uma prática cultural historicamente recente e como qualquer movimento contracultural foi muito mais incisivo no seu início, mas rapidamente absorvido por aqueles que reconheceram na atividade uma inovação e rentabilidade favoráveis a um contexto social tão fluido e fugaz quanto uma pintura proibida no muro. Entretanto, ainda é um movimento de contravenção, pois defende a sua liberdade de expressão diante de tentativas de repreensão. Um exemplo dessa força é o decreto GrafiteRio, publicado no dia 19 de fevereiro de 2014. O decreto, que foi instituído em parceria com grafiteiros, foi uma resposta ao episódio em que uma obra feita por grafiteiros foi apagada por funcionários da companhia de limpeza urbana da cidade. O caso ganhou tamanha proporção devido a reivindicação dos grafiteiros que o processo de publicação do decreto foi acelerado. Mesmo que sua realização demore para acontecer, este é um exemplo de como os grafiteiros se utilizaram da articulação entre o mundo legítimo e ilegítimo em interesse do movimento.

Desagregado

A pixação está em uma direção completamente contrária à do *graffiti*. Enquanto este pretende cada vez mais se agregar ao grupo dominante, mais inflamado é o discurso antagônico e anarquista daquele. Entretanto, se a pixação não percorre os espaços legitimados e, pelo contrário, é combatida firmemente por políticas públicas e campanhas (as quais tantas

vezes promovem o *graffiti*) é falso afirmar que a prática não tem se tornado cada vez mais intrigante para profissionais da comunicação, arte e cientistas sociais. Os grafismos chamam a atenção por estarem estampados por toda a cidade, inclusive nos locais mais remotos e inacessíveis. São sinais incompreensíveis para a sociedade em geral, mas que querem dizer muito sobre quem os está reproduzindo, deixando uma mensagem bem clara de inconformidade com a realidade que lhes é apresentada.

A prática de escrever em muros e paredes é por excelência uma atitude de protesto e crítica, como também para chamar a atenção. Isto porque não há lugar melhor para divulgar um pensamento ou se autopromover do que expor onde todos possam ver e, sendo assim, a rua é o local ideal. No entanto, existem leis que determinam e regulam a utilização de espaços públicos e privados, e se essa atividade é feita fora dessa determinação está sujeita a sanções e punições. Howard Becker (1963), em seu livro sobre o comportamento desviante, comunica que o *outsider*, ou seja, o sujeito desviante, é aquele ou aqueles que cometem “a infração de alguma regra geralmente aceita” (BECKER, 1963, p. 21).

Becker desenvolve seu pensamento a partir do ponto fundamental da relação entre o *outsider* e o estabelecido: a regra instituída. Para ele, todo grupo tem interesse em fazer regras e impor as mesmas, tanto interna como externamente, para outros grupos (ibidem, p. 28). A capacidade de criar e de aplicar as regras a outros sujeitos é uma questão de poder político e econômico. São eles que dão, de forma diferenciada, as armas para a imposição das regras, sendo também influentes nessa distinção de poder a idade, o sexo, a etnia e a classe (ibidem, p. 29 e 30). Becker categoriza os criadores de regras como os *empreendedores morais* (ibidem, p. 153) e ressalta a importância de agentes como a polícia para garantir o cumprimento das leis, chamando-os de *impositores das regras* (ibidem, p. 161).

Howard Becker coloca que o comportamento desviante existe no processo em que a regra imposta por um grupo dominante sofre a infração por um ou mais sujeitos, provocando nos demais atores sociais reações de julgamento e punição (BECKER, 1963, p. 21 e 22). O autor destaca que alguém só pode ser categorizado *outsider* se o grupo realmente o rotula como tal, e a intensidade da reação em relação ao comportamento desviante “depende de quem o comete e de quem se sente prejudicado por ele” (ibidem, p. 25), visto que esse sentimento depende do gênero, etnia, cor e idade tanto do praticante da infração quanto do que se sentiu atingido. Neste ponto, pode-se entender por que o desvio só existe no contexto das interações sociais e por que Becker o entende como criado pela própria coletividade (ibidem, p. 21).

Mais adiante, percebendo que a sociedade moderna é complexa, não possibilitando um acordo universal com referência a todas as regras criadas e como estas devem ser aplicadas, o autor afirma que “uma pessoa pode sentir que está sendo julgada segundo normas para cuja criação não contribuiu e que não aceita, normas que lhe são impostas por outsiders” (ibidem, p. 28). Com isso, Becker abre uma nova perspectiva para os estudos sobre o *outsider*, afinal, destaca o caráter variável do julgamento. Nos estudos anteriores, a busca é pelas razões de um comportamento desviante, tendo como premissa a definição do senso comum desse desvio, mas não questionam os valores do grupo que formulou o julgamento (ibidem, p. 17). Para o presente trabalho, a compreensão do caráter variável do julgamento ajuda a analisar o ato da pixação e a iluminar as discussões em relação à legitimidade do *graffiti*. A relação entre a pixação e a sociedade é um excelente exemplo dessa variação e do cuidado que se deve ter ao classificar a primeira como desvio, pois os pixadores não aceitam a imposição e o julgamento dos seus acusadores, pelo fato de não concordarem com a proibição da utilização de espaços sobre os quais eles também têm direito de uso.

É comentada em diversos artigos e livros essa atitude categórica do uso de espaços públicos, principalmente quando não autorizado. Richard Lachmann (1988) fez sua pesquisa sobre o *graffiti* quando este estava ganhando a atenção da mídia, da arte e ao mesmo tempo despertava a indignação das autoridades e dos leigos diante dos grafismos que insistiam em aparecer nos metrô de Nova Iorque. A prática era proibida na cidade, porém, os grafiteiros continuavam a buscar fama através da apropriação dos espaços públicos. A pixação é hoje esse movimento que faz da coibição sua motivação. Richard Lachmann afirma:

Membros de subculturas desafiam a hegemonia tirando partido das próprias experiências e costumes das suas comunidades, grupos étnicos, e faixa etária, demonstrando assim que a vida social pode ser construída de forma diferente das concepções dominantes de realidade.

(LACHMANN, 1988, p. 231 e 232. Tradução Livre).

Por estar constantemente negando os padrões estéticos, ideológicos, legitimados e formais, a pixação se opõe sistematicamente à postura de agregação tal qual o *graffiti* assume por diversas vezes, mesmo quando se diz crítico ou subversivo. Como coloca a pixadora e também grafiteira Anarkia “na totalidade do movimento, a pixação é muito mais pura porque não se vendeu” (COELHO, 2010, p. 08).

Um dos episódios mais emblemáticos aqui no Brasil da provocação que a pixação causa e quer causar foi a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Rafael Augustaitiz, conhecido como Pixobomb. O rapaz conseguiu entrar no Centro Universitário

Belas Artes de São Paulo pelo programa de incentivo ao ensino superior ProUni, do Governo Federal. Gustavo Coelho (2010) escreveu um artigo relatando e comentando o evento, trazendo depoimentos do próprio pixador, com quem estabeleceu contato durante sua pesquisa. Rafael conta que já vinha muito insatisfeito por não conseguir expressar na faculdade o que a pixação representa para ele como movimento, apesar de nunca esconder que era pixador. Sendo assim, ele decidiu mostrar no seu TCC toda a revolta e a agressividade do pixo. No dia em que estavam acontecendo as apresentações de final de curso, ele chamou vários amigos e colegas de pixo, por volta de 40 pixadores, para ir até o Centro Universitário e pixar todo o estabelecimento. Todas as paredes, portas, exposições, absolutamente tudo recebeu tinta e, depois de toda confusão e represália gerada, eles foram embora de metrô (vide Fig. 8, 9 e 10).



Fig. 8 - Foto por Choque Photos (Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/414260865693796631/>)



Fig. 9 - Foto por Choque Photos (Fonte: https://c1.staticflickr.com/3/2522/4079682131_718c96daa1.jpg)

Fig. 10 - Foto por Choque Photos (Fonte: https://c1.staticflickr.com/3/2509/4080418140_0d3989393)



Era de se esperar que a academia o jubilasse e de fato assim aconteceu. No entanto, a crítica de Gustavo Coelho e de outros que comentam o episódio (como o documentário *Pixo*, 2009) é como o fato poderia ter sido aproveitado para se inaugurar discussões sobre a forma que a arte tem sido formulada e pensada, principalmente nos limiares da estética. Para Coelho, a atitude do Centro tão prontamente apresentada (a decisão foi na mesma noite do ocorrido) deixou a desejar por se tratar de um polo de discussão e formação de pensadores.

O episódio elucida as características mais essenciais da pixação como o próprio Coelho coloca: “a parte mais grossa desta cultura, a não-autorização, a indisciplina, a irresponsabilidade, o nomadismo” (ibidem, p. 08) e também a sua agressividade. A prática tem uma forma libertina de se expressar, fora da dimensão estética legítima, como afirma a pixadora e grafiteira carioca Anarkia:

“A Arte não é mais para ser bonita, para enfeitar a minha sala, a arte é para falar da população, expressar quem a gente é refletir sobre nosso mundo [...]. A pixação não tem como a pessoa gostar, a gente gosta porque entende, algumas pessoas acham lindas, mas as pessoas normais nunca vão gostar”. (COELHO, 2010, p. 18).

O pixo não tem a pretensão de se eternizar, mas de incomodar, e entende que, quanto maior for esse incômodo, mais breve será sua existência. É uma atividade lúdica e por ser ilegal permite aos pixadores uma carga extra de “adrenalina”, aumentando a satisfação na prática. O contentamento pode ser ainda maior quando envolve a superação pessoal, como confirma uma das declarações no documentário *Pixo*: “Não saio de madrugada para pixar mureta ou parede. Com todo respeito, o barato é subir nos prédios” (WAINER & OLIVEIRA, 2009). Também é uma prática a qual gera um prestígio dentro do circuito dos praticantes, pois quanto mais desafiador o objeto pixado e mais nomes espalhados, maior importância terá diante das *crews*. Para David de Souza (2012), a obtenção de fama, o reconhecimento e o prazer gerado pela descarga de adrenalina são os pontos que um praticante considera ao

agregar-se a uma *crew* (SOUZA, 2012, p. 292). Deste modo, a pixação vem para os jovens como essa porta aberta para demonstrarem o seu valor, provando que mesmo diante de cadeados, correntes, altura e tantos outros perigos, eles assumem o controle e ultrapassam os obstáculos, tornando-se vencedores a cada desafio superado. Assim, a atividade torna-se para os adolescentes e jovens uma rede de sociabilidade e de prestígio social:

Em um mundo de valorização crescente da perda do anonimato, os jovens, em processo de definição de seus papéis sociais, de polimento de sua identidade social e em crise, pelo momento híbrido que representa a adolescência, entendem que se destacando em algo (atividade ou comportamento) eles estão efetivamente acima dos demais, estão “chegando no mundo com tudo”.
(*ibidem*, p. 289).

Como já citado inúmeras vezes, um dos mais representativos materiais sobre o tema é o documentário *Pixo*, dirigido por João Wainer e Roberto de Oliveira, de 2009. Nele são manifestados diferentes pontos de vista sobre a pixação na cidade de São Paulo, apresentando desde a análise de especialistas em comunicação e arte, passando pela opinião de leigos e autoridades policiais, até as falas de pixadores e simpatizantes. É a esse lado menos explorado e conhecido que o documentário dá maior destaque, se tornando um retrato interessante para entender a mentalidade de um grupo pouco compreendido e muito discriminado. Isto porque revela uma dimensão das relações pela visão do “outsider”. Também se torna um ícone por retratar o movimento na cidade de São Paulo, a qual é considerada por pixadores e pesquisadores a capital da pixação, reconhecida inclusive internacionalmente como berço do movimento e por esse motivo exerce forte influência na forma como a manifestação se desenvolve em outras cidades brasileiras.

Todavia, a partir das declarações apresentadas, é possível perceber a pixação como um fenômeno sintomático de algo muito mais profundo e complexo. Rafael Pixobomb coloca que “a pixação carrega toda a energia da metrópole: o egoísmo, a perversidade, atingir o inatingível, ser o melhor” (WAINER & OLIVEIRA, 2009). O jornalista Gilberto Dimenstein diz que os pixadores “são indivíduos como qualquer paulistano que sofrem da síndrome da invisibilidade. O que lhes move a deixar essa marca é o pensamento ‘eu existo, eu valho a pena, eu tenho como contribuir’” (*idem*), enquanto uma pixadora afirma que a pixação é “arte da pobreza, sentimentos que ninguém quer ver, só fecha os olhos” (*idem*). Estas declarações revelam o movimento da pixação como sintoma de desestruturas sociais, posto o que afirma Déborah Penachin em seu artigo *Signos Subversivos*:

Os grafismos urbanos que vemos espalhados pelos muros são o resultado de um processo em que o escritor assimila e interioriza diversos elementos da urbanidade

em que vive, processa-os e com eles interage, para posteriormente devolvê-los ao ambiente externo sob a forma de *graffiti* ou pixação. (PENACHIN, 2003, p. 03).

A autora coloca também que esses grafismos e a cidade estão em dialética, transformando-se a todo momento, pois se o pixador e o grafiteiro deixam sua marca na cidade, é porque seu imaginário já foi influenciado pela vivência urbana e as experiências por ela proporcionadas. Isto é, se são experiências de acolhimento, de diversão, de vivência em comunidade ou se são de rejeição, de violência, de imposições, tudo isso será refletido nos muros, paredes, prédios, placas e fachadas. Entretanto, é preciso considerar aquilo que coloca David de Souza (2012) sobre a forma como se reflete essa experiência. Ao comentar o aspecto agressivo da pixação, fala sobre uma estetização da violência, que não corresponde a representação plástica desta, mas na disputa “pela tinta” e não no embate físico. Isto é, os confrontos de pixador contra pixador, pixador contra agentes repressivos do Estado e de pixador com o proprietário são vencidos quando esse consegue deixar sua marca no muro sem mais problemas ou interrupções (SOUZA, 2012, p. 272 e 273). David de Souza também diz que “apesar do poluente resultado da atividade dos pichadores, esta, salvo exceções, não inclui em sua rotina de sociabilidade práticas de violência física” havendo um “redirecionamento da violência física para a competição pela fama” (idem).

A pixação não se esgota. Na dinâmica ocidental, liberal e capitalista encontra um solo fértil para se desenvolver e complexificar enquanto manifestação, movimento e prática cultural. Dificilmente encontramos alguma cidade sem qualquer grafismo estampado nos seus muros, mesmo que seja em seus esgotos e subúrbios. Seus promotores e suas causas são muito diversos e tentar entendê-los é uma tarefa difícil, pois implica deixar de lado conceitos e categorizações, fazendo um esforço de enxergar com as lentes da pixação. Coelho indicou muito bem isso quando afirmou:

Não se pode entender, portanto, a piXação, limitada à sua produção tipográfica, ao nome no muro, muito menos às suas reelaborações como estampas de roupas, outdoors ou estudos de design. A piXação, em sua completude, não é apreensível numa exposição, numa foto que seja, ela só se completa no momento que é eXperienciada, vivida, em toda sedução de sua subversão, em todo peso carregado por aqueles que, ao escolhê-la como opção para ocupar o mundo, para escrever sua vida sem autorizações, aceitam o fardo e o orgulho irônico de se apaixonarem pelo crime. (COELHO, 2010, p. 17 e 18).

A pixação se revela sempre na contramão. Mesmo diante de tentativas de inserção, quer sempre contradizer e confrontar. Como declara Cripta, famoso pixador paulista, no filme *Pixo*

“pixação é ilegal mesmo. Se fosse autorizado ninguém tava fazendo. Se fosse igual o *graffiti* acho que nem existia a pixação. A essência tá na anarquia. Bagulho proibido” (WAINER & OLIVEIRA, 2009).

Processos de legitimação

Grffiti e pixação poderiam ser classificados como fazendo parte do mesmo movimento: a Arte de Rua. Contudo, ao aprofundar nas suas motivações e organizações, percebemos o distanciamento que têm um do outro, apesar de terem a mesma origem e de serem pautados nos mesmos princípios. Assim, é importante entender que desde seu despontar o *graffiti* envereda cada vez mais para o mundo artístico, tendo que se moldar constantemente para fazer parte dele, enquanto a pixação não buscou, nem busca, tal agregação.

A Arte, assim como qualquer outra conjectura social, é regida no seu campo por normas e diretrizes. Estas procuram definir o que é arte, os atores que circulam nesse campo e o relacionamento com outros grupos sociais. Essas normas foram elaboradas ao longo da história, mas são renovadas e reavaliadas a cada novo cenário social, adequando, quando necessário, uma nova técnica ou nova tendência. De fato, durante a história da Arte, é possível perceber que de tempos em tempos um estilo substitui o anterior. Mas esta dinâmica não minimiza a força de um sistema que se constrói sobre regras relativamente rígidas.

Howard Becker (1982) em seu livro *Art Worlds* procura definir algumas relações que permeiam o mundo artístico. Para ele, é difícil encontrar uma definição correta para “arte” por se tratar de um conceito tão complexo que ao tentarmos delimitá-lo, encontraremos sempre um caso que não se encaixa nos critérios estabelecidos. De qualquer forma, Becker usa a seguinte concepção de arte para sua análise:

Quando dizemos "arte", costumamos dizer algo como isto: uma obra que tem valor estético, com quanto que seja definida; uma obra justificada por uma estética coerente e defensável; um trabalho reconhecido por pessoas apropriadas como tendo valor estético; um trabalho apresentado nos locais apropriados (pendurados em museus, tocados em concertos).
(BECKER, 1982, p. 138. Tradução livre).

O autor defende que o mundo artístico não está restrito ao artista e sua obra, mas é relacional, à medida que esse artista interage com o fornecedor de materiais, os distribuidores, colegas de profissão, e com os críticos, teóricos e público, ou seja, “todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção das obras que esse mundo, e talvez outros também, definam

como arte” (ibidem, p. 34. Tradução livre). Isso quer dizer que os princípios que orientam um sistema estético vão se modificando à medida que são influenciados e influenciam esses outros atores (artistas e público, modos de distribuição, sistemas econômicos e políticos). Contudo, uma obra para ser considerada arte ou não precisa principalmente do aval dos “esteticistas”, como denomina Becker, pois estes veem se o trabalho realmente compõe as regras regentes na instituição, para assim, dela fazer parte. Poderíamos pensar que esse campo é um solo fértil para inovações, pois a criatividade é uma virtude valorizada. No entanto, esse é um campo onde o conservadorismo sempre esteve muito presente, até os dias atuais. Então, como novos modelos e tendências poderiam ser incorporados por esse mundo? Becker coloca o seguinte:

Artistas produzem novos trabalhos em resposta não só para as considerações de estética formal, mas também em resposta às tradições do mundo da arte em que participam, tradições que podem ser proveitosamente vistas como sequências de definições e soluções de problemas; em resposta às sugestões implícitas em outras tradições [...]; em resposta às possibilidades contidas em novos desenvolvimentos técnicos; e assim por diante. Uma estética existente deve ser mantida atualizada para que ela continue a validar logicamente o que o público experimenta como importante trabalho de arte e, portanto, para manter viva e consistente a conexão entre o que já foi validado e que agora está sendo proposto.
(ibidem, p. 138. Tradução livre).

Em seu artigo sobre o processo de legitimação do *graffiti*, Souza (2013) cita alguns pontos defendidos por Luciano Trigo (2010) sobre o contexto em que a expressão desponta e ingressa no mundo artístico oficial. Para Trigo, o *graffiti* seria uma solução para o novo paradigma das Artes Plásticas, definido pela redistribuição de papéis, incorporação de processos e atitudes contraculturais que estavam surgindo, e uma aproximação da arte à moda, à publicidade e à cultura de massa devido a uma crescente assimilação da lógica mercadológica. Este fato pode ser mais bem compreendido ao elucidar uma parceria realizada pela loja Kamikaze. Ao acessar a página da loja no *Facebook* vi um *post* que tratava de uma oficina de *graffiti* organizada pela loja. Já na minha primeira visita perguntei sobre essa oficina e se haveria outra. Minha interlocutora disse que as aulas eram em parceria com a Faculdade Dulcina, que disponibilizava o espaço (uma sala no subsolo para as aulas práticas e outras salas para aulas teóricas) e inclusive alguns professores. Essa parceria pode trazer a reflexão dos patamares que o *graffiti* tem alcançado no espaço legítimo da arte ao ocupar o palco sagrado dessa instituição de arte em Brasília.

Pierre Bourdieu, ao tratar das distinções levadas em consideração para a construção social do gosto, afirma que a arte é um dos elementos dessa diferenciação de classes, tendo

em vista que, para produzir uma obra de arte, são necessárias disposições e competências que não são universais, tornando-a material e simbolicamente exclusiva. Essa raridade dos instrumentos necessários para seu desfrute funciona como capital cultural, proporcionando um ganho de distinção (BOURDIEU, 1982, p. 213). Poderíamos, então, pensar que o *graffiti* tornou-se uma forma de trabalho artístico distintivo e, por isso, encontramos tantos valendo milhões em diversas galerias do mundo. Entretanto, ao contrário do que muitos podem imaginar, Ricardo Campos (2007) diz que o sucesso dos primeiros grafiteiros não se deve a um interesse na nova estética apresentada, mas antes de tudo às campanhas da mídia que transformaram o fenômeno de marginal para excêntrico, tal qual a incorporação tratada por Dick Hebdige (1979) na forma mercadológica. Isso porque o mercado, dentro da sua lógica de lucro, precisa constantemente se atualizar e renovar. Portanto, encontrando dificuldade nesse processo, vê no surgimento de novas subculturas e estilos a vitalidade, excentricidade e inovação de que necessita, e a mídia se torna importante ferramenta para o sucesso dessa incorporação. Então, ao percebermos como o *graffiti* vem ganhando o mercado, não apenas pelo investimento em trabalhos *outdoor*, mas também na produção de roupas, utensílios domésticos, em campanhas publicitárias, políticas públicas e investimentos educacionais, é que podemos nos dar conta do quão bem sucedida é essa troca simbólica.

Nestor Canclini (1989) percebe que os agentes do meio artístico estão sempre na paradoxal situação de luta pela raridade (e valorização) e ao mesmo tempo estão na busca pelo mercado (CANCLINI, 1989, p. 37). A lógica mercadológica é a constante expansão de sua abrangência, afinal quanto mais se vende, maior o retorno para alimentar seu sistema. No entanto, a partir do momento em que o consumo se torna o principal gerador de distinção entre as classes, a busca pela exclusividade é pré-requisito para manutenção dentro desse sistema. Esse paradoxo é igualmente vivido pelo *graffiti* quando se torna produto do sistema.

Fazer parte desse contexto obrigou o *graffiti* enquanto movimento a modificar diversos axiomas que o orientavam. Desses, o princípio mais afetado foi, sem dúvida, o da transgressão. Para esclarecer, imaginemos o cenário: o movimento do *graffiti*, original de subúrbios e grupos marginais, estampando nas cidades o que bem entendia, a revelia do que custaria tal atitude, sem ter que seguir regras a não ser aquelas estabelecidas pela própria socialização do grupo. Ou seja, vivendo toda sua autonomia e utopia de estilo de vida. Pois foi exatamente essa autonomia a primeira a lhe ser retirada. Estabelece-se assim a segunda forma de incorporação descrita por Hebdige: a forma ideológica. Ela consiste na “‘rotulagem’ e redefinição de um comportamento desviante pelos grupos dominantes – a polícia, a mídia, o judiciário” (HEBDIGE, 1979, p. 94). Para melhor elucidar tais referências, tratarei

separadamente cada questão começando pela judiciária. A midiática será abordada posteriormente.

Conforme já mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, um exemplo claro de redefinição no contexto jurídico é a Lei 12.408, de 2011, a qual dispõe sobre o *graffiti* e a pixação. Ao regular que o *graffiti* não constitui uma prática criminosa e reconhecê-lo como expressão artística, além de definir a pixação como ato depredatório caracterizado como crime, poderíamos pensar numa abertura maior da instância dominante. No entanto, a lei continua afirmando que só se caracteriza como expressão artística o *graffiti* que tiver autorização do proprietário ou do órgão público competente. Este é o ponto precisamente em que o comportamento desviante (transgressão) é reconhecido e a prática do *graffiti* é reinterpretada pelo quadro simbólico dominante: ele é expressão artística enquanto autorizado; de outra maneira, é crime. O detentor do poder será sempre aquele a impor as regras, enquanto os demais obedecem as condições impostas. O grafiteiro é, na maioria das vezes, quem entra nessa obediência ou pelo menos busca não confrontar as normas diretamente. Em contrapartida, o pixador corrompe o sistema imposto e cria seus próprios meios e regras, mesmo que tenha que arcar com as consequências negativas. Acredito que esse seja o ponto fundamentalmente diferencial entre o *graffiti* e a pixação.

Como já afirmado anteriormente, o pixo não é entendido nem defendido como uma expressão artística. É verdade que existe algumas correntes que querem classificá-lo na categoria *underground*, mas não é uma vertente muito comum. A pixação é um movimento, uma manifestação, uma linguagem de fato. Tem uma preocupação estilística com seus traços e suas formas, mas não num sentido estético apropriado pelo meio institucionalizado. O sentido da sua preocupação é da já referida estetização da violência.

É mais claro ver as transformações enquanto movimento no campo do *graffiti*. Estar em contato com uma loja especializada da técnica e conversar com alguns grafiteiros profissionais possibilitou perceber como algumas dinâmicas intrínsecas são alteradas. Ao conversar com o vendedor da loja Kamikaze perguntei se ele acreditava que a trajetória para o *graffiti* perpassava a ilegalidade. Ele disse que antigamente era mais comum um grafiteiro começar pixando e só depois entrar em contato com o *graffiti*, no entanto, hoje, com as oficinas que ensinam a ideologia e as técnicas, os jovens podem e querem aprender o *graffiti* diretamente. Além disso, a facilidade de acessibilidade a materiais como tintas, revistas, filmes, exposições colaboram para o crescimento do interesse e investimento na prática, possibilitando a reprodução da ideologia do movimento a um público mais amplo, que interage com a obra apresentada. A criação de lojas como a Kamikaze, no CONIC, e a

Produções Clandestinas, no Setor Comercial Sul, são materializações da repercussão da prática. A inserção de grafiteiros no circuito profissional também é reflexo dessas transformações.

O *graffiti* já não é necessariamente aprendido nas ruas e nem precisa ser transgressor para ser considerado. Digo que não é necessariamente porque me deparei com diversos discursos diferentes nesse sentido. Quando perguntei ao vendedor da Kamikaze se ele era grafiteiro ou pixador, ele me afirmou ser pintor. Pedi que me explicasse a diferença. Para ele (ênfaticamente que era seu modo de enxergar) em Brasília são poucos os *graffitis*, o que existe mesmo são pinturas, isso porque o *real graffiti* é como aqueles que eram feitos nos metrô de Nova Iorque, que não são agradáveis, não são inteligíveis e são anônimos, mas são diferentes da pixação por apresentar um estilo mais rebuscado em formas e cores. Em outra conversa com um grafiteiro profissional, esse já me informou que para ele *graffiti* são as letras encorpadas e os desenhos, comentando que quanto mais colorido, mais interessante é o trabalho. Já em uma conversa com outro grafiteiro profissional, ele me disse que *graffiti* é uma arte feita livremente, pela qual ele se expressa da forma que quiser, seja ele pago ou não, mas deixa de ser *graffiti* quando se perde essa autonomia.

Diante do exposto, fica cada vez mais evidente a dicotomia entre as duas expressões. Desde sua classificação, uma como expressão artística e outra como movimento social, até as motivações que as constituem. Poderíamos pensar, então, que enquanto o *graffiti* se deixa ser facilmente assimilado pelo grupo dominante, o pixo está imune a esse poder. Contudo, a aceitação da incorporação pela arte institucionalizada se torna uma estratégia de relação com os poderes hegemônicos. Essa adequação é uma alternativa tão legítima quanto resistir a essas forças. De fato a resistência da pixação tem se mostrado mais feroz, porém, não é imune às influências dos poderes instituídos.

CAPÍTULO 3

A mídia e os processos de afirmação e negação

Consumo e mídia: poderes regentes

A pós-modernidade é marcada por eventos bem característicos que têm alterado a dinâmica social. Ainda que a circulação em nível global não seja exatamente uma novidade, vivemos um momento em que o conceito de globalização passou a fazer parte do discurso tanto na esfera acadêmica, quanto nas esferas social, política e econômica. Simultaneamente, o desenvolvimento da tecnologia e da comunicação contribuiu, e ainda contribui, para as transformações no espaço e no tempo das interações humanas em todo o mundo.

Posto isto, nas últimas décadas acompanhamos o surgimento de diversos instrumentos, principalmente digitais, os quais têm diminuído distâncias e agilizado o que antes levava muito tempo para acontecer. Jornal, televisão, internet, celular e painéis virtuais, entre outros meios de comunicação, estão cada vez mais acessíveis a quem deles queira fazer uso. O agrupamento desses canais é o que podemos chamar de mídia. Por ela recebemos as notícias, as propagandas, conhecimentos de utilidade pública e informações frívolas, entre outros. Indiscriminadamente, todos os espaços são atravessados pela mídia. Por meio dela diversos discursos ideológicos são transmitidos, fazendo com que modelos e estilos de vida sejam criados, modificados ou influenciados por esses discursos. São muitos os autores que se debruçam sobre a temática e sobre como esse poder tem regido a vida social pós-moderna.

Dênis de Moraes, doutor em Comunicação e Cultura, afirma em seu artigo *A Lógica da Mídia no Sistema do Poder Mundial*:

A mídia ocupa posição destacada no âmbito das relações sociais, visto que é no domínio da comunicação que se fixam os contornos ideológicos da ordem hegemônica e se procura reduzir ao mínimo indispensável o espaço de circulação de ideias alternativas e contestadoras.
(MORAES, 2004, p. 16 e 17).

Para Moraes, corporações de informação são agentes operacionais da globalização, as quais sustentam o consumo como valor universal e, por isso, divulgam o mercado como importante regulador das necessidades coletivas. Possuem uma dinâmica que se adéqua perfeitamente à da globalização. Moraes afirma que essa característica integradora a nível global é inerente aos meios de difusão e se potencializam cada vez mais devido à expansão tecnológica. Todas essas propriedades fazem da mídia um poderoso agente social.

O controle da informação situa-se no vértice de estruturas de dominação que submetem discrepâncias políticas e diferenças culturais às razões do mercado e a injunções geopolíticas e econômicas. (ibidem, p.19).

Zygmund Bauman (1999), assim como muitos outros autores, ao analisar a sociedade pós-moderna, trata dessa “sociedade de consumo” em que vivemos, procedente imediatamente da “sociedade (moderna) de produção”. Para Bauman a sociedade de consumo molda os indivíduos alterando as suas prioridades de produção para consumo, o que logicamente modifica todos os aspectos da sociedade, cultura e vida individual (BAUMAN, 1999, p. 78). Uma das características do sujeito consumidor apresentada pelo autor é sua necessidade de consumir continuamente. Sendo assim, o consumidor não estabelece nenhuma forma de fidelidade vitalícia, pois está constantemente renovando suas necessidades e desejos.

O que realmente conta é apenas a volatilidade, a temporalidade interna de todos os compromissos; isso conta mais que o próprio compromisso, que de qualquer forma não se permite ultrapassar o tempo necessário para o consumo do objeto do desejo (ou melhor, o tempo suficiente para desaparecer a conveniência desse objeto). (ibidem, p. 79)

Bauman continua afirmando que a satisfação, portanto, deve ser instantânea, imediata, no sentido que é rapidamente suprida, mas também passageira, para dar espaço a uma nova necessidade. Assim, todas essas características de volatilidade e temporalidade são transferidas para o objeto de desejo, o qual não precisa ser mais um bem durável – na verdade, é melhor que não seja.

O campo da Antropologia, nas últimas décadas, também tem sido palco de um conjunto de discussões sobre o consumo nas sociedades contemporâneas. Desde os trabalhos pioneiros de Bourdieu (2011 [1979]) e Douglas e Isherwood (1979), que antropólogos têm investido no estudo das práticas de consumo, por um lado, como parte de complexos sistemas simbólicos e, por outro lado, como elemento chave na produção e na reprodução de relações sociais. Para o presente trabalho, importa particularmente o enfoque no papel dos meios de comunicação nas sociedades de consumo, tanto em nível global quanto local.

Nestor Canclini (2002), por exemplo, faz uma leitura da influência da mídia nas interações pautadas no consumo. Em *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*, ele faz uma leitura das cidades que, após meados do século XX, com o inchaço populacional, perdem seus espaços de encontro, como os parques e praças, mas ganham com a mídia uma via para estabelecer esses contatos. Ele lembra que em cinquenta anos a função

do *flâneur* de percorrer a cidade em busca de informações para os jornais já não era necessária, já que agora existe o helicóptero que sobrevoa a cidade transmitindo ao vivo as notícias para os televisores domésticos.

Os relatos mais influentes sobre o que significa a cidade emergem agora da imprensa, do rádio e da televisão. No tumulto heterogêneo e disperso de signos de identificação e referência, os meios não propõem tanto uma nova ordem, mas sim oferecem um espetáculo reconfortante.
(CANCLINI, 2002, p. 42).

O autor argumenta ainda que a intenção dos meios de comunicação não é orientar o indivíduo a lidar com questões de interatividade ou conflitos urbanos, mas sim “ajudam a imaginar uma sociabilidade que relaciona as comunidades virtuais de consumidores midiáticos” (ibidem) que antes se davam nos espaços coletivos.

Canclini chega a uma conclusão sobre os meios de comunicação que remete ao já exposto sobre a instituição das artes e seu caráter conservador. Ele afirma, assim como em outras pesquisas, que os meios como televisão, rádio e jornal servem muito mais para reproduzir a ordem social do que alterá-la, em um processo que ele chama de *mimetismo de massa* (CANCLINI, 2002). Para Canclini, a mídia entende a cidade como o local em que as transformações são normalizadas e tudo que rompe com a ordem é restituído. Mesmo assim, ele acredita na possibilidade de inovação estética e mudança social, se o espaço de setores como a escola, os organismos culturais, ecológicos, artísticos e de direitos humanos dentro da comunicação fosse ampliado por políticas culturais, reproduzindo, finalmente, a multiplicidade das sociedades globalizadas (ibidem).

Desenhado esse cenário fica claro por que a mídia se torna um poderoso canal de produção e reprodução de ideologias. Por ser um facilitador de conexões e comunicações, permeia todos os espaços na contemporaneidade. Com o desenvolvimento tecnológico, a mídia é capaz de transmitir mensagens, imagens e dados de um lado a outro, imediatamente, sem nenhum prejuízo na informação. É mais impressionante quando nos damos conta que todo esse desenvolvimento levou menos de duas gerações para ser conquistado e que não apresenta ritmo de desaceleração, mas de intensidade renovada. Outra característica importante da midiaticização é que, em maior ou menor grau, é um campo democrático, onde as informações podem circular livremente e, assim, chegarem às mais remotas localidades.

É fato que a mídia é um instrumento mais utilizado pelos poderes hegemônicos, até mesmo porque são estes que têm acesso facilitado às tecnologias de divulgação. No entanto, é importante deixar claro que os meios de comunicação também são utilizados por ideologias

marginais. Um exemplo são os diversos documentários, fotos, vídeos, reportagens que circulam tanto no *mainstream* da comunicação como nos espaços mais populares, como as redes sociais, que por ainda não possuir leis para regularizá-las, tornaram-se ferramentas ultrademocráticas, onde todos falam o que querem sobre qualquer assunto.

Tal observação é especialmente relevante para o tema do presente trabalho. Temos acompanhado até aqui a apresentação de um cenário atravessado por relações de poder. Trata-se de um campo em que a dominação é exercida através do poder de definir práticas, produzir legitimidade e estabelecer sanções. Vimos o poder do Estado na distinção entre duas formas de manifestações sociais, uma ilegal e outra passível de ser vista como legal, a depender do cumprimento de certas condições. Vimos instâncias várias que legitimam o caráter estético/artístico de uma forma de expressão (o *graffiti*) em detrimento de outra (a pixação). Mas vimos também como esse campo é dinâmico e como os agentes do poder hegemônico precisam lidar constantemente com pressões e resistências variadas – dos pixadores que desafiam à lei aos grafiteiros que influenciaram na modificação do aparato legal, hoje relativamente mais flexível no tratamento da arte de rua. Dentro desse contexto, portanto, o *graffiti* e a pixação são exemplos de discursos contraditórios às lógicas hegemônicas que conseguiram acessar o universo da midiaticização, utilizando-a para se desenraizar dos prédios, muros e fachadas e se expandir enquanto movimento.

Mídia como instrumento incorporador e incorporado

Se Howard Becker (1963) afirma que o grupo criador de normas é aquele detentor de poder político e econômico, Pierre Bourdieu, em *A Distinção*, aprofunda mais a questão ao afirmar que a legitimidade de qualquer grupo hegemônico procede fundamentalmente do capital cultural, capital econômico e do capital escolar. Ao analisar como se constituem os gostos, Bourdieu percebe que esta não é uma categoria subjetiva e individual, mas construída coletivamente e está diretamente pautada na cultura legítima. Esta última, por sua vez, está relacionada diretamente com o nível de valorização que uma determinada sociedade dá ao capital social ou ao escolar, ou seja, considera mais fortemente a herança familiar (no sentido de posição social, refinamento, educação) ou o adquirido na escola (BOURDIEU, 1982). Em determinado momento, Bourdieu discute exatamente a importância que os títulos acadêmicos têm na sociedade moderna, quando se reduzem ou eliminam os títulos de nobreza e se amplia a acessibilidade à educação e ascensão social. Então, pensando no contexto da arte institucionalizada, podemos fazer um paralelo ao processo de legitimação do *graffiti* e da

pixação. Bourdieu entende como arte aquilo que tem a intencionalidade de ser arte, tanto do autor quanto do público, assim como a priorização da forma em relação à função, ou seja, a preocupação com a estética. Essa estética possui uma ética, ou *ethos*, que está no “distanciamento eletivo às necessidades do mundo natural e social” (idem, p. 13). Pode-se inferir, portanto, que à medida que o *graffiti* ganha legitimidade e se aproxima da arte institucionalizada, volta-se cada vez mais para essa estética, distanciando-se das necessidades que um dia foram sua motivação principal. Por outro lado, a pixação afasta-se do domínio da arte ao defender sua posição anarquista e assumindo a função de delatora de uma sociedade tida como hipócrita.

Pode-se imaginar que essa relação entre legitimidade, arte e estética está ultrapassada, pois atualmente os museus e galerias recebem todo tipo de exposição, desde animais empalhados às instalações ultrassurrealistas. De fato, houve uma abertura maior da instituição desde as últimas décadas do século XX, inclusive foi nesse movimento que os *graffitis* conseguiram seu espaço nas paredes “sagradas” dos museus já em 1980. Contudo, novamente remeto ao episódio no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Esse revela que a instituição de fato define os limites do exótico, como bem colocou Gustavo Coelho

As Belas Artes, por mais que há muito tempo, já tenham, dentro de suas outorgas, amparado produções que questionaram justamente esses valores, ainda assim, quando tal força ganha amplitude e visibilidade a despeito dela enquanto instituição do fazer estético, ela tende ao rejeite.
(COELHO, 2010, p. 14).

Para entender melhor essa delimitação do exótico, recorramos à discussão proposta por Dick Hebdige. Ele afirma, como apontado anteriormente, que uma subcultura é assimilada pelo grupo dominante de duas maneiras: a mercadológica e a ideológica. A forma ideológica é a redefinição e a rotulação do comportamento desviante de uma subcultura, visando sua domesticação. Entre os instrumentos destinados a essa domesticação (leis, punições...), o mais bem sucedido tem sido a mídia. Esta tem o poder de amenizar fatos ou de torná-los mais preocupantes do que são. Representações ambíguas estão constantemente ocupando os tabloides e por tantas vezes fazem das subculturas mais ou menos exóticas do que realmente são (HEBDIGE, 1979, p. 97). O “outro”, ao ser incompreendido, é tido como uma ameaça pelos dominantes. A mídia, então, torna-se um instrumento para resolver essa ameaça criando duas estratégias básicas. Pode naturalizar esse outro e domesticá-lo, reduzindo-o como similar. Diferentemente, pode fazer dele algo exótico tal qual um espetáculo ou algo que existe para entreter (idem). Foi assim que a imprensa conseguiu, nos anos 1970, redefinir o

estilo punk dentro dos termos que ele próprio negava com tanto vigor. Também fez o mesmo com o *graffiti* e tem tentado fazer da mesma forma com a pixação. Isto porque essas culturas, como tantas outras, impactam aqueles que detêm os poderes político, econômico, social e das comunicações. São formas de resistência ao poder, pois não seguem a lógica e as ordens impostas, tornando-se imprevisíveis.

Práticas como o *graffiti* e a pixação surgem em espaços urbanos cujas características mais comuns são a fragmentação, a pluralidade e a complexidade na construção do cotidiano social. As trajetórias traçadas, os espaços frequentados, as pessoas com que se relacionam, tudo isso é parte de uma teia de interações que se conecta direta ou indiretamente. Já as normas e diretrizes são fundamentais para estabelecer a ordem, porém, nem todas as partes concordam com a legitimidade de quem as cria e fundamenta, produzindo suas próprias regras e gerando, por tantas vezes, o conflito. Gustavo Coelho lembra o que diz Nietzsche sobre essas forças impetuosas quando afirma que num primeiro momento são destrutivas para depois novos costumes mais suaves ocuparem seu lugar e que assim, vão construindo um mundo novo (COELHO, 2010, p. 20). São impetuosas justamente pela energia e vitalidade que têm ao despertarem e a disposição de enfrentar qualquer desafio, já que não dão mais credibilidade ao sistema estabelecido. O *graffiti* passou por esse momento impetuoso, mas pelo processo da globalização e midiaticização foi abalado nas suas estruturas, assim como descreve muito bem Richard Lachmann (1988) ao afirmar:

Se a existência de uma subcultura é um sinal que seus membros rejeitam práticas hegemônicas, então oferecer as recompensas da cultura dominante não deve, por si só, subverter a ideologia ou organização coesa da subcultura. Apenas enfraquecendo as bases organizacionais que sustentam a crença na visão alternativa da realidade da subcultura, que poderiam grafiteiros, e qualquer outra pessoa, serem atraídos por uma concepção anteriormente rejeitada. (LACHMANN, 1988, p. 248. Tradução livre).

Ao ser incorporado à lógica do mercado, o *graffiti* passa de signo subversivo a produto comercializável, podendo ser negociado, modificado e descartado, como nas campanhas publicitárias, tal qual a já mencionada pintura do avião da Gol, ou em políticas públicas de revitalização. É interessante ver que ao tornar o *graffiti* um produto de mercado, elevando o *status* daqueles que o produziam e gerando lucros, vários grafiteiros começaram a investir no movimento. Relembremos o diálogo do início do texto presente no documentário *Style Wars* (1983) entre dois adolescentes:

- Esqueça os trens. Quem pretende ser sujo e inovador ao mesmo tempo?
- É verdade, estou fazendo dinheiro.

- Me sinto bem. Você vai à escola e o professor diz: “Isto não serve pra nada. Você não fará dinheiro com o *graffiti*.” E você contará para ele: “Quando foi a última vez que você fez 2.000 dólares em um mês, hein?”
(SILVER, 1983).

As altas cifras atraíram a atenção de muitos jovens, os quais eram majoritariamente suburbanos, como o Jean Basquiat e Keith Haring, que antes de terem seus trabalhos expostos nas galerias viviam vagando pelas ruas de Nova Iorque. Outra estratégia bem sucedida foi a assimilação do discurso subversivo, transformado em um discurso de irreverência, autenticidade, liberdade, juventude, inovação. Essa incorporação associada a um valor comerciável permitiu uma transição ao campo legítimo da arte mais atraente, ainda que não unânime a sua aceitação e que vários grafiteiros discordem desse processo até hoje. A mídia foi um importante instrumento na disseminação e absorção desse novo discurso não só para os *outsiders* do movimento, como também para os seus praticantes. Hebdige entendeu bem essa influência na mentalidade destes últimos como pode ser constatado quando descreve o “mito” que é criado pela instância dominante, que representa o indivíduo que alcança o sucesso nessa transição e, portanto, dá a impressão de uma sociedade mais aberta com mobilidade ascendente, contradizendo o que antes era denunciado (HEBDIGE, 1979, p. 99).

Por outro lado, se a mídia e os poderes hegemônicos conseguiram e ainda conseguem sucesso nesse movimento de transformação e absorção do *graffiti*, o mesmo não pode ser dito sobre o pixo. É muito difícil encontrar reportagens, programas, campanhas, incentivos de qualquer ordem para a prática da pixação. Para não dizer que é impossível, encontrei algumas tentativas que, evidentemente, não acabaram exatamente como seus condutores haviam planejado.

A primeira tentativa foi o episódio na Bienal de Berlim em 2012. Na ocasião três pixadores da cidade de São Paulo foram convidados para dar um *workshop* sobre a pixação. O evento aconteceria numa igreja do local. A proposta era o *workshop*, mas ao chegarem no local os pixadores decidiram escalar a construção e pixar todo o prédio. “Não tem como dar *workshop* de pixação, porque pixação só acontece pela transgressão e no contexto da rua” Cripta Djan à *Folha* sobre o episódio. Completou “se não é pra pixar, nós vamos pixar. Não adianta querer controlar o incontrolável (...) Eles nos convidaram porque queriam conhecer nossa pixação. Pronto, conheceram”. A reação dos organizadores foi desesperada, a ponto de chamarem a polícia. Os pixadores só não foram presos devido ao protesto do público da Bienal, que os defendiam por serem convidados. Durante a confusão o próprio curador

recebeu tinta. O episódio foi relatado em diversas revistas eletrônicas como *O Globo* e a *Folha*.

Nesse caso, o convite foi feito por uma instituição artística. A exposição é entendida como ousada e irreverente, o que explica de certa forma a resistência do público em deixar os pixadores serem presos. O episódio exemplifica uma tentativa de incorporar a pixação no contexto das artes como expressão artística contestadora. No entanto, a pixação se mostra sempre contrária a esse tipo de enquadramento, mesmo em espaços ditos democráticos e abertos. O pixo é esse movimento que procura a todo instante afrontar a ordem hegemônica ditando as suas próprias regras.

Outra tentativa de diálogo entre mídia e pixadores foi o programa *Altas Horas* exibido no dia 18 de maio de 2014. No quadro *Qual é?*, Serginho Groisman convidou cinco pixadores, também da cidade de São Paulo (entre eles Cripta Djan, que esteve na Bienal de Berlim, e Rafael Pixobomb, autor do TCC mais injurioso do Centro de Belas Artes de São Paulo), para uma conversa sobre a pixação. As perguntas e respostas foram apresentadas de maneira bem sucinta. Serginho Groisman fez questionamentos sobre diversos assuntos. Durante a conversa os pixadores e pixadoras contaram que no início pixavam seus quartos, o muro da casa, depois o colégio e assim por diante. Disseram que pixam monumentos para reivindicar uma memória para si assim como aqueles reivindicam para a cidade. Contaram alguns casos que enfrentaram obstáculos para fazer algum trabalho e sobre a relação do pixo com o *graffiti*. Cripta afirmou que o respeito existe quando esse é transgressor, mas que está crescendo a modalidade do *graffiti* muralista o qual serve de antídoto para a pixação. Ao serem questionados se acham errado a reação negativa de alguém que tem sua casa pixada, Cripta responde que “o muro é uma agressão física e a pixação uma agressão estética. É uma disputa do espaço físico”. Serginho também questiona o ponto fundamental que trazemos nesse trabalho: “quando vocês pixam e a pixação vira arte, não tem uma contradição? Porque vocês querem é transgredir, e quando vocês são aceitos como artistas não é uma contradição?” Cripta respondeu que os “pixadores são artistas, mas eles são artistas diferentes dos outros. Somos artistas libertários, artistas transgressivos e revolucionários” e completou “o reconhecimento que a gente busca é pela marginalidade”. Apesar dos muitos pontos abordados, o quadro tem apenas nove minutos.

Como muitas outras reportagens sobre pixação, o que era para ser mais uma exibição de jovens descolados, terminando com outro sentido. Ao final do quadro, que também é transmitido para a plateia e convidados do programa, Rogério Flausino, vocalista da banda

Jota Quest, deslanchou num discurso crítico ao que foi apresentado, arrancando aplausos e gritos da plateia:

Esse vídeo não acrescentou absolutamente nada! Eu só consegui ter a certeza de que são uns idiotas. Você vê que o cara não consegue concluir. O mais próximo que ele chegou de alguma coisa que talvez fosse... ‘Ok, estamos fazendo um protesto, neguinho constrói um prédio na frente da minha casa, o sol não bate mais aqui, vamos pixar tudo’. Tá bom. Quem vai limpar? Quem vai pagar pra limpar? Quem vai tirar? [...] Com que direito? Você vai rabiscar um quadro que alguém pintou? Quem é você? Quem você acha que é?

O debate não parou por aí. O vídeo foi amplamente divulgado nas redes sociais e nos jornais eletrônicos, gerando inúmeros *posts* com opiniões diversas, algumas defendendo a prática, outras recriminando, além de discussões quanto a elaboração da matéria. No entanto, os comentários revelavam em sua maioria uma revolta com a prática da pixação e pela divulgação de uma prática declaradamente criminosa. Ao analisar o acontecimento percebe-se a mídia servindo a diferentes pensamentos. No primeiro momento tenta apropriar o discurso dos pixadores, mas em seguida é frustrada pelo comentário negativo de Flausino e, em um terceiro momento, dá espaço a diversas releituras que se apresentam nos sites de relacionamento e em comentários ao episódio.

Podemos notar como os dois episódios narrados revelam a dinâmica do campo e, de certa forma, os limites do poder hegemônico. Os movimentos de tentativa de apropriação da dita subcultura pela mídia, pelo mercado, pela arte institucionalizada e outras instâncias do poder, conforme exposto nos casos acima, só fazem sentido porque este poder não é absoluto, isto é, porque continuam existindo posturas de resistência. As próprias definições das duas práticas (o *graffiti* e a pixação) só fazem sentido na oposição entre elas, como aparece claramente na lei 12.408/11. Contudo, na prática, essa classificação está o tempo todo sendo questionada e negociada. Ou seja, o poder hegemônico procura impor sua lógica classificatória, mas a realidade se revela bem mais ambígua e fluida, resistindo a classificações rígidas.

Considerações Finais

Delimitar as fronteiras entre o *graffiti* e a pixação se constitui um desafio pela fluidez das práticas, em que os envolvidos comumente transitam entre as duas modalidades. Além disso, os não praticantes não conseguem diferenciar uma técnica da outra, por diversas vezes confundindo o que já é socialmente legitimado e o que não é. Se a lei procura estabelecer uma fronteira clara entre as duas práticas, reforçada pela mídia e pelas esferas da arte institucionalizada, vimos ao longo deste trabalho uma realidade marcada pela ambiguidade das categorias.

Os grafismos surgem à revelia do querer dos poderes hegemônicos. Surgem em muros públicos, muros privados, monumentos históricos, prédios, placas, bueiros, enfim, em qualquer suporte urbano. São práticas que correspondem ao espírito desobediente da juventude e sua ânsia por destaque, despertando desde cedo o interesse em meninos e meninas, que veem nas manifestações um caminho para a autonomia e para o protagonismo. Apesar de cada vez mais existirem praticantes que defendam a importância do trabalho autorizado, muitos não estão preocupados com essa prerrogativa, enquanto tantos outros a rejeitam, pois não querem ver suas condutas limitadas.

As práticas são objeto de interesse e preocupação para governantes, estudiosos, empresários e toda sociedade em geral. Por estarem estampadas em locais públicos chamam a atenção e afetam aqueles que ali transitam, como também as autoridades, que entendem o ato como uma afronta aos poderes instituídos. Por isso, para governantes, empresários e sociedade em geral, o interesse está na regularização das práticas. O caminho encontrado pelas forças hegemônicas para lidar com esse lugar da resistência tem sido a sua “domesticação”, ainda que parcial. Acredito que a insistência num enquadramento surja da percepção de que proibir como um todo não gerou os efeitos coercitivos esperados e não levou a uma extinção da prática. Portanto, a tentativa atual é de regular, delimitando quem pode fazer, o que, como e onde.

Como exposto no primeiro capítulo, um exemplo brasileiro foi a promulgação da Lei 12.408/2011 que altera o Artigo 65 da Lei 9.605/98, considerando o ato de grafitar uma expressão artística mediante autorização e proibindo a venda de sprays para menores de 18 anos. No entanto, é um instrumento ineficaz porque não expressa claramente as definições entre o que é *graffiti* e o que é pixação, fazendo a diferenciação apenas na autorização do trabalho, sem especificar se essa pode ser apenas verbal ou deve ser escrita. Evidentemente

que sem uma fronteira clara entre o que é pixo e o que é expressão artística, os agentes da lei só poderão levar em consideração o que entendem pelas práticas, carregando com eles um conjunto de preconceções. Também dificulta o trabalho de agentes da limpeza urbana, que podem apagar trabalhos autorizados, por conta da desinformação – inclusive painéis internacionais, como já aconteceu nos mencionados trabalhos dos grafiteiros/artistas Nunca e *osgemeos* no Rio de Janeiro. Este e outros esforços de regulação têm se mostrado incapazes de dar conta de toda a pluralidade do movimento. As medidas adotadas não respondem aos questionamentos levantados por esses sujeitos, além de serem formuladas por um sistema que já não os representa.

Há, contudo, um instrumento que tem se apresentado relativamente eficiente para dar conta do universo de pixadores e grafiteiros desde sua origem, pois de certa forma faz parte da sua constituição. Esse instrumento é a mídia. Esta conseguiu aliciar as duas ideologias de maneiras distintas, por vezes contraditória. Mesmo que essa assimilação tenha alcançado com mais sucesso as duas manifestações, ainda encontra dificuldades nessa associação como o episódio do programa Altas Horas. Atualmente, uma vertente do *graffiti* percebe na mídia uma possibilidade de expansão do movimento, divulgando mais os trabalhos e os valores da prática, possibilitando também uma maior inserção no mercado como produto.

A pixação também investe na mídia como meio para divulgar sua ideologia. Apesar de poucos, já existem registros feitos pelos próprios pixadores contando suas histórias, motivações, conquistas, confrontos, derrotas. Contudo, esses materiais ainda não chegaram a ser distribuídos ao grande público, estando restritos a internet e alguns festivais menos conservadores. Os meios de comunicação servem de instrumento para maior divulgação da ideologia do movimento e, ao mesmo tempo, são utilizados por outros grupos para recriminar tais práticas.

As duas expressões são características do contexto democrático, urbano e juvenil e transitam por vários campos de interesse, como as Artes Plásticas, a Comunicação e o Direito. Apresentam um campo vasto para discussões em todas essas áreas, assim como nas Ciências Sociais. Mesmo sendo movimentos de expressividade nas interações urbanas atuais, a investigação antropológica sobre o tema é ainda carente, especialmente no âmbito da pixação como movimento. Em vista disso, este trabalho não pretende ser conclusivo em si mesmo, mas um início de discussão para ser aprofundada em novas pesquisas acadêmicas.

Referências Bibliográficas

- BARROS, Ana Carolina Fonseca de. *Graffiti: da margem à cena profissional. Estudo do artista urbano Trampo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press, 1982.
- _____. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. 2ª ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2011 [1979/1982].
- BRASIL. Lei nº 9.605, de 12 de Fevereiro de 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências. Lex: Diário Oficial da União, Seção 1, p. 01, 13 de fevereiro de 1998.
- BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de Maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fev. de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre publicação a proibição de comercialização de tintas em embalagens aerossol para menores de 18 (dezoito) anos. Lex: Diário Oficial da União, Seção 01, p. 01, 26 de maio de 2011.
- BRASÍLIA. Picasso não pichava. Decreto nº 21.782 de 05 de dezembro de 2000. Disponível em: <http://www.ssp.df.gov.br/servicos/programas-comunitarios/picasso-nao-pichava.html>.
- CAMPOS, Ricardo. *Pintando a cidade. Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Dissertação (Doutorado em Antropologia Visual) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. *Opinião Pública*, vol. VIII, nº 1, 2002, pp. 40-53. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/op/v8n1/14873.pdf>.
- _____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. México: Grijalbo, 1990 [1989].
- CARVALHO, Rodrigo Amaro de. Caligrafia urbana: práticas simbólicas, sociabilidades e criminalização da pichação em São Paulo. *Revista Habitus*, v. 9, n. 1, p. 120-139, 2011. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br/edicao9.1/pdf/edicao9.n1.pdf>
- COELHO, Gustavo. Pixação como trabalho de conclusão de curso (tcc): corajosos investimentos filosóficos para o ensino da arte. In: *33ª Reunião Anual da ANPED*, 2010, Caxambu. Educação no Brasil: o balanço de uma década, 2010. Disponível em: <http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT24-6635--Int.pdf>.
- DANYSZ, Magda & DANA, Mary-Noëlle. *From style writing to art – a street art anthology*. Roma: Drago, 2011.

DOUGLAS, Mary & ISHERWOOD, Baron. *The world of goods*. Nova York: Basic Books, 1979.

EVANS-PRITCHARD, E. E. *Os nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1978].

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1992].

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Florence, KY, USA: Routledge, 1979. Edição publicada em Taylor & Francis e-Library, 2002. Disponível em: <https://mafaldastasi.files.wordpress.com/2012/02/hebdige-1979-subculture-meaning-of-style.pdf>.

LACHMANN, Richard. Graffiti as Career and Ideology. *American Journal of Sociology*, Vol. 94, n. 2, set. 1988, pp. 229-250.

MAGALHÃES-RUETHER, Graça. Bienal de Berlim critica brasileiros. *O Globo*, jun. de 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/bienal-de-berlim-critica-brasileiros-5206534>.

MORAES, Dênis de. Lógica da Mídia no Sistema do Poder Mundial. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, vol. VI, n. 2, maio – ago. 2004. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/epctic/article/view/411/538>.

PICHAÇÃO na Bienal de Berlim: arte ou crime?. *Direito Folha*, jun. de 2012. Disponível em: <http://direito.folha.uol.com.br/blog/pichao-na-bienal-de-berlim-arte-ou-crime>.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. Produção: Luiz Fernando Souza e Silva. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Documentário. 61'00''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJS0653Gsn8>. Acesso em agosto de 2014.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. Desvio e estetização da violência: uma abordagem sócio-antropológica acerca da atividade dos pichadores de muros no Rio de Janeiro. *Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, v. 5, n. 2, 2012, p. 267-294.

_____. *O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil*. Síntese da tese de Doutorado em Sociologia. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SOUZA, Taís Rios Salomão; MELLO, Lilian de Jesus Assumpção. O folk virou Cult: o graffiti como veículo de comunicação. *Revista de Estudos da Comunicação*, v.8, n.17, 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Secretaria/Downloads/comunicacao-1798.pdf>.

STOKES, Martin (org.). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Providence: Berg, 1994.

STYLE wars. Direção: Tony Silver. Produção: Tony Silver e Henry Chalfant. Nova Iorque: Public Art Films, 1983. Documentário. 69'00''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM>. Acesso em julho de 2014.

TARTAGLIA, Leandro Riente da Silva. *Geograf(it)ando: a territorialidade dos grafiteiros na cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

VIMEO. Globo apresenta Pichadores e indigna Rogério Flausino. Postado por Marlon Magno, em mai. de 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/96088842>.