



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

TAÍS ARAGÃO DE ALMEIDA

ARTE URBANA: PIXAÇÃO, GRAFITE E CIBERESPAÇO

BRASÍLIA - DF

2018

TAÍS ARAGÃO DE ALMEIDA

ARTE URBANA: PIXAÇÃO, GRAFITE E CIBERESPAÇO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para o curso de graduação em bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

BRASÍLIA - DF

2018

AGRADECIMENTOS

Às mestras e mestres que passaram por aqui, nessa existência, deixando suas pinceladas de inspiração e incitaram a menina da periferia a buscar sua autonomia libertadora através da educação.

Aos olhos verdes assustadores e atenciosos do Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira que “botaram fé” e orientaram criticamente essa breve jornada. Guardo com admiração todos os ensinamentos!

Ao camará Bernardo de Almeida Monteiro, a hermana Thalia de Oliveira Costa e minha amiga Patrícia Ferreira Paiva de Sousa que colocaram a mão na massa junto comigo nas horas de desespero.

Às mulheres lobas da minha vida.

A tod@s aquel@s que acreditam.... É Nós!

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar o grafite e a pixação em contato com as mídias sociais. Relaciona-se os processos históricos da origem da arte urbana em âmbitos internacionais, nacionais e regionais, a inserção da estética do grafite e da pixação nos ambientes artísticos oficializados e a interação, apropriação, ressignificação das plataformas virtuais utilizadas pelos artistas urbanos Sliks, Revok e Bilos enquanto redes de relacionamento entre o público e a criação poética afim de traçar as transformações estéticas, conceituais, ideológicas do movimento urbano desencadeado pela utilização de novos espaços materiais e imateriais de exposição das obras.

Palavras-Chave: Grafite, Mídias Sociais, Pixação.

ABSTRACT

This research intends to analyze the graphite and the *pixação* in contact with the social media. It relates the historical processes of the origin of urban art international, national and regional levels, the insertion of the aesthetics of the graphite and *pixação* in the official artistic environments and the interaction, appropriation, re-signification of virtual platforms used by urban artists Sliks, Revok and Bilos as networks of relationship between the public and and poetic creation in order to trace the aesthetic transformation, conceptual, ideological of the urban movement unleashed by the use of new material and immaterial spaces for the exhibition of works.

Keywords: Graphite, Social Media, Pixação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** Exposição da crew “UGA” na *Razor Gallery*, setembro de 1973. Autor: Não identificado. Retirada da internet em 08/05/2018;.....p.16
- Figura 2.** New York Times, 1971: “Taki 183 Spans Pen Pals” Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;.....p.18
- Figura 3.** Exemplo de pixo em Brasília. Foto: Autor desconhecido. Retirada do Instagram do pichador *Raki* em 08/05/2018.....p.24
- Figura 4.** Arte urbana *Lambe-Lambe* do Coletivo Transverso, Brasília. Foto: Autor desconhecido. Retirada do blog do coletivo transverso em 08/05/2018;.....p.25
- Figura 5.** Arte urbana *Lambe-Lambe* do Coletivo Amorço, Brasília. Foto: Autor desconhecido. Retirada do instagram do coletivo amorço em 08/05/2018;.....p.25
- Figura 6.** Exposição do artista Keith Haring no *Museu de Arte Moderna de Paris*, 2013. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;.....p.27
- Figura 7.** Exposição do artista Jean-Michel Basquiat no *CCBB de São Paulo*, 2018. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;.....p.27
- Figura 8.** Intervenção do artista Banksy na *Tate Modern*, em Londres, 2003. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet e 08/05/2018;.....p.29
- Figura 9.** Exposição Ópera da Lua *d’OS GÊMEOS*, em São Paulo, 2014. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;.....p.30
- Figura 10.** Exposição *Mundez* no Museu Nacional de Brasília, 2017. Retirado do site Metrôpoles em 08/05/2018;.....p.32
- Figura 11.** Obra do artista *Keith Haring* na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1983. Foto: Autor desconhecido, retirada da internet em 08/05/2018;.....p.33

- Figura 12.** Pixador *Não* intervém na obra de Jorge Prado na 26° Bienal de Arte de São Paulo, 2004. Foto: Autor desconhecido, retirada da internet em 08/05/2018;.....p.35
- Figura 13.** Pixadores intervém na 28° Bienal de Arte de São Paulo, 2008. (Foto: Aguinaldo Rocca/VC no G1).....p.37
- Figura 14.** Cripta em performance na exposição “*Nascido nas ruas – Grafite*” na Fundação Cartier em Paris, 2009. Foto: Autor desconhecido, retirada do facebook do próprio Cripta;.....p.38
- Figura 15.** Cripta em 2010 na 29 Bienal organizando as “Coleção de assinaturas” na 29° Bienal de arte. Foto: Autor desconhecido. Retirado da internet em 08/05/2018.....p.38
- Figura 16.** Intervenção do pixador Cripta. O artista cortou a rede de proteção da obra de Nuno Ramos, por volta 18h15 e escreveu “Liberte os Urubu” (sic), na 29° Bienal de Arte de São Paulo, 2010. (Foto: Filipe Araújo/Agência Estado).....p.42
- Figura 17.** Bilos, grafite digital. Partes do vídeo postado na página no *Instagram* do artista. Montagem: Thalia de Oliveira Costa, 2018.....p.49
- Figura 18.** Revok, Coleção de obras postadas na página do Instagram do artista. Montagem: Thalia de Oliveira Costa, 2018.....p.51
- Figura 19.** Sliks, Site Specific Sliks side-especific @A7MA ,Cameras: ONZE,Edit: Goçalo Gavino, Thiago NEVS .Trilha original Walter Abud .PProd: SINLOGO thanks to PUMA. Disponível em: <http://rafaelsliks.com/site-specific/>. Acesso em: 10/05/2018.....p.53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – RABISCOS URBANOS.....	13
CAPÍTULO 2 – DOS MUROS Á MOLDURA.....	26
CAPÍTULO 3 – PIXAÇÃO E GRAFITE ONLINE.....	43
3.1 BILOS.....	48
3.2 REVOK.....	50
3.3 SITE SPECIFIC RAFAEL SLIKS.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

INTRODUÇÃO

Em algum dos encontros que tivemos com pixadores e grafiteiros durante pesquisas que realizamos no curso de graduação em Teoria Crítica e História da Arte, um pixador, conhecido por Bonos me explicou que o apelido do pixador era chamado hoje entre os pixadores de *vulgo* (ou tag) e não como *marca* como eu havia pensado. O *vulgo* do Bruno é Bonos. Vulgo significa o povo, a plebe, o comum das pessoas, aquilo que é vulgar. Essa pesquisa não podia ser diferente, ela conta da realidade de alguns desses muitos que não se silenciam frente às opressões cotidianas, que mesmo sem saber dos porquês, das teorias para legitimar ações, fazem, respiram a cidade com utópica liberdade e com vontade de existir no mundo riscam “eu estou bem aqui”.

A potência da pixação¹ e do grafite que desafia limites espaciais, estilos, cores que estimulam olhares atentos na sua insistência em se repetir nos muros, nas portas, nos prédios, no teto, na virtualidade. A arte urbana está em todos os lugares, de Taguá² ao Plano Piloto, nos prédios abandonados do Setor Hoteleiro aos viadutos chegando em Santa Maria³, ele caminha, dirige, pedala querendo engolir Brasília e em todas outras cidades, regiões, países. Ela está no mundo digital, nas mídias sociais, no *Instagram*.

É um ato quase hereditário, predestinado pelos outros do bairro que foram ou são pixadores e grafiteiros e ao mesmo tempo são os irmãos, primos, vizinhos e amigos. O autorreconhecimento do menino com a lata de spray é adquirido na alfabetização ao mesmo tempo que denuncia a hipocrisia constitucional “educação para todos”. O veneno é também antídoto, a falta é entendida como fortalecimento para manifestações reivindicatórias ou simplesmente como símbolo de pertencimento.

Escutei diversas histórias, incontáveis mortes. Periferia matando periferia. São vidas que nascem predestinadas à invisibilidade e encontram nas ruas, gangues e nas guerras, status e valorização. Mesmo que limitado a grupos sociais específicos,

¹ Foi feita a opção da grafia do termo pixação com a letra x, como é adotado pelos praticantes da atividade. (OLIVEIRA e MARQUES, 2013).

² Taguatinga, região administrativa do Distrito Federal, fundada em 1958 (BRANDÃO, 2003).

³ Santa Maria, região administrativa do Distrito Federal, fundada em 1992. (BRANDÃO, 2003).

que pretendem comunicar-se estritamente entre si, num processo identitário não deixam, portanto de se comunicar com o público, a ponto de atualmente ser a funcionalidade principal do movimento, como veremos a seguir. Na rua, eles (os pixadores, os grafiteiros, integrantes das gangues) são contados pelas aventuras que de tão inacreditáveis reverberam por gerações. São lembrados pelos apelidos que remetem contextos histórico-culturais, mudanças ideológicas, plásticas, caligráficas e não como meras estatísticas.

O interesse dessa pesquisa nasce da vontade de correlacionar todo o aprendizado que recebemos durante a introdução no curso de graduação que dos contextos históricos, teóricos, críticos da arte e uma vontade de resgatar as memórias das expressões que antes passavam despercebidas no cotidiano dos nossos olhos, sem nenhum pensamento crítico acerca do que nos rodeava.

No primeiro capítulo nós abordaremos a história do grafite e da pixação. Serão contextualizadas as dimensões internacionais, nacionais e regionais deste movimento de arte urbana. Teremos de partida a concepção que a origem do grafite contemporâneo iniciou em meados da década de 1970 em bairros periféricos de Nova York, nos Estados Unidos. Depois atingiu as demais regiões do país, e foi gradualmente protagonizado de modo geral por jovens migrantes ou filhos de migrantes de países da órbita de influência do Estados Unidos, tais como Porto Rico, México, etc, além da população afro-descendente estadunidense.

A criação por parte dos grafiteiros de apelidos conhecido como *tags*, que são espalhados massivamente no espaço urbano de forma não autorizada, se configurou nas ruas das cidades como marcas, emblemas e símbolos pictográficos. Os *tags* escondem a identidade dos artistas ao passo que os tornam identificáveis entre os demais grafiteiros. Os grafiteiros se organizam em grupos nomeados de *gangues*, o que possibilita acordos e sistematizações dos modos de fabricar a linguagem urbana, bem como pensar e nomear suas atividades.

Os processos poéticos e conceitos ideológicos deram oportunidade para a comunicação visual no espaço público, por parte dos agentes emissores do discurso para com as pessoas que passam fazendo a vez de agentes receptores. Os movimentos do grafite e da pixação interagem com o ambiente urbano de forma autônoma e alternativa às mídias convencionais. Propõem maneiras de

simultaneamente expor, disseminar e dimensionar pelo espaço urbano os paradigmas artísticos contemporâneos.

Serão apontadas semelhanças e diferenças do grafite nos Estados Unidos que é apropriado por jovens das grandes metrópoles no Brasil desde a chegada da cultura *hip-hop* inicialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Há peculiaridades estéticas e ideológicas com a chegada desta linguagem no país, que subdividiram o *grafite* estadunidense entre *pixação* e grafite no Brasil.

Utilizo como suporte teórico as pesquisas realizadas por Silva (2011), Paixão (2014), Gitahy (1999), Carlos Astro (2003) entre outros pesquisadores que auxiliaram em explicar as características estéticas, bem como as transformações temporais, conceituais e plásticas da linguagem, da criação de vertentes, e das quatro gerações do movimento do grafite e da *pixação* desde a segunda metade do século XX.

No segundo capítulo discorreremos sobre o processo de institucionalização do grafite e da *pixação* em espaços legitimados da arte como por exemplo o processo das primeiras exposições das manifestações urbanas em galerias, museus e bienais de arte. Será perceptível a tentativa dos artistas urbanos de participarem ativamente dos espaços legitimadores da arte, através da criação de táticas de integração e identificação com a arte contemporânea convencional.

Analisaremos alguns acontecimentos não autorizados de *pixadores* em ambientes artísticos urbanos oficiais tais como as intervenções do artista Banksy nas galerias do Reino Unido e os *ataques* realizados pelos *pixadores* paulistas nas 26° e 27° Bienais de Arte em São Paulo. Então observaremos que os mecanismos encontrados pelos artistas urbanos para inserção nos ambientes artísticos, se deu igualado às características do desenvolvimento do “estilo” em espaço urbano. Ao usar os conceitos de transgressão, revolta, e confronto dentre outros, poderemos observar a inserção da arte urbana em novo território, os espaços institucionais de arte.

Em contraponto às alternativas de inserção no ambiente artístico pelos *pixadores* nós abordaremos as estratégias institucionais organizadas para receber intervenções urbanas no espaço artístico. Estas são constituídas de acordos com artistas urbanos sobre como irão desenvolver suas poéticas nas exposições, bem como sobre as escolhas curatoriais e expográficas do compartilhamento do espaço

com a obra de outros artistas que não são necessariamente oriundas do contexto urbano.

Situaremos algumas exposições que aceitaram especificamente a pixação na participação da arte urbana, enquanto integrante do conjunto de obras escolhidas tais como por exemplo na exposição da Fundação Cartier de Paris e a 29ª Bienal de Arte de São Paulo, onde conflitos foram relatados a partir das representações das obras nesses espaços legitimadores de arte. À exposição das problemáticas sucederam em decorrência desses acontecimentos oficiais e diálogos sobre o desempenho da arte urbana.

Apontaremos diferenças na recepção do grafite e da pixação em âmbitos institucionais, com o intuito de neutralizar ou controlar as produções da cidade. Analisaremos questionamentos por parte dos artistas urbanos e curadores de arte, no que se refere às propostas realizadas no processo de inserção da arte urbana, enquanto modalidade estética oficializada a partir de reflexões teóricas dentro do mercado da arte tais como as de Teixeira (2014), de Oliveira e Marques (2013) e de Lassala (2014).

No terceiro capítulo analiso as mídias sociais como um avanço técnico comunicacional que possibilitou novos caminhos para a arte urbana. Apresento a partir dos autores Martino (2014), Loureiro (2004) e Schuch (1998) alguns conceitos do mundo virtual imprescindíveis, portanto, para compreender o ciberespaço como ambiente relacional entre o público e a obra.

As interações da arte urbana com plataformas digitais se desenrolarão em várias vertentes interpretativas de apreensão das obras tais como espaço poético, registro fotográfico, divulgação e propaganda da obra e do artista, acervo e coleção artística. Percebemos a rede social *Instagram* como ferramenta de difusão das vertentes mencionais, bem como os impactos desencadeados pelo uso da ferramenta virtual no ambiente artístico oficial e as possíveis transformações nas maneiras de interagir com a obra através da imaterialidade, ou seja, as dinâmicas que reconfiguram as propostas tradicionais de institucionalização das obras.

Em contraponto, observaremos a arte urbana no ambiente virtual como alternativa de refúgio à oficialização da arte urbana em museus, galerias, exposições, mostras artísticas, bienais de arte em âmbitos nacionais e internacionais e etc

analisando os trabalhos dos artistas urbanos Bilos, Revok e Rafael Sliks realizados na rede social *Instagram*, suas maneiras de intervenção, apropriação e ressignificação da arte urbana a partir do processo de virtualização das obras.

O uso de ferramentas de edição de imagens para criação de grafites digitais, postagens de vídeo-performances e fotografias com as intervenções urbanas nas redes sociais são exemplo das manifestações realizadas, transportadas para o espaço virtual que serão apreendidas de maneiras participativas e interativas pelos visitantes nesses espaços.

Sobre essa perspectiva essa pesquisa se torna relevante no campo da Teoria Crítica e História da Arte pois os profissionais da área precisam estar prontos para produzir narrativas de qualquer parte do sistema da arte, em sua perspectiva ampliada no campo da Cultura Visual seja de ontem ou de hoje. É pertinente analisar contextos artísticos que se encontram com escassos estudos atualmente afim de acrescentar ao campo de pesquisa, que nas especificidades contemporâneas, possuem potencial de diálogos artísticos

RABISCOS URBANOS

Para contextualizar uma das versões das origens da história da arte urbana utiliza-se como embasamento teórico as pesquisas realizadas por Silva (2014) e Paixão (2011) e demais conceitos referenciados bem como os estudos de outros autores como Gitahy, Stewart e Knauss sobre a temática, que foram citadas pelos pesquisadores além do livro “Uma Vida, Dois Mundos”, escrito pelo pixador Carlos Astro como complemento para descrever a conjuntura das intervenções brasilienses. São, portanto, relevantes para se entender os caminhos das intervenções urbanas em dimensões internacionais, nacionais e regionais, ou seja, as escolhas e as conjunturas históricas e artísticas que propiciaram o desenvolvimento do estilo em Nova York e outras partes dos Estados Unidos; a chegada, a recepção e a ressignificação plástica e ideológica da prática urbana no Brasil e no resto do mundo; e as peculiaridades regionais influenciadas por questões arquitetônicas e sociais da constituição das cidades, em especial as características formativas de inserção das intervenções urbanas em Brasília.

Segundo Silva “o início do fenômeno moderno caracterizado pelo uso da tinta spray aconteceu em 1960 na Filadélfia, espalhando em localidades vizinhas” (2014: p.67). Estudos realizados na época e publicados em artigo pelos doutores em geografia urbana, Ley e Cybriswky (1974), sobre os grupos de grafiteiros em 1965, foram utilizados por Silva para traçar o perfil dos artistas, as referências históricas, as poéticas e os conceituais que influenciaram as ações e o “reaparecimento contemporâneo do grafite”.

Através das pesquisas realizadas por Ley e Cybriswky (1974) sobre as intervenções urbanas realizadas na Filadélfia pode se verificar que o perfil dos artistas era em sua maioria de jovens residentes em solo americano, geralmente migrantes, como caracterizou Paixão (2011). Os precursores do movimento, como indica os autores foram Cool Ecarl e Cornbread, seguidos de outros *tags* ou codinomes que como Bobby Cool, Kool Kev e Sir Smooth. O significativo aumento das

manifestações urbanas ocorreu em 1972, nas cidades da Costa Leste dos Estados Unidos.

O centro das manifestações urbanas foi Nova York, onde propagou-se com maior potência e popularidade o que se iniciou no estado da Pensilvânia. Principalmente nos distritos de Manhattan, Bronx e Brooklyn, a “forma popular de pintura de pulverização” como Ley e Cybrisky (1974) denominaram o grafite contemporâneo, era praticado por jovens que não integravam instituições ou organizações políticas e ideológicas. Entretanto se organizavam em grupos, gangues formadas por vizinhos, amigos, irmãos nos bairros onde residiam para coletivamente espalharem suas marcas, logomarcas, *tags*, apelidos “ao longo das rotas de transporte” (SILVA, 2014, p 72), inicialmente, passando a proliferarem as repetições caligráficas em diversos suportes públicos como metrô, trens, ônibus, paredes, postes e etc.

Entre os grafiteiros, também conhecidos como *writers* ou escritores, criou-se um padrão esquematizado para as intervenções urbanas ou pode ter sido uma imitação da escolha plástica de algum precursor do movimento que se estabeleceu inconscientemente, a priori, como ordem ou sistematização de como grafitar, bem como hipoteticamente, para se participar do “jogo” das escrituras urbanas, inventavam-se regras estabelecidas entre os grupos. Sem muitos estudos aprofundados sobre as escolhas estilísticas e o processo criativo das primeiras maneiras de se fazer grafite, contudo observando os registros e pesquisas sobre as primeiras inscrições urbanas, podemos defini-las, geralmente, como assinaturas de apelidos inventados pelos artistas – o *tag* - seguidos de números, que identificavam as ruas dos bairros onde moravam, como por exemplo EVA 62.

A invenção de um personagem, vista superficialmente como recurso para anonimato, funciona para que os artistas, em ato considerado ilegal, não sejam reconhecidos pelas forças de segurança públicas que de alguma forma poderia puni-los. Em contrapartida era simultaneamente a identidade ludicamente construída de si mesmo, enquanto pessoa, que esses artistas utilizavam e utilizam como ferramenta de comunicação entre as outras identidades criadas, construindo uma conversa enigmática e simbólica para os transeuntes e uma insígnia de pertencimento personificado em um apelido entre as “tribos urbanas”.

. O historiador da arte Jack Stewart que vivenciou o fenômeno urbano e realizou pesquisas sobre do grafite de Nova York foi utilizado por Silva para identificar alguns artistas com seus codinomes, *tags* que integraram as gangues nova-iorquinas e grafitaram na cidade, dando continuidade às ações anteriores e inspirando novos artistas a se manifestarem. Destaca-se *Julio 204* e *Taki 183* como os primeiros artistas a atuarem e disseminarem o estilo e a segunda geração de escritores foi composta por *Kool Wiff*, *King Kool 163*, *Super Kool 223*, *Soul* e *Trace 168*, entre outros.

O *tag*, portanto, é referido por Silva como o primeiro recurso plástico que deu início ao grafite contemporâneo. Esse emblema de comunicação e expressão, que se difundia recorrentemente em marcas e assinaturas, atravessa a cidade, movimentase, por ser executada em sua maioria em transportes urbanos. Se constituem outras preocupações em consequência da repercussão midiática das intervenções urbanas e da utilização massiva da linguagem, formando inúmeros artistas. Para além do registro da passagem desses artistas no espaço, criaram-se organizações coletivas de grafiteiros, com pretensões de inclusão nos ambientes e reconhecimento artístico, como também novas formas de elaboração do estilo.

“A estética passa a ser incluída e ter uma importância junto ao aprimoramento técnico” (SILVA, 2014, p.77). Nesse sentido, os grafiteiros começam estudos de novas formas de escritas, como a abstração do alfabeto convencional, estudos de cor, luz e sombra etc., possibilitando, em contrapartida processos poéticos experimentais, subdivididos em vertentes estilísticas das maneiras de pintar, desenhar e escrever nos ambientes públicos. As letras *Bubble*, *Wildslyte*, *Free Style*, *Neo-Bubble*, *Bomb* são exemplos de variações plásticas do movimento nesse período.

Os grupos UGA – *Unidet Graffiti Artists* – segundo os estudos de Stewart foi a primeira *crew*⁴ de grafiteiros, fundada em 1972 e a NOGA – *Nation of Graffiti Artists* – iniciada em 1974 se organizam para definir algumas características ideológicas das produções dos grafites, corpo e identidade do movimento a partir de seus agentes, laços sobretudo de identificação e pertencimento. Os grupos dos grafiteiros, como pontuou o autor, constituíram esses coletivos que sintetizaram os elementos primordiais do estilo e ao mesmo tempo “condicionavam a criação individual”.

⁴ *Crew*: é uma palavra que significa turma em inglês, utilizada para designar grupos de grafiteiros que costumam pintar em conjunto. Definição retirada do William Silva da Silva p. 77

Na metade da década de 1970 os grupos de grafiteiros começam a ser inseridos nos meios institucionais da arte, a fim de exporem os seus trabalhos e a linguagem urbana em âmbitos sociais mais abrangentes, marcando o reconhecimento do estilo e ao mesmo tempo, como pontuou Silva a “penetração na esfera das elites econômicas” (*idem*, p.91). As primeiras exposições com os trabalhos da *crew* UGA foram realizadas em 1973, na Razor Gallery (fig.1), com a participação dos grafiteiros Bama, Flint 707, Coco 144, Snake e outros. Expondo suas obras em telas preparadas de média e grandes proporções, os grafiteiros reproduziram o repertório simbólico e imagético que realizavam nas ruas. O mesmo grupo expos em 1975 no Artist’Space, em New York.

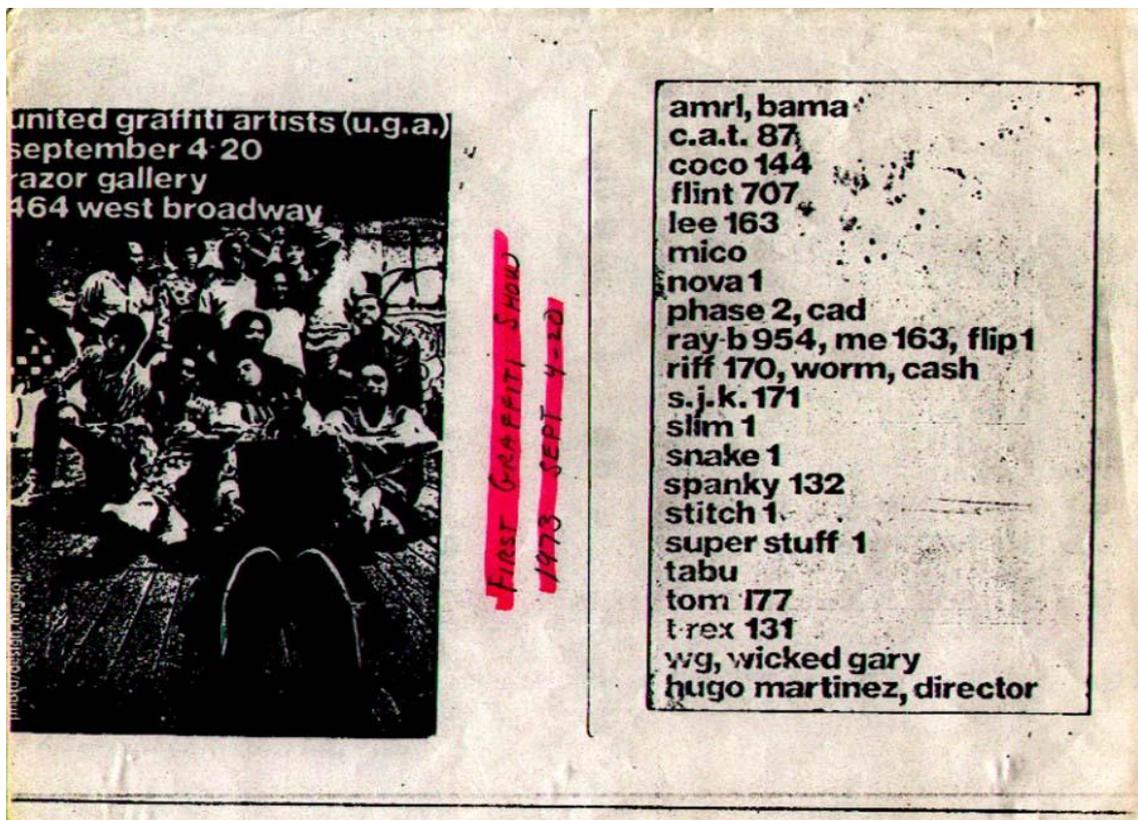


Figura 1: Exposição da *crew* “UGA” na *Razor Gallery*, setembro de 1973. Autor: Não identificado. Retirada da internet em 08/05/2018;

Gitahy levanta algumas considerações em seu livro *O que é Graffiti* (1999) para se entender algumas das transformações ideológicas e plásticas que ocorreram no estilo em NY, pertinente para analisar as próximas vertentes da arte urbana que surgirão e suas multirelações com a cidade. O grafite, segundo o autor pode ser subdivido entre: (1) “Estéticas”, de expressão plástica figurativa ou abstrata; e (2) “Conceituais”, com temáticas subversivas, de cunho espontâneo, gratuito. Ambas

utilizam as temáticas do estilo mecanismos de repetição, padronização e aproveitando a consequente efemeridade das obras como ferramenta criativa, por serem construídas em espaços abertos e públicos, suscetíveis as mais variadas intervenções.

O uso dos traços ou marcas gráficas e pictóricas para definição de formas que trabalham conceitos da coletividade participam da denominação da vertente “Estética” mencionada por Gitahy (1999), em conjunto com a definição de “comunicação visual que faz circular mensagens através de símbolos e letras elaboradas” levantada por Silva (idem, p.67). Surgem outros estilos de arte urbana que são ligados a esses conceitos, como por exemplo as imagens editadas com o uso de suportes tecnológicos que criarão os lambe-lambes, *stickers* ou adesivos e a repetição de imagens através de uma única matriz, conhecido como stencil.

Os valores sociais, políticos e econômicos são determinados como repertório conceitual entre os artistas urbanos. A ironia, a agressividade e o humor são requisitos afetivos de apropriação do espaço urbano, interferindo na arquitetura da cidade a partir de expressões materiais e sentimentais, afim de propor a democratização da arte como campo aberto às multiplicidades de pensamentos, desafios e contextos. A pixação começa a aparecer como elemento separado do grafite, em alguns países como o Brasil, são características observadas por Gitahy (1999).

Paixão (2011) defende que o grafite de Nova York equivale a pixação do Brasil, pelos contextos periféricos semelhantes como também pela influência cultural e artística dos grafiteiros da costa leste dos Estados Unidos sob os pixadores do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Segundo as pesquisas realizadas por Paixão, o fenômeno contemporâneo urbano inicia no país a partir das duas metrópoles, disseminando-se nas demais regiões posteriormente.

A difusão acelerada das intervenções urbanas ocorridas em Manhattan, Bronx e Brooklyn pelos veículos midiáticos, que repercutiram massivas reportagens jornalísticas com os grafiteiros, como a emblemática reportagem mencionada por Silva no jornal *New York Times* sobre *Taki 183* (fig. 2) em 1971, impulsionaram e inspiraram jovens de todo o mundo a igualmente se manifestarem na cidade⁵. Como

⁵ *Taki 183' spawns pen pal*, The New York Times (Archives). July 21, 1971. Disponível no link <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>. acesso em 05/04/2018.

imitação dos comportamentos ideológicos comum entre países que exercem dominação econômica sobre países subdesenvolvidos ou processo de identificação e pertencimento entre os jovens brasileiros que perceberam suas realidades protagonizadas em jornais e revistas com intuito artístico e promissor. É inerente o “permanente estado de aculturação e transculturação do qual estão submetidos os periféricos” (PAIXÃO, 2011, p. 96).

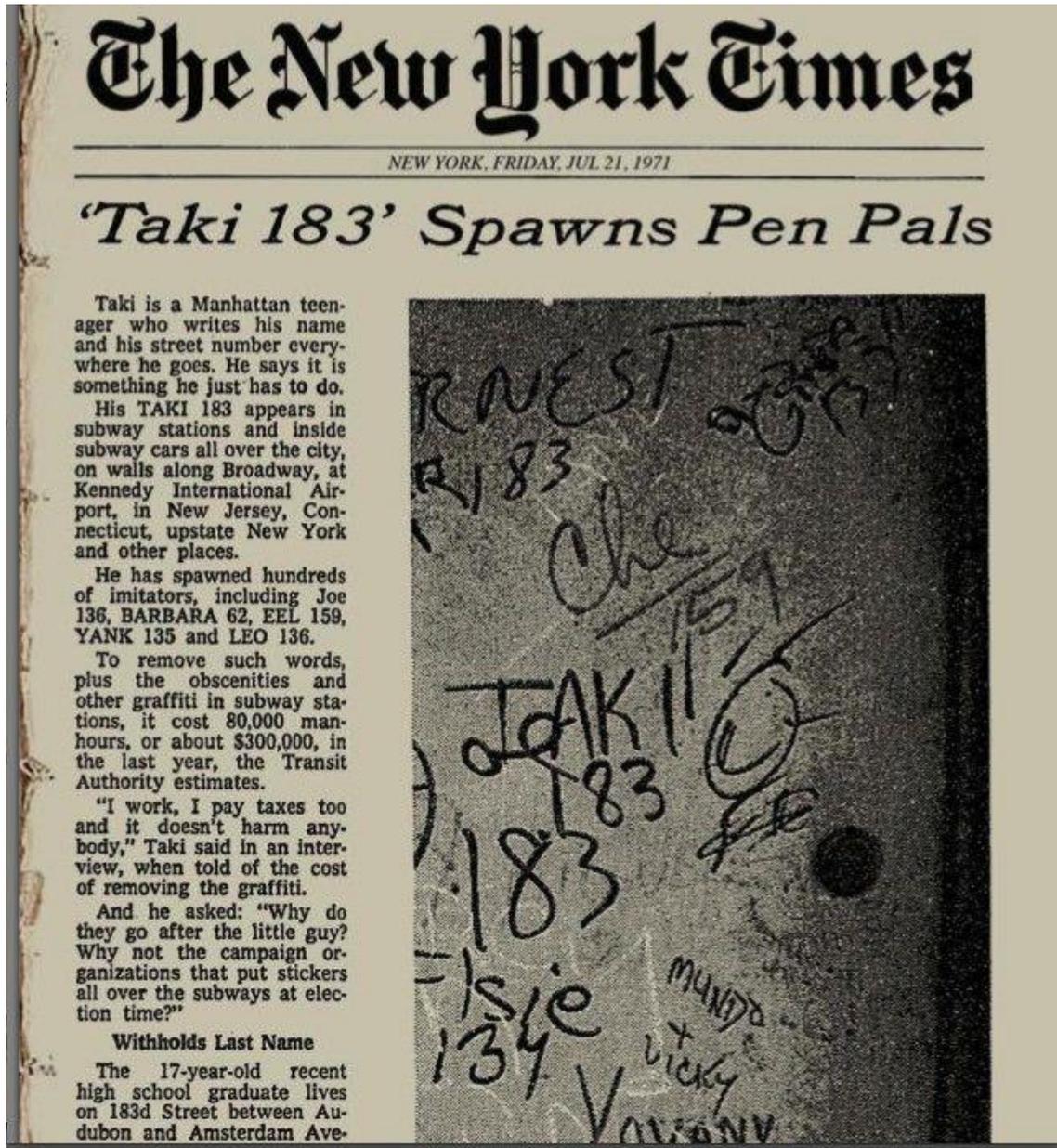


Figura 2: New York Times, 1971: “Taki 183 Spawns Pen Pals” Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;

Analisando essa perspectiva simultaneamente alienadora e identitária Paixão aponta o início da pixação no Brasil a partir dos anos 1980, resgatando as experiências realizadas pelos grafiteiros nova iorquinos. Os jovens brasileiros ligados

ao movimento Hip-Hop, iniciado no Bronx, que possui como um dos elementos de sua constituição o grafite começam a se reunir para reproduzir, a princípio, a cultura urbana juvenil dos guetos estadunidenses. O autor subdivide em três vertentes algumas características da pixação que os pixadores brasileiros se apropriaram dos grafiteiros americanos: escrita, o desenho e o anonimato da autoria a partir do apelido ou *tag*; ressignificando algumas combinações e técnicas que permitiram as mais diversas ramificações do estilo exclusivamente realizados e criados no Brasil. O rompimento "com a condição de submissão social" mesmo que independente de coligações políticas e culturais dos artistas em formação igualmente marcam as peculiaridades do movimento no nosso país.

Gitahy (1999), por sua vez, diferencia o grafite e a pixação pelas diferenças e predileções plásticas que os artistas escolhem como padrões em suas atividades urbanas. O grafite, portanto, se propõe a privilegiar a imagem, o desenho e a pintura enquanto a pixação possui um viés caligráfico, voltado para experimentações criativas das possibilidades de redefinir as palavras e as letras, que seguiram por divisões temporais de técnicas e inúmeras variações que temos hoje. O pesquisador apresenta quatro fases da pixação que foram dispostas no espaço urbano e que representam os anseios e as buscas de comunicação através da paisagem pelos artistas. A primeira fase, iniciada nos anos 1980, traz a ideia de carimbar o apelido, com o uso do *tag* exaustivamente pela cidade, realizadas pelos pixadores nos bairros em que moravam e nos centros de maior circulação de pessoas, em qualquer superfície pública com a intenção contraditória de sair do anonimato. Como sugere Paixão a de "ser identificável, criando uma nova mitologia em plena gestação, com heróis em plena ação" (*idem*, p.83).

A competição do espaço, categorizada como segunda fase, é marcada pela inserção de símbolos de identificação dos grupos, gangues ou *crews*. Os pixadores escrevem seus nomes e em seguida registram a qual grupo pertencem, a partir de logomarcas, símbolos ou ideogramas. A criação de uma topografia própria ou afirmação territorial é intencionada por conflitos entre os grupos, fazendo com que a demarcação espacial fosse colocada como jogo que resulta na saturação massiva de letras e códigos. Surge, por questões relativas as estruturas arquitetônicas das grandes metrópoles os desafios entre as gangues de alcançarem lugares de difícil acesso e com dificuldades de realização. Na terceira fase, as pixações em

monumentos públicos, nas alturas dos edifícios comerciais feitos em grandes proporções, que levavam mais tempo e possível perigo para a execução eram disputados entre os pixadores, afim de conquistarem reconhecimento e status entre os *crews* do movimento.

As estratégias de propaganda e marketing dos pixadores e grupos extrapolam os microssistemas que estão inseridos. Na quarta fase os pixadores anseiam as páginas jornalísticas e noticiários televisivos que registrem e divulguem suas ações urbanas. Não importando a caricatura personificada em vandalismo e crime que são associados. A polêmica e o desafio são combustíveis para as ações dos artistas, como busca de reconhecimento e fama externo às gangues.

Hoje, todas as fases mencionadas são praticadas simultaneamente e se mesclam, oferecendo novas perspectivas e propostas acrescentando a preocupação técnica do grafite, incluindo cores em letras com pequenos arabescos, linhas que excedem o *tag* para expandirem a dimensão do trabalho no suporte urbano. O Grapixo, mistura dos conceitos ideológicos da pixação, o uso do apelido anônimo e do símbolo da *crew* junto com a estética do grafite é considerado como estilo destaque da pixação contemporânea.

Paixão demonstra como as expressões caligráficas e figurativas da pixação e do grafite são um fenômeno histórico que extrapolam as intervenções urbanas, os sinais deixados na paisagem como indicativo de presença afim de se fazer perceptível é conquistado pelas ruas públicas das metrópoles. Os códigos são, sobretudo, sinais de representação das pessoas e situações que são realizadas no espaço em que habitam. A partir desse pensamento mais abrangente das maneiras de intervir no espaço o autor menciona sobre os contextos criativos e de organização coletiva, que cedem a decorrentes sistematizações e adaptações para conter e transmitir pensamentos, sentimentos da realidade ou imaginário para representar a si e ao mundo.

A comunicação nesse sentido se desenvolve de duas maneiras, que segundo Paixão são tradicionalmente divididas entre pública e íntima. A comunicação pública, aberta a qualquer receptor, ou seja, disponível e com intenção de se comunicar como o maior número de pessoas no espaço, trabalhando com suportes que são mais visíveis na cidade como, por exemplo, outdoors, esquinas e prédios onde transitam o

maior número de pessoas. Em contraponto, a comunicação íntima, mesmo que ainda subsistindo em espaço público, possui o objetivo de atingir um público restrito, com receptores definidos. A comunicação íntima é, portanto como dispositivo de interação entre os grupos de participam do movimento da arte urbana, alguns símbolos que, a princípio, podem parecer abstratos para pessoas que não integram as ações urbanas. São códigos de comunicação e trocas, destinados para ser assimilados e compreendidos pelos agentes do discurso.

“A manifestação da linguagem como exercício radicalmente lúdico” (*op.cit*, p.118) como observa o autor pode ser levado pelos artistas urbanos como jogo, esporte e brincadeira como também uma atividade marginal de comunicação que inverte a expectativa das classes dominantes que detêm o poder de comunicação de massa. Os grafiteiros e pixadores utilizam o espaço urbano como estratégia midiática alternativa e autônoma, para falar consigo, com os semelhantes e com o público geral que transitam nas ruas.

Os territórios demarcados para conquista de visibilidade comunicacional que recorre a discursos plásticos é concomitantemente expressão artística e, simultaneamente, notícia. O discurso urbano como alerta Paixão “não busca o monólogo, mas o diálogo” (*idem*, p, 117), fazendo um paralelo entre o desejo e assepsia estética, as legislações de criminalizam a prática, como também demais instituições que deslegitimam a arte urbana são resquícios de assepsia moral da nossa sociedade, que insistem no “gosto ‘refinado’ das classes hegemônicas” (*ibidem*, p.117).

Em Brasília, a pixação inicia de encontro com as questões de assepsia do espaço. Na construção da nova capital do Brasil vieram pessoas de várias regiões do país, principalmente nordestinos, em busca de melhor qualidade de vida e ascensão social. A migração causou um crescimento populacional inesperado, pois a ideia de que os trabalhadores que construíram a “capital da esperança” voltassem forçadamente para suas regiões de origem não se deu por completo. A cidade precisou se adaptar e expandir seu espaço geográfico para comportar o crescimento demográfico emergente.

Como alternativa para abrigar os trabalhadores, conhecidos como Candangos ou Pioneiros durante a construção de Brasília e depois do término da construção, para

evitar pequenas ocupações ao redor do Plano Piloto, causadas ainda pelo fluxo migratório constante de pessoas em busca de trabalho, ocorreu a regularização e a criação das chamadas Cidades Satélites ou Regiões Administrativas - RAs. Como o Plano Piloto já estava ocupada para quem foi planejada, muitos desses políticos, militares e seus familiares, os trabalhadores e pessoas que vieram depois da criação da cidade se agregaram nos arredores do centro. Candangolândia, Núcleo Bandeirante, Taguatinga e Cruzeiro foram as primeiras cidades satélites que se desenvolveram a partir da construção de Brasília, seguidas por Braslândia, Sobradinho, Gama, Guará, Ceilândia e etc.

Nesse conflito “silencioso” de privilégios entre Plano Piloto e Cidades Satélites que nascem ou são criadas as primeiras gerações de jovens da Capital. A juventude das RAs já começava a perceber a desigualdade social que haviam sido acometidos. Carlos Washington Chagas Correa, conhecido como Astro, um dos primeiros pixadores de Brasília e autor do livro autobiográfico “Uma Vida, Dois Mundos” (2003), resgata algumas histórias do início das intervenções urbanas da capital através da sua memória de suas experiências e situações vivenciadas.

Astro, que reside em Ceilândia, mas já morou em Taguatinga, relata em seu livro como percebia sua identidade e realidade socioeconômica na capital: “a cor – como não poderia deixar de ser é a negra; a moradia – um barraco simples e humilde (...); o sonho (...) que o futuro seja mais humano e justo” (2003, p.22). A revolta e a vontade de ser visto, deixar sua marca no mundo, foi o que impulsionou diversos jovens a intervirem na cidade. O autor menciona que por volta de 1986 começam a aparecer no bairro onde morava – M Norte, Taguatinga - as primeiras pixações. As intervenções chamaram a atenção dos jovens da região, por ser “uma forma de se tornar popular”, destacando-se, contudo, como pioneiro do bairro do Astro, o pixador apelidado de Boina com a sigla da sua gangue A.V. (Anarquistas Viajantes).

Influenciados pelos grafiteiros e pixadores do Centro-Sul, em especial Rio de Janeiro e pelo movimento hip hop nova-iorquino, as turmas se formavam, segundo Astro para se divertirem em festas, criando coreografias coletivas para danças urbanas como por exemplo o breakdance. Com a busca do reconhecimento entre os jovens “Logo passamos a criar alfabetos, nomes para os que não tinham, até a chegada do spray” menciona Astro, e assim se formavam as primeiras gangues de pixadores – que também iniciaram o grafite - em Brasília.

Diversas gangues se formaram em quase todas as cidades Satélites do Distrito Federal, o autor destaca os grupos A.G.E (Anjos Grafiteiros Escaladores), G.S.L (Grafiteiros Sem Lei), G.S.N (Grafiteiros do Setor Norte ou Sanguinários Noturnos), G.D.F (Grafiteiros do Distrito Federal) e várias outras em seu livro, citando os principais pixadores integrantes de cada grupo. As “guerras”, conflitos e brigas causadas por diversos fatores, sobretudo, disputa territorial e status entre as gangues foi recorrente nas primeiras décadas das intervenções na cidade, causando incontáveis mortes.

Os estilos das letras, dos traços e formatos variavam com a influência de pixadores de outras regiões do país, e com misturas e criações dos pixadores nativos de Brasília. Astro também explicou como ocorriam as variações de estilo denominadas Paulistona, Embolada, Simples e Legível, Esticadas, Trás para Frente dentre outras. Os pichadores nativos iniciaram experiências próprias com o grafite em Brasília. Alguns são reconhecidos por seus trabalhos como grafiteiros profissionalmente. Ao mesmo tempo que anonimamente exercem suas ações como pichadores. O fato do reconhecimento do grafite enquanto arte como também uma atividade com possibilidade de geração de renda e oportunidades profissional, faz contraste com a pixação enquanto um ato ilegal e mal visto pelos juízos de valor da moral classista, racista, e também machista da sociedade brasileira. Alguns artistas optam por separar sua identidade pessoal do estilo.

Geralmente a pixação de Brasília é realizada por intermédio da organização das gangues, onde cada pixador inclui o apelido em grande escala acompanhado da sigla da gangue a qual pertence em tamanho menor do lado (fig.3), acrescido algumas vezes com o ano da execução da atividade urbana. O grafite, em contrapartida aparece na cidade com ações geralmente individuais, do artista autônomo e desvinculado de grupo ou coletivo. Os grafiteiros executam suas obras criando personagens figurativos carregados de cores, que parecem ter sido retirados de revistas em quadrinhos e cartoons. São realizados, como os *tags* das pixações, repetidas vezes na cidade.



Figura 3: Exemplo de pixo em Brasília. Foto: Autor desconhecido. Retirada do Instagram do pichador *Raki* em 08/05/2018.

Os adesivos, lambe-lambes e stencils são usados tanto por grafiteiros como pixadores atualmente pela cidade, como estratégia para intervirem na rua com mais velocidade. Existem coletivos artísticos que fazem uso apenas de uma ou duas modalidades de arte urbana com propostas literárias. Os Coletivos brasileiros Transverso (fig. 4) e Amorço (fig. 5) possuem a maioria dos trabalhos em lambe-lambes com frases e Hai-kas autorais utilizando a arquitetura da cidade como matéria poética em seus trabalhos.



Figura 4: Arte urbana *Lambe-Lambe* do Coletivo Transverso, Brasília. Foto: Autor desconhecido. Retirada do blog do coletivo transverso em 08/05/2018;

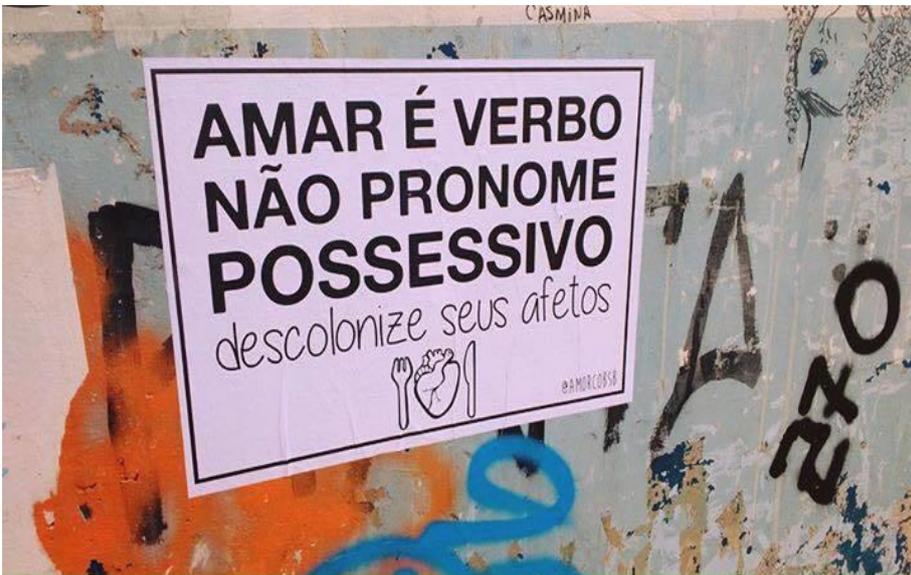


Figura 5: Arte urbana *Lambe-Lambe* do Coletivo Amorço, Brasília. Foto: Autor desconhecido. Retirada do instagram do coletivo amorço em 08/05/2018;

DOS MUROS À MOLDURA

O processo de institucionalização do grafite em espaços artísticos oficiais recentes, acontecidos nesse século, como por exemplo em exposições realizadas em galerias, museus e participações de eventos nacionais e internacionais bienais de arte se configura com algumas propostas que interagem com as obras canonizadas e conceitos artísticos aprofundados cronologicamente na história da arte, como veremos nas intervenções realizadas pelo artista inglês Banksy. Analisa-se que a transição dos muros às galerias pelos grafiteiros é absorvido pelos meios culturais com facilidade se comparado ao processo de inserção das pixações.

Do ponto de vista histórico, as galerias de Nova York realizaram exposições com os *writers* em 1980, quando o fenômeno urbano contemporâneo iniciava nos Estados Unidos como mencionado anteriormente, o que não significou que o estilo do grafite estivesse ligado ou pertencesse, por completo, aos demais movimentos e linguagens experimentais da arte que se desenvolviam na época.

Percebe-se que o grafite reaparece nas galerias quando artistas, coletivos, gangues e etc estrategicamente rompem com os códigos internos de recepção e disseminação de obras em instituições ou quando a “participação do grafite na cultura dominante é exaltada e naturalizada” (Teixeira, 2014 p. 36) no campo artístico, os próprios agentes quando parecem oficializar o grafite a partir da sua relação com a arte legitimada em seu contexto temporal, exemplo as obras de Keith Haring (fig.6) e Basquiat (fig.7) que dialogavam com questões experimentais que propunham a arte convencional da época.



Figura 6: Exposição do artista Keith Haring no *Museu de Arte Moderna de Paris*, 2013. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;



Figura 7: Exposição do artista Jean-Michel Basquiat no *CCBB de São Paulo*, 2018. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;

Observando o aspecto relacional entre o grafite e a arte *oficial* sobre os primeiros trabalhos de Banksy, Teixeira (2014) mostra-nos que as performances e as

intervenções feitas pelo artista em exposições e museus da Europa e Estados Unidos, além de interagirem de forma harmoniosa com a curadoria das exposições, foram impulsionadas pela repercussão midiática que as obras tiveram, podendo explorar as vantagens econômicas ligadas ao reconhecimento público (*idem*, p. 30) ”.

As performances de Banksy de maneira ilegal em ambientes institucionalizados se inicia segundo a autora em 2003, quando o artista coloca um quadro de uma pintura popular de Londres do qual tinha adaptado com um stêncil feito por ele na Galeria Tate Modern (fig. 8), um dos museus importantes de arte moderna do Reino Unido. O artista registrou em vídeos as performances e intervenções como forma de divulgação dos seus trabalhos. A intervenção ilegal realizada por Banksy não foi considerada vandalismo, igualada por exemplo ao movimento dos pixadores realizada sem autorização em bienais de arte. O uso de técnicas e suportes convencionais das intervenções de Banksy não se configuram completamente dissonantes às obras apresentadas nas exposições, o que pode ser um dos fatores de chamou a atenção do público que consome e comercializa arte. O ‘vândalo’, como é considerado o artista urbano em alguns países torna-se a partir das performances em galerias e museus uma atração turística como analisou Teixeira (2014).

A autora aborda que outras ações do Banksy como as do Museu Nacional de História Natural de Londres e no Louvre, em 2004, e no Museu do Brooklyn e MOMA, em 2005. Ações que foram cruciais para sua ascensão como artista no mercado de arte. Suas intervenções eram estrategicamente pensadas para se conectarem com as obras canonizadas na história da arte, da *Monalisa* a obras de Warhol, o que proporcionou aceitação popular e um possível “consenso” que as obras poderiam ser comercializáveis. A relação do perfil do artista fora de uma aceitação social e artística se inverte, o *outsider* se transforma gradualmente em *insider*, no sentido conferido por Nobert Elias (2000), referenciado por Teixeira (2014): em que o artista saí do campo da marginalização e passa a compactuar e ser “completamente incorporado pelo comércio da arte em suas mais variadas instâncias” (p.30).



Figura 8: Intervenção do artista Banksy na *Tate Modern*, em Londres, 2003. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet e 08/05/2018;

Oliveira e Marques (2013) percebem que esses mecanismos de pertencimento e aceitação do grafite enquanto objeto artístico refletem a mercantilização do estilo que se reverbera um interesse de apropriação e dominação de grupos ou perfis sociais, afim de tentar conter ou controlar o avanço da prática, que pode coincidir com transformações ideológicas e políticas da juventude, essa que consome e se identifica com as intervenções urbanas.

As autoras mencionam os grafiteiros brasileiros OsGêmeos (fig.9) e Speto que foram aceitos institucionalmente como artistas, expondo, portanto, em galerias renomadas mundialmente⁶, realizando oficinas e programas sociais vinculados a ações governamentais, o que pode se desfazer em consequência de algumas características deram origem ao movimento “a arte e a vida urbana se torna algo museificado e separado da vida cotidiana” (Oliveira; Marques, 2013, p. 38).

⁶ Os grafiteiros OsGêmeos realizam exposições individuais na Galeria Fortes Villaça na cidade de São Paulo em 2006 e 2017 e o Grafiteiro Speto no Museu Afro Brasil em 2016. Fontes: <http://gravuracontemporanea.com.br/> e <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/a-opera-da-lua/>, acesso em 05/05/2018.



Figura 9: Exposição Ópera da Lua d'OS GÊMEOS, em São Paulo, 2014. Foto: Autor desconhecido. Retirada da internet em 08/05/2018;

A inserção dos pixadores em ambientes artísticos institucionalizados se dá a primeiro momento no Brasil de maneira conflituosa e fora dos padrões convencionais de participação e recepção de suas obras. Vê-se, portanto um embate entre as sistematizações das exposições em galerias, museus, bienais e o processo técnico, estético e ideológico das manifestações urbanas.

Ao reconhecerem que as preocupações da arte contemporânea se assemelham às ações e aos exercícios críticos do espaço público, bem como alguns conceitos da história da arte reconhecida eram pensados e incorporados nas pixações e grafites, os artistas urbanos questionam: a exclusão do estilo em instituições privadas ou públicas destinadas à fruição e à legitimação artística, sobretudo o lugar de silenciamento dos agentes do discurso artístico; a proibição e não abertura para as intervenções urbanas não integrarem os processos e mostras tradicionais da arte.

Percebe-se que a maneira estratégica encontrada para empoderamento do estilo entre os pixadores e grafiteiros, para a priori estes se reconhecerem como artistas e buscarem o protagonismo e participações nos meios institucionais e mercadológicos da arte se configura em uma organização interna entre os grupos, gangues, *crews* ou artistas individuais que utilizam o estilo como processo poético.

LASSALA (2014) aponta a mídia e os ataques dos pixadores e grafiteiros em galerias, bienais e exposições como alguns dos mecanismos ou táticas utilizadas pelos artistas urbanos para se atingir o objetivo de integração e identificação, portanto adequada a transitar nos ambientes que escolhe e legitima a produção da arte contemporânea.

Torna-se pertinente observar como a arte urbana é colocada e acaba incorporando a marginalidade e exclusão como característica predominante e inseparável do trabalho, independentemente se a obra é vista no seu lugar de origem ou na sua configuração institucionalizada. Ela aparece inicialmente como subproduto da desigualdade social em que molda e perfila os artistas urbanos que se expressam a margem e são excluídos do sistema artístico. Utilizando os próprios conceitos como afirmação e argumento para serem inseridos como artistas reconhecidos.

A mostra *Mundez/Brasília 57* realizada em abril de 2017 no Museu Nacional Honestino Guimarães em Brasília ilustra a tentativa de conexão entre arte urbana e arte oficializada como proposta de mostrar as intenções artísticas análogas entre os estilos e linguagens da arte que agora são reconhecidos e podem com a mesma importância e como escolha curatorial, tratar sobre as temáticas da cultura brasileira, que remetem a tradição e as especificidades do país.

Com a curadoria de Wagner Barja, a exposição pretendeu traduzir os movimentos que romperam com os conservadorismos estéticos na arte, o movimento modernista e o grafite. Para além de apenas se tratar de uma proposta para evidenciar as características de cada linguagem em prol da ideia de inovação artística e ideológica, estabeleceu-se um condicionamento evidente por parte dos artistas urbanos convidados em assimilarem as características imagéticas e simbólicas principalmente dos artistas modernistas, como por exemplo a miscigenação, o popular e a exploração das cores e geometrizações. A expografia evidenciava o que Oliveira e Marques levantaram como estratégias institucionais “estruturas calculadas pelas instituições afim de manter sua posição, poder e controle sobre a cidade e tudo que lhe diz respeito” (2013, p. 72).

As obras dos artistas urbanos brasilienses Toys, Omik, Michele, Yong entre outros estiveram na mostra ao lado de artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Rubem Valentim, Volpi, Burle Marx, Cícero Dias e etc disponibilizadas pelo acervo do Museu Nacional (MUN) e Museu de Arte de Brasília (MAB) (fig.10). O curador Barja

em entrevista a *Metrópoles* fala sobre a inserção do grafite na exposição como forma de constante “renovação” do estilo: “De alguma forma estamos domesticando o grafite, mas também o colocamos em discussão com outras obras, mantendo-o vivo”⁷

A primeira aparição do grafite em âmbito institucional no Brasil, segundo Gustavo Lassala ocorre na 17º Bienal de Arte de São Paulo, em 1983, com a exposição dos trabalhos do artista Keith Haring (fig. 11), o que conseqüentemente desencadeiam ações dos pixadores e grafiteiros e diversas discussões sobre a abertura para a arte realizada nas ruas possuírem interesse em assimilar as estruturas do espaço oficial da arte.



Figura 10: Exposição *Mundez* no Museu Nacional de Brasília, 2017. Retirado do site *Metrópoles* em 08/05/2018;

⁷ Artigo “Lugar de Grafite é no Museu – Artistas e Especialistas discutem o tema” sobre a exposição *Mundez/57* realizada em 2017, na cidade Brasília -DF. *Jornal Metrópoles*, 30/04/2017. Fonte: <https://www.metropoles.com/>, acesso em 29/04/2018.

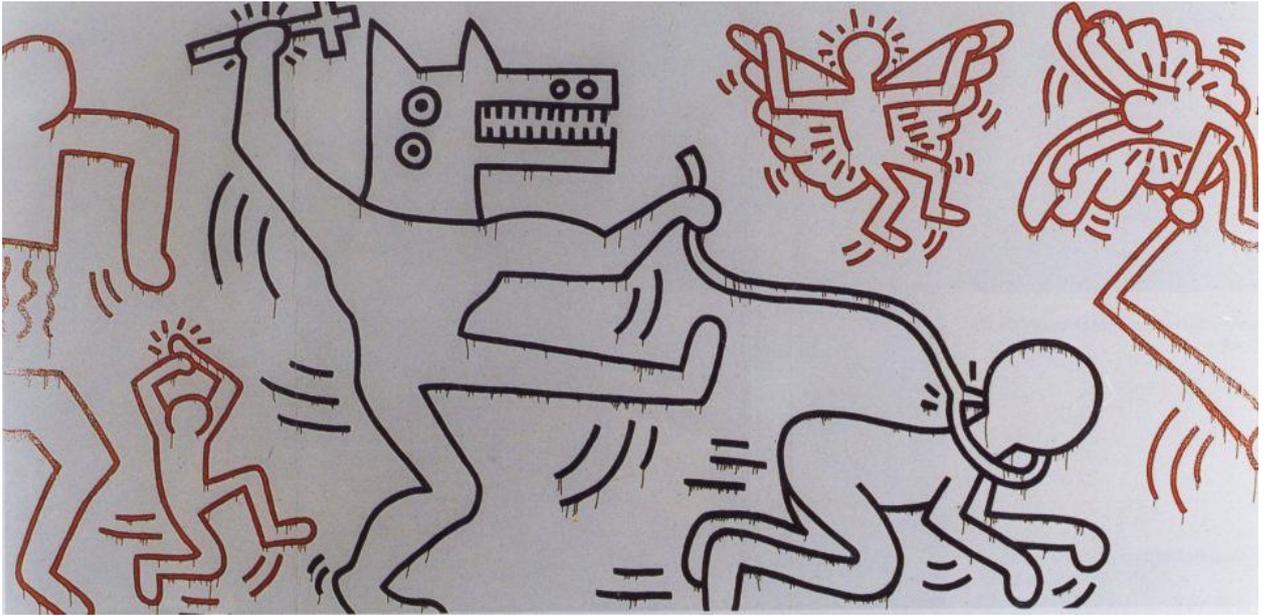


Figura 11: Obra do artista *Keith Haring* na 17ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1983. Foto: Autor desconhecido, retirada da internet em 08/05/2018;

Os pixadores, em específico, se organizam em grupos para intervirem ilegalmente com tags, pixos e frases de cunho político e ideológico sob as obras nas aberturas de algumas exposições em ambientes institucionalizados. Os denominados *ataques* ocorreram de maneira imprevista e simultânea ao início dos vernissages, o que impossibilita uma estratégia de segurança ou policiamento anterior às ações pelos responsáveis do espaço, que são surpreendidos pelos pixadores e não conseguem impedi-los de maneira eficaz contra a danificação das obras, gerando “furos de reportagem” para a mídia presente que pretendia apenas registrar e noticiar a abertura da exposição. Sobre essas táticas de visibilidade realizadas pelos pixadores Lassala (2014) observa que a “entrada no espaço oficial só foi possível devido ao reconhecimento do fator transgressivo que a pixação possui (p. 69)”. Entretanto Franco (2009) evidencia as ações dadas em obras expostas nas bienais de 2002, 2004 e 2006, que demonstravam a preocupação em problematizar alguns dos aspectos das intervenções urbanas que potencializavam suas características artísticas e conceituais. Os artistas que se propuseram a desenvolver a temática em suas obras, mesmo que em sua maioria não envolvidos como porta-vozes do estilo mostraram-na como “sintoma de uma iniciativa em gestação (p.155)”.

A primeira ocasião ocorre quando um grupo de pixadores deixam suas tags e frases em um espaço destinado pela 25ª Bienal para os visitantes explorarem e

intervirem artisticamente. As manifestações permitidas pela Bienal não contaram com um ato inusitado dos pixadores, fato esse que fez com que as manifestações dos artistas urbanos se sobressaíssem às dos visitantes. Franco (2009) conta que os pixadores cobriram com tinta todas as intervenções anteriores feitas pelos visitantes, semelhante ao apagamento proposital realizado por moradores ou comerciantes em espaço urbano quando suas casas e estabelecimentos são pixados e, enfim, deixaram suas marcas no evento.

Embora o movimento dos pixadores na 25ª Bienal de São Paulo não ser considerada como um *ataque* ou as táticas transgressoras e não oficiais como as que se sucederam, por se tratar de um ambiente destinado para a participação do público é evidente que o empreendimento feito pelos pixadores renunciava o interesse em impactar os visitantes, organizadores, curadores e mídia envolvida com a ocasião artística.

Em 2004, um pixador apelidado de *Não pixa* sua tag sobre duas instalações dos artistas Jorge Prado e Mike Nelson (fig.12), convidados para participar da 26ª Bienal de São Paulo. Em entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*⁸, o pixador demonstra uma compreensão crítica e, principalmente, social da arte, o que, segundo ele, o provocou a intervir sobre as obras. Esse ato significa, contudo, que a vontade de questionar às proposições artísticas legitimadas partia de um movimento consciente, buscando entender a funcionalidade do objeto cultural.

Franco (2009) apresenta a escolha curatorial e dos artistas Ateu e a turca Ersa Ersen que mesclaram às suas poéticas alguns símbolos pertencentes das pixações e grafites. Os personagens, materiais e o imaginário dos artistas urbanos puderam ser visto como arte por intermédio dos trabalhos dos dois artistas participantes do circuito da arte contemporânea na 27ª Bienal, em 2006. O que de um lado é entendido como abertura para os artistas urbanos no Brasil começarem a serem tidos como opção para os espaços convencionais, em contrapartida pode ter levado os pixadores a se revoltarem em não protagonizar seus símbolos nos espaços de poder social, incitando a criar estratégias para se posicionarem frente estilo que desenvolvem.

⁸ Artigo “*“Não”, pichador da Bienal, diz que também é artista*”, *Jornal Folha de São Paulo*, 03/10/2004. Fonte: <http://www.folha.uol.com.br/>. Acesso em 29/04/2017.



Figura 12: Pixador *Não* intervém na obra de Jorge Prado na 26° Bienal de Arte de São Paulo, 2004. Foto: Autor desconhecido, retirada da internet em 08/05/2018;

Lassala (2014) destaca como relevante três eventos entre 2008-2012 para se compreender as transformações e percepções causadas pelos *ataques* e acontecimentos que foram possíveis depois deles. A primeira é ação realizada por quarenta pixadores na abertura da 28° Bienal de Arte em São Paulo (fig. 13), em 2008. As intervenções se concentraram no segundo piso do prédio, que se encontrava por decisão curatorial sem obras, causou alarde midiático em quase todos os jornais de grande circulação no Brasil.

O pixador Cripta ou Djan Ivson, reconhecido com um dos líderes do movimento ocorrido na 28° Bienal e estudado por Lassala (2014) relata sobre a importância da repercussão como “reconhecimento existencial” do estilo, o que reflete o ato transgressivo que questiona o que pode ou não ser considerado artístico e principalmente uma demonstração consciente que busca pertencimento e inclusão dos pixadores como “potência da intervenção, já que o campo da arte era algo que ainda não haviam confrontado (*idem*, p.70)”.

A transferência do espaço em que o artista urbano desenvolve seus trabalhos para o meio artístico oficial a partir de táticas afim de criticar as próprias estruturas e normatizações das instituições já prenuncia os diálogos subsequentes que simbolizaram os comportamentos e ações dos pixadores e os agentes responsáveis por gerir e organizar as exposições. Será notório as precauções tomadas aos

possíveis desvios e subversões realizadas pelos pixadores desde então, como, por exemplo, o aumento considerável de vistorias, seguranças e policiamento nas exposições relevantes para o país, que de algum modo se sintam ameaçadas.

O segundo evento deu margem para a pixação ser concebida e tratada dentro dos processos artísticos vigentes foi, segundo aponta Lassala (2014), o convite recebido por Cripta para pixar a fachada do prédio e participar da exposição “Nascido nas ruas – Grafite” pela Fundação Cartier de Paris, em julho de 2009 (fig. 14). O fato de um pixador que anteriormente foi entendido como vândalo por pixar a 28ª Bienal de São Paulo e agora recebe um convite para expor na França repercutiu consideravelmente no Brasil, propiciando “aparições constantes na mídia” (p.70). Isso fez com que as instituições repensassem o tratamento e atenção dada a pixação.

Oliveira e Marques (2013) destacam o movimento dos espaços de voltar-se para pensar maneiras de lidar com as intervenções urbanas como uma “saída interessante para o poder institucional (*idem*, p.38). As autoras refletem principalmente na impossibilidade desses órgãos oficiais conterem ou abafarem as ações dos pixadores, geralmente “negligenciando, proibindo e marginalizando” os acontecimentos plásticos do espaço urbano que não eram tidos como importantes ou artísticos, fazendo com que comecem a buscar acordos e parcerias com os pixadores e grafiteiros para “neutralizar” esses processos à conveniência das hegemonias vigentes.

Em contraponto a afirmação de Oliveira e Marques (2013), Lassala (2014) comenta sobre a vontade dos participantes do movimento urbano se agregarem às questões artísticas. As táticas ou *ataques* realizados por eles não são apenas ato transgressivo ou político, mas uma procura de reconhecimento e averiguação das possibilidades de inserção no novo território: “Ao mesmo tempo que o pixador deseja se integrar no meio artístico, mas não se submete às regras impostas por ele (Lassala, 2014, pg. 69).

Em 2010, como aponta Oliveira e Marques (2013), os pixadores são convidados para participarem da 29ª Bienal de São Paulo e o comentário do Ministro da Cultura da época, Juca Ferreira, que “concordou que a pixação é parte da cultura brasileira” (*idem*, p.70) são compreendidos com o terceiro evento de abertura para integralização da pixação no espaço artístico. Começaram os contatos entre os

pixadores e os curadores da 29ª Bienal Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos para definirem o formato que a pixação deveria ser apresentada para o público com intuito de se evitar conflitos, e possíveis *ataques relâmpagos*.

Sem relatos aprofundados se foi ou não estabelecido uma posição de igualdade para a escolha dos modos ou suportes em que os pixadores iriam expor seus trabalhos na Bienal, foi decidido que a “participação seria feita pela forma documental” (Lassala, p.70), a partir do acervo fotográfico, vídeo-performance e “coleções de assinaturas”⁹ (fig. 15) dos pixadores que contassem historicamente o surgimento do movimento em São Paulo. O autor levanta que a escolha para participação dos pixadores foi pensada para não ser o ato da pixação em si, resquícios dos *ataques* mas uma mostra de registros do que ela é ou pode ser no espaço urbano.



Figura 13: Pixadores intervêm na 28ª Bienal de Arte de São Paulo, 2008. (Foto: Agnaldo Rocca/VC no G1)

⁹ Registro das assinaturas de vários pixadores. Geralmente feitas em cadernos sem pauta ou folha sulfite, conservados em pastas com divisórias de plástico. As coleções são realizadas em compromissos marcados pelas gangues, como reuniões, festas entre outras ocasiões onde uma quantidade relevante de pixadores se encontram. Cada pixador possui, geralmente, uma coleção individual de assinaturas.



Figura 14: Cripta em performance na exposição “Nascido nas ruas – Grafite” na Fundação Cartier em Paris, 2009. Foto: Autor desconhecido, retirada do facebook do próprio Cripta;



Figura 15: Cripta em 2010 na 29ª Bienal organizando as “Coleção de assinaturas” na 29ª Bienal de arte. Foto: Autor desconhecido. Retirado da internet em 08/05/2018.

É sobretudo no comprometimento dos órgãos institucionais de estabelecer uma nova conexão com a pixação, sem enaltecer ou lembrar as intervenções ilegais ocorridas em exposições anteriores que a curadoria juntamente com os pixadores decide ou tenta nortear o processo poético no movimento agora oficializado e a percepção dos visitantes da Bienal para se “compreenderem a inscrição física e simbólica da pixação nos ambientes de disputa e na tessitura complexa da cidade de São Paulo” (Lassala, 2014 p.70).

Oliveira e Marques (2013) destacaram a entrevista do curador Moacir dos Anjos feita pela *Folha* em que exemplifica a forma de recepção da arte dada as intervenções urbanas e, simultaneamente, um perceptível limite para abarcar e considerar a manifestação: “a nossa aposta é em descobrir novas formas de tratar do assunto com integridade de ambas as partes, sem que instituição e pixadores cedam completamente o universo da outra” (*apud* Oliveira; Marques, 2013, p. 43).

O pixador Cripta que auxiliou na organização dos registros dos trabalhos dos artistas urbanos que foram expostos na 29ª Bienal e considerado um dos líderes dos *ataques* anteriores ao convite para exposição utiliza de sua posição à primeira vista “passiva”, ao mesmo tempo “participativa”, para “subverter as regras do jogo no espaço institucional da cultura legítima, prevalecendo sua individualidade performática usando a expressão e linguagem da pixação como recurso” (Lassala, 2014, p. 71). Na abertura da Bienal, o artista pixa a frase “*Liberte os Urubu (sic)*” na instalação *Bandeira Branca* do artista Nuno Ramos (fig. 16).

Estava previsto possíveis intervenções de pixadores no evento e segundo Lassala (2014) os artistas como por exemplo Cripta e Pixobomb envolvidos com as obras dos pixadores estavam organizando paralelamente um *ataque* juntamente com outros pixadores, o que foi impossibilitado pela vistoria e impedimento da entrada de pessoas que pretendiam visitar a abertura da Bienal com tintas sprays e qualquer material plástico que poderia depredar as obras da exposição. Para Cripta sua ação foi o “desenvolvimento de uma intervenção, uma apropriação transgressora do suporte” (ano, p.71).

O confronto e as tensões já transparentes desde o diálogo entre os curadores e artistas urbanos, acrescido que uma potencialização dessas tensões proporcionado pela mídia através de inúmeras entrevistas e reportagens com os próprios

personagens que integravam a Bienal e demais artistas e pessoas públicas que opinavam contra ou a favor da inclusão da manifestação no espaço expositivo reflete o movimento de institucionalização e as dificuldades desse processo ou a ação contrária a uma completa incorporação aos meios oficiais da arte, como, também, pode ser considerada uma outra tática para se evidenciar a partir da audiência dos acontecimentos uma “arte nova” que precisa ser compreendida e aceita dentro dos âmbitos artísticos a sua maneira. Desse modo, os procedimentos de recepção e inclusão nos meios institucionais deveriam ser repensados.

Oliveira e Marques (2013) define a intervenção do pixador Cripta na 29ª Bienal voltada estritamente como protesto ideológico contra a domesticação da intervenção urbana pelas correntes institucionais com intuitos mercadológicos. O que consequentemente descarta a vontade de produção do estilo dentro desses espaços: “a ação política dos pixadores é a partir do momento em que eles expõem o seu não pertencimento àqueles espaços. Eles os desorganizam, os reconfiguram, sem se deixar capturar” (idem, p.38).

Em alternativa ao pensamento das autoras, Franco (2009) utiliza Bourdieu para argumentar que as intervenções dos pixadores pretendem ser encaradas dentro dos ditames artísticos não pelas características semelhantes que estas apresentam à arte contemporânea convencional, mas pelas próprias constituições internas do estilo que carecem de reconhecimento artístico. Os pixadores por sua vez estrategicamente agem com entendimento de que a “obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte” (Bourdieu, *apud* Franco, 2009, p.155). Tornando-se necessário elevar as diferenças do estilo se comparado aos outros “estilos” já aprovados como artísticos.



Figura 16: Intervenção do pixador Cripta. O artista cortou a rede de proteção da obra de Nuno Ramos, por volta 18h15 e escreveu “Liberte os Urubu” (sic), na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, 2010. (Foto: Filipe Araújo/Agência Estado).

Os pixadores, por conseguinte, almejam esses espaços, não meramente como caminho para autonomia mercadológica e representatividade ou ambiente de contestação política e sim enquanto legitimação da arte abarcando toda a “sustentação simbólica e material” acessível pelo estilo urbano como sugere Franco (2009) os pixadores “fizeram tal deslocamento por mais que na origem e no bojo da expressão não existia o alvo de situar a pixação enquanto arte (p.155)”.

É relevante a compreensão que os elementos originários da arte urbana, que estruturam o movimento como os conceitos de transgressão, revolta, marginalidade não podem condicionar a prática a uma vertente específica, engessada a sua condição inicial. A transitoriedade de sentidos e dinâmicas das expressões urbanas são inerentes ao desenvolvimento temporal e disseminação da prática em vários contextos, classes e ideologias. A restrição do espaço destinado à prática é, portanto, fluido, suscetível aos acordos e desacordos entre os agentes oficiais e do discurso que se propõem a enfrentar as problemáticas vigentes, que pode ser encarada como enquadramento aos ditames injustos de classificação artística ou possibilidades de desenvolvimento e existência como liberdade plástica, poética, política, estética.

Precisa-se superar a ideia de conceber as pixações e demais intervenções urbanas como comunicação e expressão primitiva e rudimentar a que é comparada, observando e considerando-a pertencente a atualidade.

A apropriação do ciberespaço pelos artistas urbanos, plataforma onde compartilham, armazenam, expõem e desenvolvem seus trabalhos e projetos artísticos é considerado uma trama de relacionamento entre a arte e o público que não sofrem alterações ou engessamentos institucionais, processo influenciado pelo espaço material que exige regras para recepção das obras. Portanto, os meios de circulação comunicacional de massa, como por exemplo as mídias sociais, podem ser considerados um refúgio aos moldes estabelecidos pelos ditames artísticos oficiais, que encaminham os artistas para uma possível domesticação do estilo.

PIXAÇÃO E GRAFITE ONLINE

Se comparado as mídias originalmente analógicas – tais como a televisão, o rádio, o cinema, os jornais impressos, e as revistas – o surgimento das mídias digitais significa uma expressiva mudança técnico-comunicacional. De acordo com Martino (2014) isto “permite o armazenamento, o compartilhamento e a conversão de dados” (p. 11). As letras, imagens, sons e qualquer outro elemento não necessitam de suportes externos e materiais para funcionarem no âmbito virtual, apenas de sequências numéricas que codificam o que pretende ser apresentado.

Martino (2014) apresentou alguns conceitos dos quais irei me referir para o entendimento das mídias digitais. Estes conceitos se relacionam inevitavelmente com questões políticas cotidianas da sociedade, que são inerentes às especificidades do grafite e da pixação *no mundo virtual*. São denominadas de *Barreira Digital* as desigualdades de classe social vinculadas a problemáticas econômicas para o acesso das tecnologias. Como pontuou Martino (2014) sobre a criação da internet durante a Guerra Fria, os primeiros que tiveram acesso a esta inovação tecnológica foram os militares, os políticos e os grandes empresários, seguidos por grandes instituições de pesquisa e Universidades. Posteriormente as famílias mais abastadas podiam pagar os aparelhos necessários para a transmissão de internet em suas residências. No Brasil entre 1994 e 1995 a rede de internet recebeu atenção pública e ganhou espaço no cotidiano de algumas parcelas da sociedade.

Gradualmente as barreiras digitais de acesso às tecnologias se modificam com o barateamento de aparelhos eletrônicos com possibilidade de acesso à internet tais como *tablets* e *smartphones*. Políticas públicas também disponibilizam acesso livre e gratuito à internet geralmente em partes abertas das cidades tais como rodoviárias, em monumentos históricos com grande circulação de turistas. Atualmente grande parcela da população nas metrópoles possui vínculos com as mídias digitais, principalmente criando contas em perfis de relacionamento social.

Martino (2014) definiu o *Ciberespaço* como ambiente interacional organizado pela relação estabelecida com a afluência de dados entre terminais computadores: é “virtual por não ser localizável no espaço, mas real em suas ações e efeitos” (2014, p.

12). A conexão entre de um lado a realidade que se transporta para o ambiente virtualizado metamorfoseia de outro lado a vida incessantemente. Isto pode levar alguns grupos que interagem com o ciberespaço ao “entusiasmo excessivo”, bem como outros grupos à “desconfiança generalizada” (MARTINO, 2014, p. 10). Este autor indica uma articulação entre esses dois extremos que seja equilibrada e consciente com relação aos mecanismos cibernéticos, a fim de acrescentar positivamente a sociedade. *Redes* é um conceito explorado pelas ciências sociais, que recebe novas configurações de análise com o elemento virtual:

As redes sociais podem ser entendidas como um tipo de relação entre seres humanos pautada pela flexibilidade de sua estrutura e pela dinâmica entre seus participantes. Ganha mais força quando a tecnologia auxiliou a construção de redes sociais conectadas pela internet, definidas pela interação das mídias sociais (Martino, 2014, p. 55).

As *redes sociais* convidam gente da família, do trabalho, da escola, etc., para uma concepção de relação sem hierarquia. O caráter não hierarquizado mostra um esforço de comunicação social que é formada a partir de interesses, gostos, predileções, valores que são compartilhados sem o estímulo das relações convencionadas. O que nas vertentes artísticas contemporâneas pode significar novas propostas e interações desvinculadas dos espaços legitimadores da arte.

No que diz respeito ao movimento de participação não fixado e permanente nos relacionamentos estabelecidos virtualmente, a dinâmica dos seguidores nas redes sociais retrata a fluidez e a flexibilidade das associações constituídas: “nas redes não existe necessariamente a obrigação de ter um ritmo específico de atividades, assim como não se exigem ligações exclusivas” (MARTINO, 2014 p. 56).

As discussões on-line desencadeadas pelas redes sociais têm a capacidade de constituir procedimentos e atividades culturais. O campo de ação das redes sociais atravessa fronteiras na interação de diferentes comunidades cuja localidade é separada mais do que fisicamente umas de outras. Pois transpõem suas conexões para além de limites geopolíticos e socioculturais tais como os problemas de classe e de gênero, mal como o racismo que assolam a vida de todos os povos no país. Formase, portanto, um arranjo de contatos que toma diferentes caminhos, mas que ainda se interconectam em redes distributivas de informação, tal como Martino (2014) ressaltou:

A arquitetura horizontal das redes, permite aos participantes passarem por cima de barreiras institucionais e mesmo governamentais de informações. De

um lado, a ideia básica de rede como conexão descentralizada. De outro, a percepção de que o melhor tipo de mensagem para circular nessa rede seriam as digitais (Martino, 2014 p. 64).

As redes que distribuem as informações e conteúdos no *ciberespaço*, apresentam múltiplas possibilidades de interconexão aos participantes que constituem. São vistas como democráticas e com intuito de proporcionar laços de coletividade pela lógica do sistema de mídias sociais são impossíveis de serem corrompidos. Martino (2014) nomeou de *Cultura participatória* esse movimento que desenvolveu a ideia de que qualquer indivíduo pode produzir objetos culturais digitais, ou inversamente recriar conteúdos reais já antes convertidos em virtuais.

É inevitável a impermanência que condiciona toda arte urbana. Mas o progressivo acesso das classes populares às tecnologias digitais, bem como à internet, surgiu como alternativa para os movimentos de expansão se fazerem notar com o *ciberespaço* pelas dobraduras de sua ação material instaladas no cotidiano das ruas. Os artistas registram o processo de planejamento e execução bem como equipamentos e materiais utilizados na realização dos seus atos de intervenção estética no espaço público da cidade, em fotografias e vídeos que são transmitidos muitas vezes em tempo real por redes de relacionamento social para grupos que acompanham as práticas em dinâmica virtual de interação. Assim que os suportes e as paredes utilizadas para estas atividades tomam dimensões cibernéticas. São criadas galerias e camadas virtuais de memórias que desaparecem rapidamente do ambiente material, mas se eternizam no espaço digital como coleção de registros para comunicação entre os grupos que participam e admiram essa prática.

O uso de meios virtuais pela arte urbana pode dinamizar as propostas tradicionais de institucionalização estética. São desencadeadas primeiro no espaço concreto das ruas e depois no *ciberespaço*, as vontades de inserção das classes populares a um pertencimento estético que seja oficial das artes, em que os pixadores buscam o reconhecimento público de que estão fazendo arte. Tendo vista voltada à comunicação livre e gratuita que está disponível pelo acesso das mídias sociais, os artistas propõem mecanismos de diálogo com suas obras para um público ampliado através da configuração das *redes de relacionamento*. “A arte passa a ter uma posição no contexto cultural de natureza política, procurando desvincular-se das elites culturais e econômicas que a legitimam e busca a democratização da vivência artística”. (Shuch 1998 p. 82)

Propondo novas interações com a arte, os pixadores e grafiteiros criam grupos de fruição estética não convencional, bem como alternativas aos formatos tradicionais de exposição, arquivamento e registro das intervenções instaladas no espaço público, onde encontram a maioria dos seus trabalhos. O tempo e o espaço, contudo ressignificam a materialidade do movimento artístico é igualmente modificada com o uso de ferramentas tecnológicas. A obra inventada por símbolos e artifícios virtuais desenvolve uma relação homogeneizada do espaço real, sobrepondo a relação entre o público e o privado, tema recorrente da arte urbana:

Os artistas exploram um sistema alternativo de comunicação fora das padronizações dos sistemas comerciais e colocam em cheque o anacronismo dos espaços de exposição das obras de arte que não estão preparados para mostra de obras não convencionais (Schuch, 1998 p. 84)

Os suportes e materiais usados pelos artistas interventores na cidade podem ser considerados como uma característica fundamental. Porém quando transportada para o território tecnológico então percebemos que para os artistas adquirem caráter secundário. O objeto primeiro de análise das obras é a estética da imagem, instalada enquanto intervenção e evidenciada através de fotografias e vídeos de performance com edição de montagem digital e sonora.

Por se tratar de uma intermídia, há simultaneamente por um lado a apresentação digital do conteúdo estético que divulga a propaganda tanto das obras quanto dos artistas, como por outro lado todo o formato de exposição virtual também se torna ele mesmo a partir do processo de virtualização uma outra obra. Observando a dualidade do potencial de assimilação, afetação, sensibilização do objeto de arte primeiramente enquanto obra em seu ambiente concreto originário ao mesmo tempo que em segundo lugar é re-projetado sob o prisma dimensionado da tecnológico e das redes sociais, denota uma constante renovação das possibilidades de visualização da vida cotidiano na cidade.

É quando o artista inicia seu trabalho com instalação de imagens nas ruas e expõe sua obra genuinamente sobre o olhar subjetivo do transeunte, ao passo que também o introduz no ambiente virtual como registro digitalizado de uma obra de intervenção urbana. No *ciberespaço* o artista desenha sobre sua obra uma outra “camada poética”, isto é, conduz a linguagem urbana a outras categorias estéticas como por exemplo a fotografia. O mesmo transeunte que agora em ambiente virtual

se faz seguidor, pode não reconhecer as características do mesmo objeto artístico percebidas anteriormente.

O que representa os elementos genuínos do deslocamento da obra desde a feitura em sua primeira aparição ao público no espaço urbano, se apropria de outros elementos modificados da contemplação da obra mediada com o contato tecnológico através de sua digitalização no *ciberespaço*. Schuch (1998) se refere à relação híbrida ente arte e tecnologia a partir das mídias digitais que constituem “recombinações infinitas na produção artística, que se transmuta em diversas atualizações, carregando a imagem como signo de tolerância, multiplicidade e não linearidade” (p. 77).

A autora analisa os atributos do computador enquanto *órgão* que modifica os processos poéticos, e leva as manifestações coletivas sobre a arte a se tornarem relações interativas de constância e permanência. A troca simultânea de informações bem como os compartilhamentos entre artistas e público, demonstra a tendência à descentralização do discurso estético urbano. Nesse contexto existe abertura pública correspondida com participação popular em comentários escritos, em vídeos com opiniões, em compartilhamentos, até mesmo curtidas¹⁰ etc. Os critérios avaliativos da arte em ambiente tecnológico são democráticos e horizontalizados, contudo confrontam modelos convencionais de legitimação estética:

Assume características antes eventuais, como a participação dos espectadores, a interação como forma construtiva da obra, a comunicação planetária na conquista de novos circuitos artísticos e a valorização da comunicação no processo de viabilização artística (SCHUCH, 1998 p. 82)

A pixação e o grafite desenvolve no espaço virtual seu aspecto questionador sobre as padronizações da arte. Criam plataformas onde “A troca” das “regras da arte” é uma constante. Para além das questões estéticas ela intervém diretamente nos hábitos e relações da comunidade artística” (SCHUCH, 1998 p. 79). A “virtualização da realidade” amplia as subjetividades humanas. Proporciona desde um espaço consciente e político para ascensão da expressividade do artista e sua crítica estética, que se conecta com o público e propõe experiências ampliadas e menos condicionadas aos ditames oficiais. Assim como também cria um “artista-

¹⁰ As “curtidas”, num aspecto geral, servem como ferramentas para a manutenção de relacionamentos entre as pessoas e cumprem o papel de indicadores sociais de aceitação e estima. Além disso, podem adquirir diferentes significados para pessoas diferentes em cada contexto. É a opção curtir que garante a construção de vínculos para manter relações virtuais com os amigos e conhecidos. Conceito retirado do site <http://blog.pr.sebrae.com.br/>, acesso em 07/05/2018.

propaganda” a partir das expectativas da cultura de massa, patrocinado para mostrar seus trabalhos vinculados a produtos e marcas de bens de consumo.

A produção artística é “predominantemente metamorfose” (SHUCH, 1998 p. 83) na interatividade do campo urbano emergente no *mundo virtual*. Contesta o real que se mescla com a criação de sistemas de pensamento, com a visualidade das intervenções, e com os acabamentos de obra distribuídos entre o “corpo-físico e o corpo-prótese, o tempo subjetivo ao tempo imediato (real)” (SHUCH, 1998, p.86).

3.1 BILOS

O artista do Reino Unido conhecido por Bilos apresenta seus grafites com interferência de elementos das mídias digitais e ferramentas do ciberespaço como por exemplo programas de edição de vídeo e de imagens. Seus trabalhos incitam uma possível criação de *grafites virtuais*. Ele pretende impactar o espectador não pela imitação dos grafites originais realizados a partir do programa de edição *photoshop*, e sim pelas obras transparecem o processo criativo a partir da postagem de vídeos performances em sua página no *Instagram*.

Bilos utiliza fotografias de paredes, edifícios, prédios, bem como representações em miniaturas de metrô e outros objetos do cotidiano urbano como suporte imagético dos seus trabalhos. Insere sua *tag* com letras do alfabeto cuja forma, remete a um processo de abstração feito a partir das interfaces digitais (fig.17). A continuidade do processo poético se dá pela mostra de pequenos vídeos, onde o artista demonstra o passo a passo da montagem do trabalho, e o disponibiliza para o público virtual que intervém ativamente com curtidas e comentários em suas postagens, compartilhamentos, e com a criação de coleções pessoais com potencial de ampla circulação em redes sociais de relacionamento interpessoal.

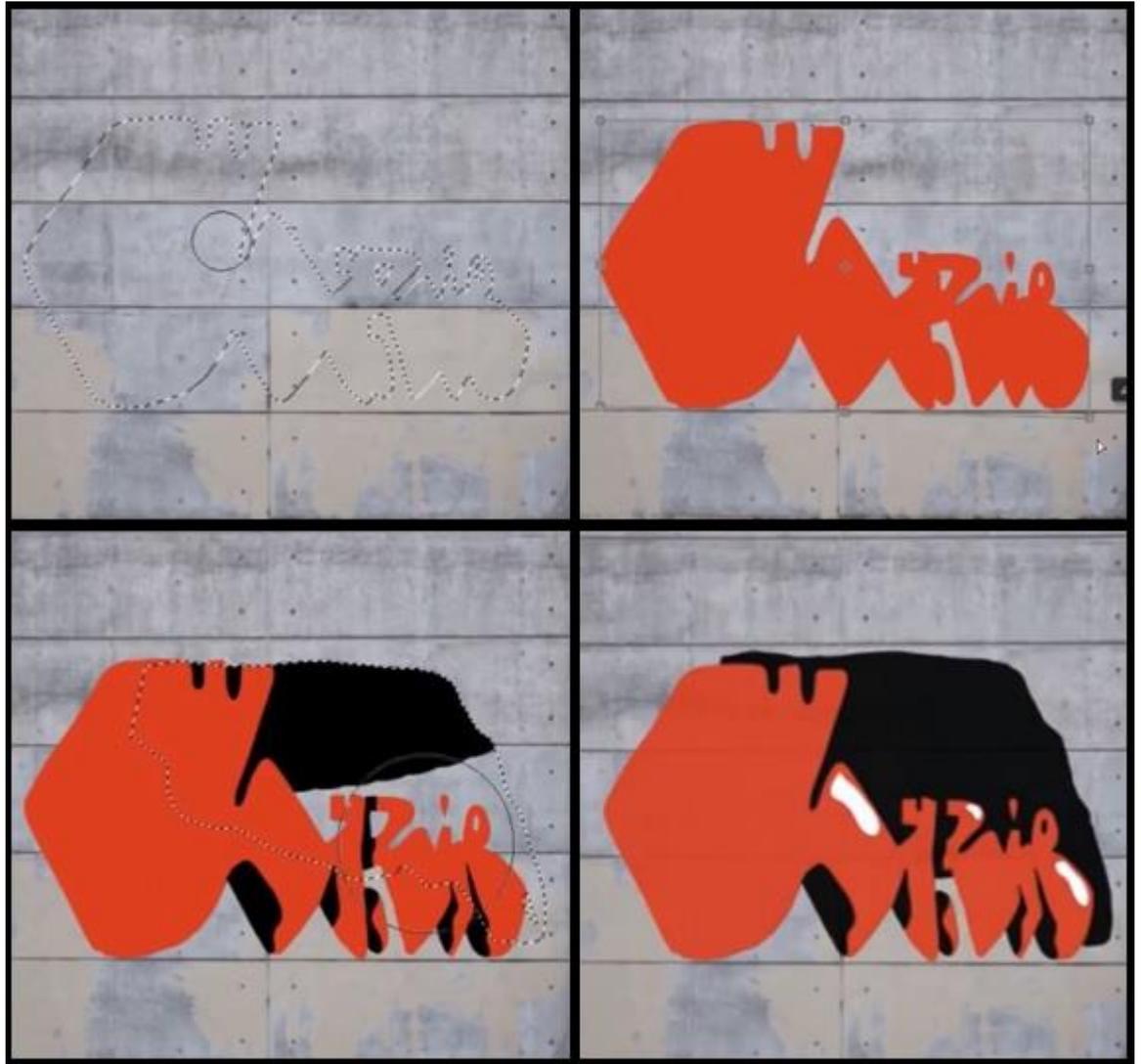


Figura: 17: Bilos, grafite digital. Partes do vídeo postado na página no *Instagram* do artista. Montagem: Thalia de Oliveira, 2018.

Os dois conceitos de *cultura participatória* e *interatividade* levantados por Martino (2014) são imprescindíveis para a produção artística do Bilos. A capacidade de reinventar fenômenos urbanos com mecanismos virtuais é uma dinâmica inédita para o grafiteiro no ciberespaço. A rapidez de conexão de dados nas mídias digitais acelera inúmeras atividades e acontecimentos da vida cotidiana. O que é entendido como virtualidade pelo autor, age nas interações que o público mantém com a obra. Modifica consequentemente os processos de sua recepção pública, de sua legitimação estética, e de seu reconhecimento artístico na cidade, quando esta prática se encontra fora dos paradigmas sistematizados oficialmente para a criação artística.

3.2 REVOK

As obras do artista Estadunidense Revok dispostas no ambiente virtual retratam o que Martino (2014) observou como ubiquidade, isto é a presença em todos os lugares de mídias digitais em rede. Ao estabelecer conexões em qualquer espaço e tempo, o artista interventor utiliza as redes sociais para a apresentação e para a exposição dos seus grafites bem como o trabalho de instalação de outros grafiteiros.

Na sua página do *instagram* o artista possui um acervo de vídeos e fotos dos seus trabalhos realizados nas ruas, bem como seus experimentos com diversos materiais e suportes (fig.18). O acervo formado por reproduções digitais ou por obras criadas originalmente em linguagem digital cria o que Loureiro (2004) define por *web museus*:

O reconhecimento oficial da “atividade criadora digital” como objeto da museologia atesta a atualidade e relevância do tema e, simultaneamente, desafia o pressuposto fundamental da “materialidade”, presente não só no corpo da definição como nos apêndices, que tratam de expandi-la para além das organizações autodenominadas “museus”, sem, no entanto, desafiá-la ou contradizê-la. A inclusão do novo apêndice autoriza, a partir de então, a acolher oficialmente os *web museus* como integrantes da categoria museu. (Loureiro, 2004 p. 98).

Sobre a perspectiva desta autora conjuntamente com sua análise das obras dispostas no ciberespaço pelo artista Revok, nós podemos observar que a tentativa dos artistas urbanos em contato com as redes sociais é de flexibilizar as estruturas dos espaços de exposição das obras. Martino (2014) se refere a natureza relacional da composição das redes sociais, que é definida por vínculos fluídos nas várias relações entre o público que são estabelecidas.

Nós podemos perceber a intenção do reconhecimento artístico em que os próprios interventores urbanos e o público criam critérios de avaliação alternativos às instituições de autoridade. Os suportes de complementaridade que relacionam a arte urbana entre o real e o virtual não evitam, contudo, a perda de algumas características da linguagem urbana tais como por exemplo a transgressão, a marginalidade, e a ilegalidade.

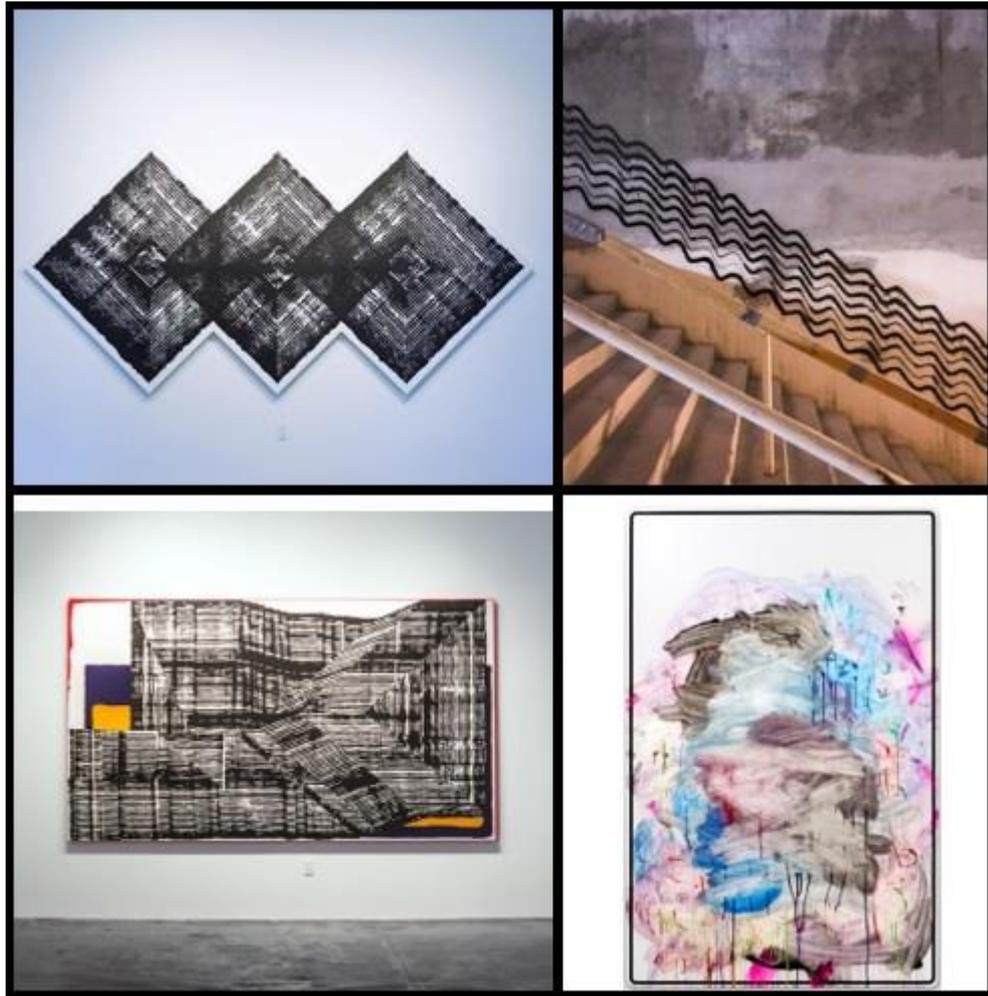


Figura 18: Revok, Coleção de obras postadas na página do Instagram do artista. Montagem: Thalia de Oliveira Costa, 2018.

3.3 SITE SPECIFIC RAFAEL SLIKS

O site “specific” criado pelo artista Rafael Sliks (fig.19) pode ser entendido como próprio objeto artístico, sobretudo o vídeo fabricado para sua divulgação no ciberespaço. Ao analisar os potenciais performáticos do processo de criação que partem de uma escolha conceitual e plástica, recortes de edição audiovisual transportam a linguagem urbana em aspectos imagéticos, espaciais e históricos, ao passo que ressignificam a proposta do artista interventor para instalar na cidade sua pixação.



Figura 19. Sliks, Site Specific Sliks side-especific @A7MA ,Cameras: ONZE,Edit: Goçalo Gavino, Thiago NEVS .Trilha original Walter Abud .PProd: SINLOGO thanks to PUMA. Disponível em: <http://rafaelsliks.com/site-specific/>. Acesso em: 10/05/2018. Montagem: Thalia de Oliveira Costa.

Nós podemos observar algumas características dispostas no cotidiano das ruas que são o suporte da pixação convencional, no site specific utilizada por nós para elaboração da nossa análise estética. Em cada lugar na cidade circula uma pluralidade de signos que têm por sua vez caráter fragmentado, imprevisto, múltiplo e diluído. A insistência caligráfica busca impregnar a cidade por meio da visibilidade e da repetição (CHAGAS, 2015). A criação de um personagem se evidencia e se propaga através de um nome “anônimo”. Os materiais pictográficos para a execução da intervenção (tinta spray) são como dispositivos e artefatos de registro para o desdobramento mecânico da arte urbana. As instâncias de atualização digitalizada da atividade estética entre os pixadores pelo uso de ferramentas virtuais, são consequência do processo tecnológico da economia política internacional.

Entretanto as características principais da pixação são redefinidas na localidade. Pois adquirem-se deslocadas para um ambiente determinado e legalizado, novos significados e conseqüentemente outras possibilidades de fruição e interpretação. Isto faz o mesmo desenho ou escrita na parede feita sobre cavalete já não ser mais um grafite (SILVA, 2011). Evidentemente nas características estéticas há influências permanentes e rupturas históricas determinantes, que são carregadas

da importância que é investida no espaço urbano enquanto suporte material usado para a produção das obras, a sofisticação das técnicas e expressão de sua ideologia.

São exercícios gestuais para saturação estética do ambiente urbano a massificação das letras, apelidos, *tags* ou personagens, bem como as camadas e sobreposições no espaço. Pode ser entendido agora como artifício ou instrumento para abstração o jogo simbólico da repetição de nomes na pixação enquanto disputa territorial e propaganda. Por exemplo o freestyle é denominação dada por estilo de pixação ou grafite em que a intervenção é realizada sem moldes, rascunhos, preocupando-se com a expressão “espontânea”, “bruta”, “genuína”, sem planejamentos anteriores (PAIXÃO, 2011), é elemento principal de preenchimento e limites colocados no trabalho. Esses limites, se assemelham às escolhas feitas pelos pixadores em suas ações pela cidade: ultrapassam os quadros, portas, vidros, janelas. A dimensão é expandida pelo suporte escolhido, geralmente a parede, o muro e tudo que nele comporta.

Torna-se pertinente ressaltar, a emergente preocupação da arte urbana em participar dos meios de discussão e promoção da arte dita legitimada, afim de elevar a condição e prestígio do estilo, com intuito de integrar o mercado e a arte reconhecida. Os conceitos de arte pública, arte ambiente, já tratadas como elementos orientadores para o entendimento da arte urbana, recebem, na obra de Sliks, a denominação retirada da história da arte contemporânea, *site specific*, não como meramente demonstração de aprofundamento teórico, mas evidente estratégia de pertencimento. O próprio termo ‘arte urbana’ pode ser um exemplo desse processo.

A pixação é compelida a “pular o muro” que separa sua ação no contexto urbano do mundo artístico (LASSALA, 2011), algumas semelhanças com os conceitos levantados na história da arte, mesmo que não inscritas na história da arte, sustentada por uma teoria estética (COSTA, 2008) são localizadas na modernidade e na contemporaneidade, como por exemplo, a aspiração de uma arte não comercializável, o corpo e o movimento como suporte, violência e crime, promovem ambientes para se discutir arte e as manifestações estéticas que são compartilhadas entre os interventores urbanos e os artistas conceituados.

Para análise dos campos que a arte urbana e em específico, a pixação transita, Lassala propõe verificar o ambiente de origem da pixação, definido por gostos,

acordos e códigos de sistematização plástica e social e as diversas instituições artísticas como as galerias, bienais, universidades, que propiciam acesso intelectual e artístico. A primeira, portanto, como campo de protagoniza e empodera o pixador e a seguinte como o pixador ingressa e se submete às "regras do jogo", aos interesses institucionais e políticos do próprio universo da arte (VIANA, 2006).

Sliks demonstra interesse, no texto introdutório e biográfico em seu site virtual, onde divulga e arquiva seu portfólio e ao observar a estética do seu trabalho, pelo expressionismo abstrato, caligrafias de filmes orientais e surrealismo. Percebe-se uma investigação teórica que tende a superar o caráter exclusivamente transgressivo e comunicacional (VIANA, 2006) em que a pixação é categorizada, relacionando a natureza informal da intervenção e o sistema oficial da arte.

O vídeo elaborado do site específico é entendido, nesse momento, como ampliação, continuação das maneiras de se representar a obra, relacionando-se com a própria constituição poética. O lugar da obra, que já não é institucionalizado, transforma as dinâmicas da cidade e seus signos de comunicação, convertendo o reflexo do mundo e do artista, em novas percepções do espaço físico e de compreensão da obra.

A demonstração através do vídeo do processo criativo, portanto, imprime questões à obra como tal. Os movimentos e nomes que se deslocam e são reproduzidos inúmeras vezes, em velocidade rápida, alterada pela edição do vídeo pode ser representação dos próprios registros urbanos, feitos pelos pixadores e grafiteiros ou simulação performática da arte realizada em espaços públicos, a efemeridade, transgressão, relações entre sujeitos e realidade, onde a atividade está inserida.

Os traços de diversas espessuras na obra de Sliks, que desenharam e pintaram o espaço, até resultarem em abstração, podem significar o próprio desgaste das intervenções que ocorrem na cidade, desgastes causados pelo tempo, por outras sobreposições plásticas, colagens, inerentes à prática urbana. Aqui, o artista se anula e renova, atropela simultaneamente, controla, opta pelo tempo da permanência, aparecimento e desaparecimento como escolha poética e não como disputa para divulgação e confronto na paisagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito desta pesquisa foi nos propiciar transformações de valores estéticos, assim como a conscientização sobre o mundo em que estamos vivendo e sua construção em âmbitos socioeconômico, político, estético, ambiental, etc. Pesquisar arte popular e urbana é pensar criticamente sobre os acontecimentos e movimentos específicos que aparecem nas comunidades urbanas e se espalham por toda a cidade.

Por se configurar geralmente em contextos periféricos e marginalizados a arte urbana é, predominantemente, registrada pela sociedade a partir da oralidade. Acontece algumas vezes de o dever de organizar e documentar estes acontecimentos, ou seja, desenhar sua memória e preservá-la, pertencer a pequenos grupos também interessados no assunto tais como nós pesquisadores de arte urbana. Isto significa criar uma narrativa histórica do fenômeno dentre várias possíveis. Esta pesquisa busca contribuir com o empoderamento e com a visibilização pública dos próprios agentes do discurso artístico.

Os artistas e demais agentes participantes das intervenções oferecem materiais para analisarmos com profundidade, toda uma configuração na história da arte urbana assimilada pelas novas tecnologias. A crescente utilização dos mecanismos virtuais ampliou possibilidades de registro, sistematização, circulação dos processos de criação. Percebemos uma necessidade de descentralização das pesquisas sobre a arte urbana para fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo.

Há uma importante produção poética e conceitual em outras regiões do país tais como na região Nordeste e também aqui na região Centro-Oeste. Em cada caso existe a influência de questões socioculturais, econômicas, políticas, e até mesmo arquitetônicas, na história da região que é observada. Parte da arte urbana é impactada por questões culturais específicas de cada região. Da organização

urbanística às especificidades da caligrafia (desenho, gestual, gírias etc) muitos elementos contribuem para singularizar a produção artística no meio urbano.

Ao mesmo tempo o grafite e a pixação possuem particularidades que unificam diferentes geografias, sobretudo, quando tais produções são vetorizadas no ciberespaço. Nesse sentido, a dimensão material é evidenciada na direção da própria concepção do trabalho. Estilhaços de tags são movidos em várias direções, e são expostos em fragmentos, que se afirmam no espaço urbano (COSTA, 2008). São condensados em galerias de registro digital e de certa maneira são ao mesmo tempo seriados pelo gosto ou critério das pessoas que organizam os sistemas virtuais, o que influencia diretamente a fruição estética da opinião pública sobre as manifestações concretas de intervenção urbana.

A mídia social como espaço de exposição rápida e direta pode beneficiar diversos grafiteiros. Legitimados pelos circuitos sociais e midiáticos como artistas urbanos, divulgam seus trabalhos com propósito comercial e de marketing para a venda de quadros, camisetas, bonés, adesivos, até mesmo calçados, e outros produtos fabricados ou customizados pelos artistas. É muito comum o sujeito realizador de grafite urbano contemporâneo se tornar freelancer (SILVA, 2014), ou seja, um profissional liberal que empreende autonomamente. Estes artistas com rosto, nome e sobrenome, querem reconhecimento pelas características estéticas e técnicas de suas obras. Podem a partir de um perfil público de sua persona que é real, mas muitas vezes permanece como pseudônimo, se igualar ao perfil do artista tradicional em alguns casos, e até mesmo do comerciante ou publicitário em outros casos como observado nesta pesquisa em da arte urbana.

Enquanto os pixadores guardam e registram suas narrativas dos modos de ver e viver os eventos e acontecimentos expressivos da cidade (PAIXÃO, 2011), eles propõem formas criativas de comunicar com os transeuntes. Com a influência digital os observadores que constituem público, se tornam “amigos” e “seguidores” virtuais. Pois compartilham, curtem, comentam, e participam ativamente da crítica estética trazida pela arte de rua com formatos lúdicos que divulgam seus trabalhos na cidade.

Compreender como as mídias sociais impactam na circulação e nos modos de ver o pixo e o grafite nos ajuda a compreender novas formas de institucionalização e domesticação da arte contemporânea. Os exemplos citados nesse TCC expressam uma pequena dimensão do complexo processo de circulação de imagens

em nossa contemporaneidade. Nesse sentido, o próprio conceito de “urbano”, e em nosso caso “arte urbana” precisa ser relativizado, uma vez que o “urbano” nos chega por meio de nossos *smartphones*, computadores etc. Sendo assim, o presente trabalho é apenas uma primeira aproximação de uma questão que supera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASTRO, Correa Chagas Washington Carlos. *Uma Vida, Dois Mundos*. Instituto Terceiro Setor, Brasília-DF 2003.
- BRANDÃO, VERA. Espaço urbano x apropriação social: um estudo de caso dos espaços públicos. abertos em Taguatinga. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, 2003.
- COSTA, Da Pinheiro Luizan. *Pixação: Arte Contemporânea*, Tese De Doutorado, 2008.
- CHAGAS, Juliana. *Pixação E As Linguagens Visuais No Bairro Benfica: Uma Análise Dos Modos De Ocupação De Pixos E Grafite E Suas Relações Entre Si*. Dissertação de Mestrado, 2015.
- FRANCO, Sérgio Miguel. *Iconografias da Metrópole: Grafiteiros e Pixadores representando o Contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. 2009.
- GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1999.
- LASSALA, Silva Gustavo. *Em Nome Do Pixo: A Experiência Social E A Estética Do Pixador E Artista Djan Ivson*. Tese De Doutorado, 2011.
- LEY, DAVID & CYBRIWSKY, ROMAN. *Urban Graffiti As Territorial Markers*. Annals Of The Association Of American Geographers. U.S.A.: Association Of American Geographers, Vol. 64, Nº 4, December 1974.
- LOUREIRO, Thiane. *Para Entender as Mídias Sociais*, e-book. Org. Ana Brambilla, São Paulo-SP, 2004.
- MARTINO, Sá Mauro Luis. *Teoria das Mídias Digitais, Linguagens, Ambientes, Redes*. Editora Vozes, Petrópolis-RJ, 2014.
- OLIVEIRA E MARQUES. Carvalho De Karina Ana e Salgueiro Ângela Cristina. *Captura e Resistência: Potências Comunicacionais e Políticas Das Práticas De Intervenção Urbana*. Artigo, 2013.
- PAIXÃO, Caje Sandro. *O Meio É A Paisagem*, Tese De Doutorado, 2011.
- SILVA, E Silva William. *A Diversidade Do Grafite Urbano*. Artigo, 2011.
- SILVA, E Silva William. *Grafite Urbano Contemporâneo: Cultura na Era da Globalização*. Tese de Doutorado, 2014.
- SCHUCH, Moraes Maria Eny. *Hibridação: Arte e Tecnologia*. Dissertação de Mestrado, 1998.
- VIANA, Dias Luiza Maria. *Dissidência E Subordinação: Um Estudo Dos Grafites*

Como Fenômeno Estético E Cultural E Seus Desdobramentos, Dissertação de Mestrado, 2006.

VIDEOARTE. In: Enciclopédia Itaú Cultural De Arte E Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível Em: <Http://Enciclopedia.Itaucultural.Org.Br/Termo3854/Videoarte>; Acesso Em: 03 De Mar. 2018. Verbete Da Enciclopédia.

SITE SPECIFIC. In: Enciclopédia Itaú Cultural De Arte E Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível:<Http://Enciclopedia.Itaucultural.Org.Br/Termo5419/SiteSpecific>; Acesso Em: 03 De Mar. 2018. Verbete Da Enciclopédia.

TEIXEIRA, Barth Maria Ana. *Banksy: Dos Muros Às Galerias A Carreira De Um Artista Na Sociedade Do Espetáculo E A Comercialização Da Arte Do Grafite (1970-2014)*. Monografia. 2014.