Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Felipe Eduardo Lázaro Braga

Estética Spray

O grafite no campo da arte contemporânea

Versão Corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia

Orientador: Prof.º Dr.º Leopoldo Waizbort

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Be

Braga, Felipe Eduardo Lázaro
Estética Spray - O grafite no campo da arte contemporânea / Felipe Eduardo Lázaro Braga ; orientador Leopoldo Waizbort. - São Paulo, 2018.
284 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. Sociologia da Arte. 2. Graffiti. 3. Arte urbana. 4. Pichação. 5. Grafite. I. Waizbort, Leopoldo, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

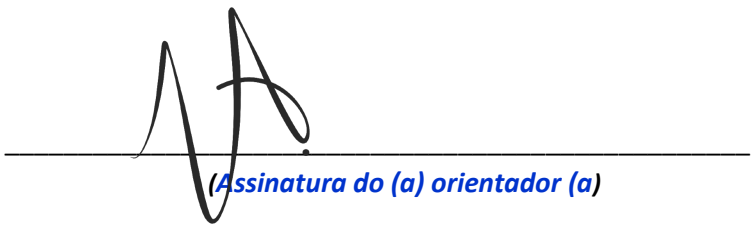
Nome do (a) aluno (a): Felipe Eduardo Lázaro Braga

Data da defesa: 17/12/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Leopoldo Garcia Pinto Waizbort

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 09/02/2019



(*Assinatura do (a) orientador (a)*)

BRAGA, F. E. L. **Estética Spray**: O grafite no campo da arte contemporânea. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovado em: 17 / 12 / 2018

Banca examinadora

Professor Doutor	Sérgio Miceli Pessoa de Barros
Instituição	FFLCH - USP

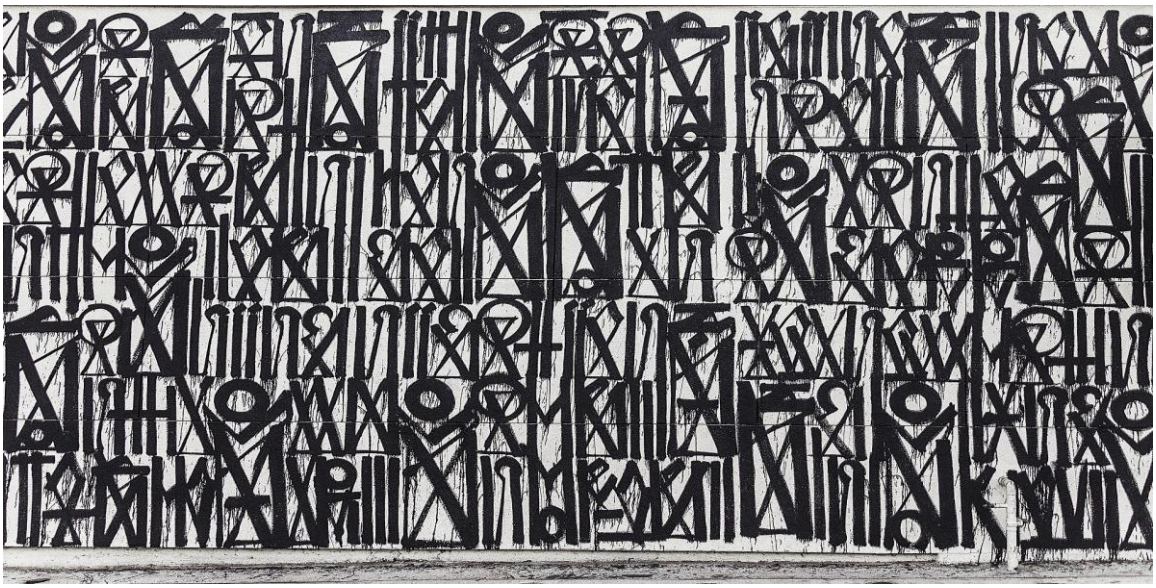
Julgamento	Aprovado	Assinatura	_____

Professor Doutor	Ricardo Nascimento Fabbrini
Instituição	FFLCH - USP

Julgamento	Aprovado	Assinatura	_____

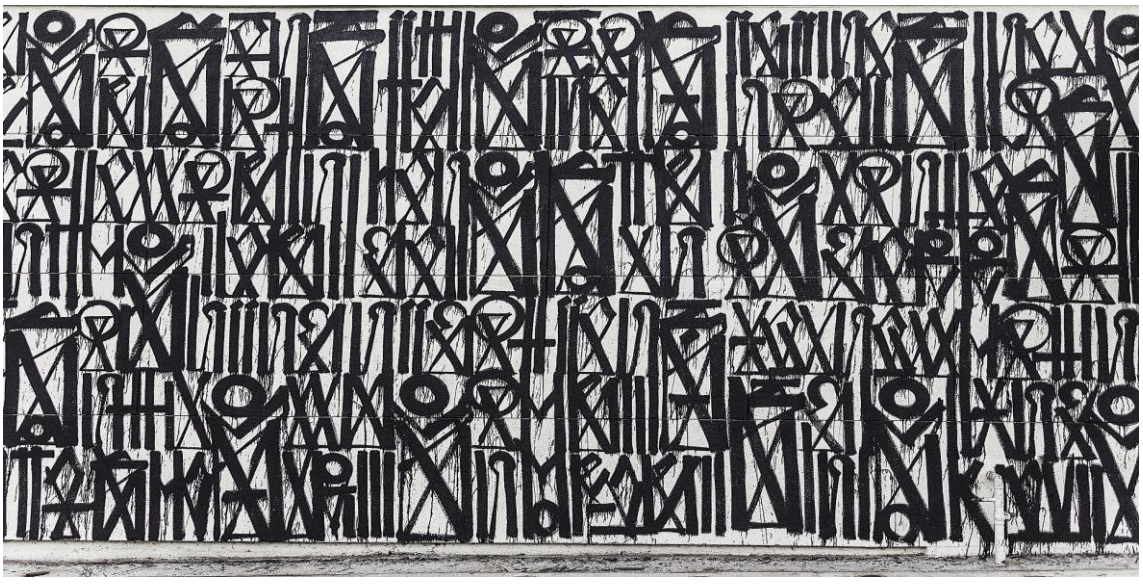
Professor Doutor	Alexandre Barbosa Pereira
Instituição	UNIFESP

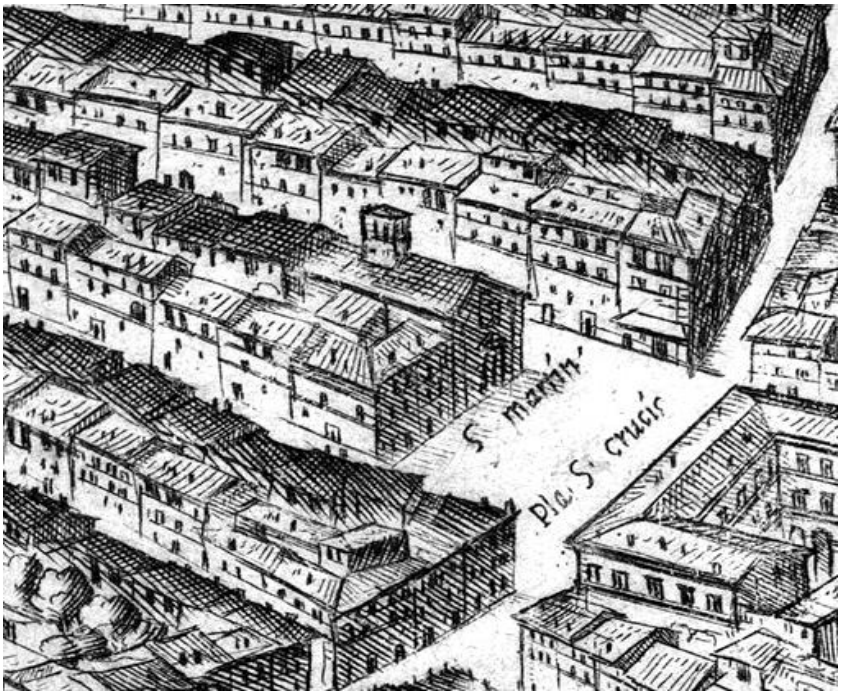
Julgamento	Aprovado	Assinatura	_____



Agradecimento

Quero agradecer à família, amigos, colegas, professores, artistas de rua, vândalos, etc. Ao orientador, professor Leopoldo, por toda a ajuda. Ao professor Fernando Pinheiro, por ter participado da banca de qualificação, e ao professor Ricardo Fabrinni que, além da banca de qualificação, compôs a banca de defesa. Ao professor Sérgio Miceli Pessoa de Barros, por ter participado da banca de defesa. Ao professor Leonardo F. Nascimento, por ter auxiliado com a raspagem de notícias do Estadão. Ao Sérgio Franco, uma das maiores referências brasileiras em pichação. Ao Caio Paula, por ter elaborado a arte da capa. Ao Departamento de Sociologia da FFLCH-USP. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou o projeto (processo nº 2015/23932-1).





"Quem sabe de cor como é feita Zora, à noite, quando não consegue dormir, imagina caminhar por suas ruas e recorda a sequência em que se sucedem o relógio de ramos, a tenda listrada do barbeiro, o esguicho de nove borrifos, a torre de vidro do astrônomo, o quiosque do vendedor de melancias, a estátua do eremita e do leão, o banho turco, o café da esquina, a travessa que leva ao porto. Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. De modo que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem Zora de cor".

Calvino, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*.

Resumo

A investigação apresenta os processos de aproximação do grafite e da arte urbana em direção aos espaços de legitimação da arte contemporânea – museus, galerias, bienais, feiras, etc. Para tanto, a pesquisa considera as variáveis de recepção, produção, e institucionalização da linguagem ao longo de 40 anos de publicações sobre a temática, entre textos jornalísticos, acervos de museus e centros culturais que receberam exposições grafiteiras, e manifestações jurídicas ou oficiais atinentes ao objeto. O texto analisa as propriedades estéticas que a linguagem elabora para além da imagem imediatamente realizada, levando em consideração os aspectos agenciais de conquista dos espaços urbanos, e a localização cênica das intervenções responsáveis por evocar chaves semânticas de interpretação. A partir da composição figurativa e colorida, o grafite virtuoso desenvolve relações de pertencimento e entusiasmo com seus respectivos entornos vicinais, e passa a ser apoiado por parcela significativa da população, com repercussões sensíveis na administração oficial da visualidade coletiva. A gestão municipal, ao endossar políticas públicas de fomento à arte urbana, seleciona o tipo de imagem autorizada a reivindicar a atenção transeunte, hierarquizando as intervenções com base no respaldo jurídico de atuação. A despeito disso, a recepção crítica, especializada e erudita, ao contrário dos agregados de opinião majoritária, busca nos assaltos de rebeldia e agressividade o elemento de interesse e relevância que a linguagem desenvolve, e que a compatibiliza com a gramática de provocação do paradigma contemporâneo de arte. Nesse sentido, as instituições legítimas desenvolvem estratégias expográficas que, no plano discursivo e curatorial, aproximam a prática grafiteira das urgências do mundo da vida, negando, portanto, sua condição de mera imagem festiva e virtuosa. O acúmulo de prestígio e notoriedade que o grafite recolhe no trânsito institucional repercute significativamente na dinâmica da cidade, que passa a adotar os repertórios de conservação, curadoria e especulação artística característicos dos espaços de legitimidade. No plano metodológico, a linguagem da pichação será constantemente evocada como um contra-fato analítico, dado que o relativo parentesco agencial entre as duas práticas nos permite inferir algumas das especificidades do reconhecimento do grafite.

Palavras-chave: grafite; graffiti; arte urbana; sociologia da arte; pichação;

Abstract

The research presents the processes of approximation of graffiti and urban art towards the spaces of legitimation of contemporary art – museums, galleries, biennials, fairs, etc. To do so, this study considers the variables of reception, production, and institutionalization of the language over 40 years of publications on the subject, among journalistic texts, documents belonging to museums that have received graffiti exhibitions, and legal or official archives related to the object. The text analyzes the aesthetic properties of the language beyond the immediately performed image, taking into account the aspects of subversive conquest of urban spaces, and the scenic location of the interventions, which is responsible, ultimately, for evoking different kinds of interpretation. From its colorful and figurative composition, virtuous graffiti develops relationships of belonging and enthusiasm with their respective surroundings, with significant repercussions on the official administration of visuality. The municipal authority, when endorses public policies to promote urban art, selects the type of image authorized to claim the attention of pedestrians, hierarchizing the interventions based on their legal support. In spite of this, the critical, specialized and erudite reception, contrary to the majority opinion of population, seeks in rebellion and aggressiveness the elements of interest and relevance that the language develops, and that reconciles graffiti with the provocative grammar of the contemporary art. In this sense, art institutions develop exhibition strategies that, at the discursive and curatorial level, bring the graffiti practice closer to the urgencies of life, denying, therefore, its condition of mere festive and virtuous image. The accumulation of prestige and notoriety that graffiti collects in the institutional circuit has significant repercussions on the dynamics of the city, which begins to adopt the repertoires of conservation, curation and artistic speculation that characterize the spaces of legitimacy. Methodologically, the language of "pichação" will be constantly evoked as an analytical counterfactual, given that the relative similarities between the two practices allow us to infer some of the specificities of graffiti recognition.

Key words: graffiti; urban art; sociology of art; pichação

Lista de Tabelas

Tabela 1- Local de disposição da intervenção **37 – 38**;

Tabela 2- Natureza imagética ou comunicacional da intervenção **40**;

Tabela 3- Perfil de apropriação dos locais de disposição da intervenção **42**;

Tabela 4- Ação do Estado para com as intervenções **72**;

Tabela 5- Ação do Estado para com as pixações **73**;

Tabela 6- Ação do Estado para com os desenhos figurativos complexos **74**;

Tabela 7- Cruzamento entre a natureza das intervenções, e a ação do Estado **74**;

Tabela 8- Cruzamento entre a natureza das intervenções, e sua recepção coletiva **98**;

Tabela 9- Exposição da identidade na autoria da intervenção **139**;

Tabela 10- Cruzamento entre a natureza das intervenções, e a exposição da identidade **140**;

Tabela 11- Espaços legítimos de exibição do grafite **169**;

Tabela 12- Cruzamento entre a natureza das intervenções, e o espaço de exibição legítima **172**;

Lista de Gráficos

Gráfico 1- Local de disposição **38**;

Gráfico 2- Natureza da intervenção **41**;

Gráfico 3- Perfil de apropriação dos espaços **43**;

Gráfico 4- Relação com o Estado **73**;

Gráfico 5- Ação do Estado/ Natureza das intervenções **75**;

Gráfico 6- Recepção pública/ Natureza da intervenção **99**;

Gráfico 7- Exposição da identidade **139**;

Gráfico 8- Exposição da identidade/ Natureza da intervenção **140**;

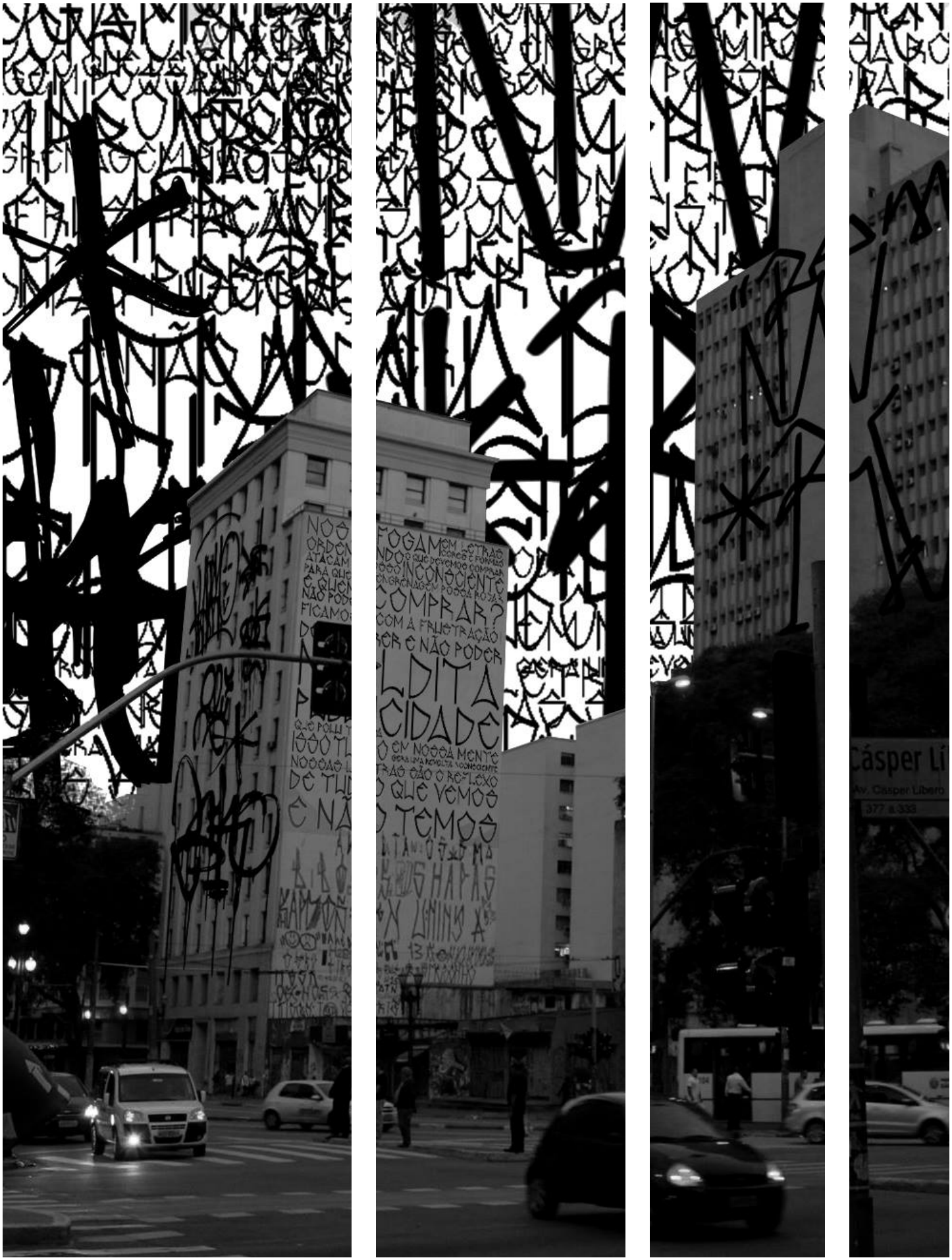
Gráfico 9- Espaços de legitimidade **170**;

Gráfico 10- Espaço de legitimidade/ Natureza da intervenção **173**;

Gráfico 11- Espaço de legitimidade/ Natureza da intervenção - Detalhado **173**;

Lista de Imagens

Figura 1- Painel do Morro do Samba **52**;
Figura 2- Theatro Municipal de São Paulo com estrutura de reforma **54**;
Figura 3- Reportagem "Paulistanos picham o Cristo Redentor" **57**;
Figura 4- Pixação em São Paulo **68**;
Figura 5- Exposição "Por Dentro do Pixo" **68**;
Figura 6- Pôster Cidade Cinza **79**;
Figura 7- Mural de Eduardo Kobra na Avenida 23 de Maio **84**;
Figura 8- Porto de Santos **84**;
Figura 9- Intervenção d´OSGEMEOS na cidade de São Paulo **103**;
Figura 10- Fila em frente à galeria Fortes Vilaça **103**;
Figura 11- Glass of water/ Contemporary art cartoon **107**;
Figura 12- A rainha do frango assado, estêncil de Alex Vallauri **134**;
Figura 13- Desenho a grafite de Vallauri **134;**
Figura 14- Parede de Sorbonne **156;**
Figura 15- Mural de graffiti em Nova York **156;**
Figura 16- Tag "Taki 183" **158;**
Figura 17- Instalação **194;**
Figura 18- Espaço expositivo **195;**
Figura 19- Plano expográfico de "Street Art - Do graffiti à pintura" **196;**
Figura 20- Instalação d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem **196;**
Figura 21- Instalação d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem **197;**
Figura 22- Instalação d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem **198;**
Figura 23- Escultura d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem **198;**
Figura 24- Panorama do espaço expositivo do MAM **199;**
Figura 25- My Bed **206;**
Figura 26- Slave Labour **222;**
Figura 27- MAAU - Museu Aberto de Arte Urbana **241;**



Arte: Caio Paula

ESTÉTICA SPRAY

O GRAFITE NO CAMPO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Sumário

Introdução **15**

Capítulo UM – Performance Agressão **31**
Pixo-performance 53

Capítulo DOIS – Recepção **69**
Distinção horizontal 88

Capítulo TRÊS – Produção **106**
Circularidade 121
Consagração 137

Capítulo QUATRO – Forma Social Grafite **150**
Grafite-ato 162
Arte urbana no museu 177
Rua e instituição 180
Dinâmica da cidade 184
Ato 186
Traço 189

Capítulo CINCO – Institucionalidade **204**
Nomeação 220

Conclusão **243**

Referências **247**

Anexos **253**
Metodologia 256
Questionário 271

Introdução

As definições conceituais são ferramentas das mais essenciais para a boa condução de uma investigação sobre a realidade. Nesse sentido, uma definição nada mais é do que um instrumento de seleção: a realidade é múltipla, complexa, descontínua, abstrusa, de sorte que um estudo com pretensão científica deve estabelecer, em termos gerais e com grande expectativa de flexibilidade, uma distinção fundamental entre a parcela de realidade que está fora do escopo de investigação, e a parcela de realidade que receberá a atenção metódica do cientista. Ela seleciona, portanto, o *universo pertinente* de investigação, e ao fazê-lo, estabelece um marco inicial de organização para essa realidade heterogênea. Borges, em um conto belíssimo, descreve o empenho obsessivo de um personagem em produzir um mapa absolutamente perfeito da realidade, e tão impecável, tão exato, tão íntegro, que mesmo o mais supérfluo acidente geográfico esteja nele contido, compulsivamente reproduzido na escala da verdade. A insistência na duplicação virtuosa do real, no entanto, contradiz a natureza fundamental de um mapa: sua simplicidade é a sua força; sua legibilidade é o seu objetivo; sua instrumentalização é o que faz dele um mecanismo relevante de orientação e conhecimento. A perfeição do mapa traduz-se, assim, em patético exercício de futilidade, sublime e ridículo no mesmo quilate. Definições são necessariamente simplificadoras, porque elas carregam a função de reduzir as contingências do real a fim de que este possa ser apreciado em seus traços essenciais, diminuídos à altura da cognição humana.

Uma definição em ciências sociais, contudo, encerra armadilhas peculiares que são inerentes à natureza própria dessas disciplinas: ainda que lapidar, ela muito raramente será exaustiva. Disso decorre que, nos limites extremos do conceito, alguns fenômenos que deveriam entrar no escopo de investigação acabam ficando, inadvertidamente, descobertos, e outros que são estranhos ao desenho de investigação terminam capturados por seus limites. Se o geômetra quer identificar o objeto ideal "círculo", basta que ele selecione a figura cujos pontos são equidistantes

de um ponto fixo qualquer. Se um sociólogo deseja estudar o fenômeno da pobreza, ele pode arrolar uma série de índices que, em conjunto, concorram para delimitar uma situação de severa escassez material: falta de insumos básicos para a subsistência média, renda inferior a determinada faixa estatística, privação de certos direitos elementares, etc. Ainda assim, a existência de um andarilho de classe média que tenha abdicado da maior parte de seus bens para realizar um ideal de vida alternativo, num estado de pobreza facultativo, acaba desafiando a melhor definição do sociólogo. O mapa para a realidade social está sempre atrasado, porque há um *descompasso essencial* entre a sua ambição de fixidez e permanência, e a efemeridade caprichosa do real, continuamente disposta a transformar uma certeza inflexível em simples vestígio de arrogância; a história é, nesse sentido, uma cronologia de convicções extintas, cada qual derrotada pela persuasão – frequentemente belicosa – de uma verdade concorrente.

A construção rigorosa de uma definição tampouco é unívoca. Becker, de modo sintético e objetivo, identifica duas maneiras de definir operacionalizações conceituais: uma é estabelecer um conceito e deixá-lo identificar as ocorrências pertinentes do fenômeno, e a outra é verificar intuitivamente a parcela da realidade sobre a qual se tem interesse, e com base na empiria estipular os contornos do conceito. Nas palavras do autor: "Considere isso como uma escolha entre deixar a categoria conceitual definir o caso e deixar o caso definir a categoria" (BECKER, 2008, pag. 162). A dicotomia proposta não faz outra coisa senão aludir aos procedimentos epistemológicos de dedução e indução pressupostos nos processos de geração de conhecimento. Ademais, a escolha entre uma estratégia e outra deve dimensionar os ganhos e perdas de cada procedimento com base no desenho de pesquisa e, mais importante, nas características do objeto de investigação: se estamos diante de um processo, instituição, mecanismo ou categoria já fartamente estudado, é absolutamente razoável oferecer uma definição conceitual que anteceda e direcione o levantamento empírico, procedendo de maneira diversa e exploratória quando o foco de estudo padece de investigações abundantes ou conclusivas.

A sociologia, sabemos, não foi capaz de desvendar um mecanismo fundamental de sociabilidade que descreva, de modo sintético e preciso, a dinâmica de relações que estrutura as sociedades humanas. O sociólogo olha para os diversos

eventos da vida comunitária sem o anteparo de um paradigma unificador a partir do qual as propriedades, relações, consequências e repetições são analisadas e articuladas em uma mesma narrativa conciliatória. Se hoje, por descuido ou cólera, eu derrubo um livro no chão, e amanhã faço o mesmo com um copo ou prato de vidro, não me ocorre atribuir os dois eventos a séries causais incompatíveis, como se a causa da queda de um – a gravidade – não fosse, necessariamente, a causa da queda do outro. Se eu ignorasse as mais fundamentais leis da natureza, no entanto, perceberia o fenômeno "queda do livro" e "queda do copo" como duas ocorrências diversas, cada qual passível de interpretação dentro de um escopo teórico próprio – haveria uma essência imanente e particular a cada um dos objetos. Na sociologia, os eventos não reclamam um paradigma teórico comum que estruture a interpretação empírica, ao contrário: existe uma concorrência de paradigmas divergentes, todos eles relativamente plausíveis, e reivindicando *o mesmo conjunto de observações* para subsidiar suas premissas que, não raro, são incompatíveis entre si. No caso da queda dos corpos, é preciso muito empenho por parte da inteligência contemporânea para não lançar no ridículo uma explicação do evento que desconsidere os princípios da cinemática, como se a ideia de "gravidade" fosse uma consequência imediata, óbvia e incontornável da observação de corpos caindo, e não uma noção moderna cuja gênese remonta há não mais do que poucos séculos. O conceito unificador, quando descoberto (ou inventado?) mediante intenso empenho filosófico, epistemológico, erudito, congrega os esforços intelectuais ao redor de uma mesma premissa científica, de modo que a fragmentação intrincada dá lugar, em termos ideais, ao acúmulo de conhecimento paulatino e experimental. Se existe uma força universal que condiciona a queda de todos os corpos – premissa original –, qual é a velocidade constante de queda? Ela varia com relação à massa dos objetos? A cor do corpo é um fator determinante para a representação da velocidade? É possível elaborar um instrumento de medição para estipular sua trajetória? As perguntas relevantes concorrem para o engajamento cumulativo da ciência natural, a ponto de as respostas testadas, elas próprias, se transformarem em novas premissas a estruturar o edifício científico.

O testemunho da física é frequentemente solicitado para proclamar a maturidade metodológica a que o homem pode legitimamente almejar. Podemos

aventar uma série de hipóteses para compreender (ou justificar) o relativo atraso da sociologia – e da psicologia, economia, antropologia, etc. – em trilhar o "caminho seguro de uma ciência": impossibilidade de conduzir experimentos controlados, identidade entre sujeito e objeto (nós nos estudamos), liberdade originária e fundamental da ação individual, complexidade inerente aos fenômenos, e por aí vai. O uso da expressão "atraso", por outro lado, encerra uma direção para o empenho sociológico: se estou atrasado para alcançar determinado objetivo, então eu conheço, de antemão, o objetivo a que persigo como um ideal de concretização. Ora, se o paradigma de ciência bem sucedida é a física, é razoável que alguns sociólogos, na infância de sua ciência, tenham projetado suas ambições intelectuais no seu poder descritivo, e tenham investido boa parte dos recursos de erudição e observação na tentativa de enquadrar, com grande margem de criatividade, os fenômenos da sociedade no modelo de explicação que a física formula, ansiosos de que um dia estivéssemos elevando as instituições ao quadrado, encontrando a raiz cúbica das interações sociais, e proclamando teoremas matemáticos sobre a próxima revolução proletária. A ingenuidade difusa exige da sociologia *definições geométricas de validade universal* que estejam prontas para *subsidiar aplicações economicamente rentáveis* com base nas *aspirações do imediato*, do contrário ela não passa de dispêndio inútil de esforços e recursos. Há, entretanto, uma hipótese concorrente para interpretar as evidentes diferenças entre as ciências da sociedade e as ciências da natureza, e que afirma não o *atraso em relação ao modelo de excelência*, mas a *autonomia metodológica de investigação*, dado que um e outro campo de conhecimento partiriam de epistemologias radicalmente diferentes, e que ambas devem organizar processos de reflexão específicos como resposta às características idiossincráticas e inerentes de seus objetos. Se a propriedade mais significativa da sociedade humana é a mudança – as alterações estruturais e os embates de força que, no processo histórico, conformam novos padrões de sociabilidade a partir de rearranjos de poder –, então as perspectivas de predição dos eventos futuros, coisa banal nas ciências da natureza, ficam sensivelmente prejudicadas para o caso da sociologia. As definições sociais não podem incorrer no erro de "essencializar" seus objetos: quando digo que o copo cai numa determinada velocidade, eu estou seguro de que a mesma velocidade será constatada daqui a cem, duzentos, ou trezentos

anos (descuidemo-nos, por um instante, do ceticismo empiricista); se eu digo que uma instituição humana conforma tal ou qual característica, eu sei também, como um pressuposto da boa sociologia, que a mudança está silenciosamente inscrita na natureza própria do fenômeno.

Todo esse preâmbulo sobre definições me permite introduzir, com alguma clareza metodológica, *o primeiro movimento de argumentação* acerca do tópico efetivo de investigação, e que consiste, basicamente, em uma "conversa interna" com a literatura especializada em arte urbana e grafite. Gostaria de focar, sobretudo, no modo como o fenômeno tem sido tradicionalmente definido pelos pesquisadores, tendo em vista suas consequências para a seleção e investigação dos problemas pertinentes. É notório, para qualquer sujeito intelectualmente treinado, que certas delimitações do objeto repercutem, de forma inequívoca, no escopo teórico de questões legítimas: se eu digo que as relações raciais assimétricas são um produto de diferenças biológicas inerentes aos grupos étnicos, a igualdade entre as raças se torna uma impossibilidade conceitual, e todo o esforço científico escorre por entre as rachaduras da vulgaridade intelectual. Ao explorar determinado tópico de pesquisa, devemos nos aproximar, nos familiarizar e, fundamentalmente, nos prevenir quanto às definições habituais do terreno de análise, e que subscrevem, de modo mais ou menos claro, a validade dos problemas passíveis de investigação. As raízes mais profundas das falácias intelectuais, nesse sentido, germinam de vícios de definição que, negligentemente plantados pela imprecaução científica, desestimulam a fertilidade da indagação.

Ademais, é importante destacar que o exame detido das definições expande, *em si*, o grau de apropriação do objeto, ainda que essa ampliação seja tributária, num primeiro momento, de um gesto de negação: quando digo que a desigualdade racial é um resultado das conformações genéticas humanas, eu afirmo, dentro das fronteiras da convicção, uma prerrogativa essencial do objeto. O culturalista, ao negar a hipótese de fatalidade biológica, acrescenta uma dimensão de conhecimento no ato de rejeição: "a desigualdade não é biológica". Eu não sei quais são as causas concorrentes para a assimetria, mas eu sei o que ela não é. Afirmar o acerto é o objetivo último do empenho científico, mas ele não se faz antes de recusarmos as inadequações de definição que comprometem o surgimento de problemas legítimos.

Sobre o grafite, a descrição corriqueira que perpassa a análise do fenômeno reivindica duas considerações que, de uma forma ou de outra, sutilmente, estão presentes na maior parte dos trabalhos: de um lado, o grafite é uma linguagem da "transgressão", do "desrespeito à propriedade", da "desautorização"; de outro, ela é uma arte do "espaço público", "das ruas", da "ocupação urbana". É inegável que essas duas propriedades do ato de grafitar caracterizam os *esforços pioneiros* de conquista visual das cidades; é igualmente inegável que parte significativa dos grafiteiros e pixadores, *ainda hoje*, estruture sua ação nos termos da ilegalidade e da atuação nas ruas, e que refutem, de modo contundente, as tentativas de subverter esses traços originários do "verdadeiro grafite", seja no plano discursivo, seja no plano da ação subversiva. Apesar disso, quando encontro essas definições pacificamente assentes na literatura, com frequência assinaladas já nas páginas iniciais do estudo (um pressuposto, portanto), é-me inevitável reconhecer nelas certa tendência à *essencialização do fenômeno*, como se essas duas características, imutáveis e incontroversas, estivessem gravadas na natureza, na substância do objeto; "grafite é transgressão" assume quase que o estatuto de juízo analítico, uma derivação predicativa contida no próprio sujeito. Nesse sentido, gostaria de incorporar na discussão sobre grafite um componente de criação, de mudança, de adaptação engenhosa às alterações do contexto de sociabilidade, componente esse que será crucial para compreender um processo eminentemente dinâmico de reconhecimento e legitimação. A "conversa interna" com essa literatura, portanto, assume a responsabilidade de expandir os problemas pertinentes de investigação, e que estariam, de outra maneira, impossibilitados diante da inércia conceitual.

Para Franco (2009), a manifestação do grafite deve "estar na rua, seja de forma consentida ou não pelo proprietário do espaço (...), e ser regida pela disposição dos artistas em realizá-la, sem passar por uma encomenda" (pp. 28). Além disso, "a transgressão é também elemento constitutivo de fundamental importância, pois é ela que gera a força motriz para a expansão e disseminação da prática (...)" (pp. 28). No livro "Graffiti: Intervenção urbana e arte", de Anita Rink, a autora declara que "graffiti é um tipo de expressão plástica não programada academicamente, nem estruturada para pertencer à organização urbana e, assim, ele se torna um elemento vital e vitalizador do corpo social, por estimular novos saberes

e fazeres para a vida coletiva" (2013, pp. 21). No mesmo livro, Rink postula que o objetivo maior da investigação "foi verificar como a estética do graffiti facilita a criação de discursos e narrativas que desestabilizem a cultura dominante ou *status quo" (*idem, pp. 22). Célia Maria Antonacci Ramos assevera que "nas pichações e grafites, a intervenção se dá como um ato de transgressão: são manifestações não autorizadas, que atuam, na maior parte das vezes, no espaço urbano. Pixadores e grafiteiros se apropriam de locais da cidade sem o consentimento prévio de autoridades ou moradores" (1994, pp. 43). Para Diego (2000):

> la consideración del graffiti en este trabajo se va a limitar a las obras de carácter pictórico realizadas con pintura em espray sobre soportes diversos (paredes, vehículos, etcétera), siempre relacionados con espacios públicos o semipúblicos (como en el caso de la decoración de locales privados con las técnicas del graffiti tradicional) y en el ámbito preciso de la denominada cultura hip hop (2000, p. 51).

Armando Silva vai além. Na excelente obra "Atmosferas urbanas – Grafite, arte pública, nichos estéticos", o pesquisador constrói um sofisticado esquema analítico que busca arrolar, para fins de definição, as diversas "etapas" operatórias do *fazer-grafite*. Nele estão contemplados o momento pré-operacional, em que os objetivos comunicacionais e ideológicos que orientam a realização da arte se manifestam; o momento operacional propriamente dito, ou seja, a ação específica de realizar a intervenção no muro; e o momento pós-operacional, no qual as dinâmicas da cidade interpelam a intervenção com vistas a eliminá-la ou resguardá-la. O esquema está dividido entre valências e imperativos: a *marginalidade* caracteriza as mensagens que não podem ser incluídas nos "circuitos oficiais" de comunicação e, portanto, aparecem de maneira clandestina nos muros e espaços públicos; o *anonimato* garante a possibilidade de dizer o interdito de modo a minimizar as chances de represália; a *espontaneidade* define os fundamentos psicológicos particulares que estimulam e orientam os grafiteiros enquanto sujeitos individuais. Dentre as "valências operacionais", a *cenaridade* identifica os imperativos estéticos que caracterizam o resultado da ação enquanto uma intervenção artística, como a escolha das cores, desenhos, formas e, mais importante, o local e o momento

oportuno para a realização da obra, frequentemente à noite, protegido dos olhares citadinos acusadores; a *velocidade* representa o tempo gasto para produzir as obras, e a preocupação em minimizá-lo ao máximo para assegurar a valência do anonimato; a *precariedade* descreve o custo monetário frequentemente baixo dos materiais para a execução do grafite, de sorte que seu acesso esteja facultado a uma parcela maior de pessoas. Por fim, a valência *fugacidade*, única a ser listada no momento pós-operacional, descreve a relação que a comunidade citadina (Silva chama de "comunidade vicinal") estabelece com as intervenções, seja apagando-as, seja estimulando-as.

Esquema 1

O esquema proposto possui dois grandes méritos: em primeiro lugar, ele transcende o mero registro imagético e comunicacional da intervenção para abarcar, com igual ênfase, as disposições psicológicas e políticas dos grafiteiros, além das reações que se seguem ao ato de pintar os muros. Nesse sentido, o grafite deixa de ser visto como um fenômeno restrito ao evento particular da grafitagem, e passa a considerar uma teia de atores que se relaciona, direta ou indiretamente, com a arte. Grafite é grafiteiro, por suposto, mas é também imagem, local, tempo, urgência, transeunte, etc. O segundo ponto (e quase um corolário do primeiro) é considerar, em um mesmo plano de importância, fatores estéticos, psicológicos, políticos, ideológicos, econômicos para a definição do objeto, o que estabelece, à partida, a complexidade causal inerente a todo fenômeno sociológico.

Mas em que sentido o esquema se assume como uma proposta de definição? Uma intervenção é considerada como um grafite quando ela contém as valências –

ou a maior parte delas – claramente delimitadas. Assim, estaríamos diante de um desenho de grafite se a mensagem ou proposta gráfica assumir uma gravidade contestadora, subversiva, se preservar o anonimato do autor, se for executada com materiais de baixo custo de aquisição, se estiver na rua, etc. À medida que a intervenção se afasta dessas valências, o fenômeno muda sua natureza e passa a configurar outro tipo de fazer estético. Nas palavras do autor:

> [existe] uma tendência do grafite na qual as condições operacionais se sobrepõem às propriamente pré-operacionais. Isto significa que a inclinação por um grafite-arte tende a liberar o grafite das condições ideológicas e subjetivas que enfrenta por natureza social e que, por serem estas condições estruturais, tal liberação pode levar à desqualificação do grafite, para que tal figuração passe a fazer parte de outro tipo de enunciado, como, por exemplo, da arte urbana. (SILVA, 2014, pp. 34-35).

Aqui, no entanto, nos deparamos com um problema de vulto. Um grafiteiro que, eventualmente, grafite um boteco na periferia de São Paulo com imagens de sanduíches e refrigerantes por pura motivação econômica nem é grafiteiro, nem grafitou, segundo as definições relacionadas. Tampouco é grafiteiro alguém que tenha desenhado a fachada do *Tate Museum*, em Londres, performando uma gigantesca, autorizada, e artística intervenção urbana. Aquele que pintar padrões abstratos em galerias de esgoto não é grafiteiro, como não é grafiteiro aquele que expõe seus grafites numa galeria de arte. As definições arroladas convergem para um conceito de grafite cirurgicamente localizado: a intervenção está na rua ou, de modo geral, no espaço urbano acessível, ela é intrinsecamente subversiva e, não menos importante, ela carece de pesquisa estético-acadêmica anterior. Mesmo assim, na vida de todos os dias, reconhecemos como grafite o resultado do trabalho d´osgemeos, do Nunca, do Zezão, do Lobot, e do anônimo, talentoso e periférico desenhista de murais, sem muito desacordo. Essas peças de intervenção, de resto, alcançam razoável visibilidade pública e midiática precisamente porque são *interpretadas como obras de grafite* e, portanto, resgatariam uma conexão entre estética e mundo da vida. Nesse sentido, parece que as definições cotidianas de grafite, amplamente compartilhadas pela inteligência coletiva, não só estão

apartadas dos conceitos gestados na acadêmica, como se revelam francamente disjuntas.

Nessa chave, a obra de arte é *sociologicamente significativa* se for considerada não como um "em si" teórico, nada além de uma essência atemporal que emana do próprio objeto, mas antes ser o ponto de partida estruturante e estruturado para as práticas, discursos e disposições de atores com as mais diferentes redes de pertencimentos (críticos, aristas, acadêmicos, cidadãos), de sorte a exaltar o fenômeno enquanto *processo urbano relacional*, produto de diferentes – e divergentes – percepções e julgamentos. Esse conhecimento cotidiano não deve ser incorporado à investigação apenas porque complexifica a teia de discursos sobre arte; ele deve ser incorporado à investigação pela simples razão de possuir, *empiricamente*, força performativa capaz de influenciar a dinâmica real do campo. Quando uma definição habitual é amplamente disseminada, amplamente compartilhada, ela será um fator não negligenciável para a estruturação do campo, dado que ajusta as percepções e enquadramentos corriqueiros às interações reais, e as traduz em capacidade agencial.

A centralidade do conhecimento ordinário, aliás, é pilar fundamental de toda uma tradição de pesquisa sociológica. À diferença da história das ideias e dos intelectuais, a sociologia do conhecimento de senso comum propôs a imersão intelectual nos processos espontâneos de geração, sustentação e desafio dos esquemas cognitivos compartilhados pela população no seu existir habitual. A percepção média e as estruturas de pensamento que orientam as operações da vida diária se transformam na matéria-prima privilegiada para a compreensão das dinâmicas socioculturais, na medida em que a própria realidade material, institucional e política da sociedade é, em grande medida, um produto consciente ou latente desse amálgama de conhecimento. Segue um trecho esclarecedor de Berger e Luckmann:

> Nosso ponto de vista, por conseguinte, é que a sociologia do conhecimento deve ocupar-se com tudo aquilo que passa por "conhecimento" em uma sociedade, independentemente da validade ou invalidade última (por quaisquer critérios) desse "conhecimento". E na medida em que todo "conhecimento" humano desenvolve-se,

> transmite-se e mantém-se em situações sociais, a sociologia do conhecimento deve procurar compreender o processo pelo qual isto se realiza, de tal maneira que uma "realidade" admitida como certa solidifica-se para o homem da rua. Em outras palavras, defendemos o ponto de vista que *a sociologia do conhecimento diz respeito à análise da construção social da realidade.* (1985, p. 14. Grifo no original).

Chegamos, portanto, ao seguinte momento da argumentação: precisamos de um instrumento conceitual que oriente as interpretações empíricas sobre a arte urbana, sem que, para isso, conservemo-nos presos à inércia das definições tradicionalmente recicladas; de igual maneira, devemos equacionar três fundamentos teóricos para a boa operacionalização dos dados: i) a definição do grafite está em disputa na própria realidade, e abraçar uma definição pré-estruturada é, neste caso, assumir uma posição na contenda, ao invés de descrevê-la e interpretá-la sociologicamente; ii) o fenômeno grafite é maior do que o ato localizado de grafitar, e é igualmente maior do que o "simples" resultado estético no muro da cidade; o fenômeno compreende também as percepções médias que os cidadãos compartilham sobre as inscrições murais, as condicionantes psicológicas e econômicas da ação, as repercussões ideológicas da obra, etc.; iii) toda compreensão científica sobre um processo social deve recusar descrições que essencializem o objeto, como se a apreensão do grafite contivesse uma constante universal, necessária e atemporal, ingenuamente análoga aos objetos da física. As intervenções murais urbanas são, antes, um fenômeno complexo, partícipe de vários espaços do mundo da vida, disputado por grupos sociológicos distintos, e que altera seus padrões de sociabilidade em conformidade com os rearranjos e interações na cidade.

As valências listadas pelo trabalho de Armando Silva – marginalidade, anonimato, espontaneidade, cenaridade, precaridade, velocidade, fugacidade –, a despeito de suas óbvias qualidades descritivas, estão submetidas à lógica dicotômica do "sim" ou "não", porque se prestam, na formulação do autor, a um papel exclusivo de definição (a intervenção usa materiais de baixo custo? Sim, é grafite; não, deixa de sê-lo). A lista exaustiva de imperativos sociais, apta a desenvolver um enquadramento complexo e multifacetado do grafite, transforma-se em mero *check-list* de

transgressão, sem reconhecer as diversas propriedades latentes que as valências elaboram entre si (ver próximo capítulo). Podemos, no entanto, adaptar o modelo de tal forma que, ao invés do maniqueísmo próprio à dicotomia, ele contenha, para cada valência, uma *gradação performativa*, ou seja, uma resposta qualitativa que reconheça as particularidades de uma intervenção efetivamente executada, seja ela autorizada, ilegal, figurativa, pichada, efêmera ou agressivamente perene. Um desenho, uma inscrição, uma intervenção não é necessariamente subversiva ou domesticada, cara ou barata, rápida ou lenta, na lógica do "ou uma coisa, ou outra"; ela realiza, antes, gradações de sutileza compatíveis com os constrangimentos e oportunidades encerrados em cada espaço social, de acordo com as mudanças e reconfigurações intrínsecas à vida em sociedade. Não existe grafite no singular, com artigo definido; existem, isso sim, empreendimentos estéticos diversos que identificam na palavra "grafite" a melhor descrição para o seu projeto artístico pessoal. Cito:

> Attempting to objectively define any of these terms [graffiti, street art, etc] is an exercise in futility. The various perceptions and uncertainty of their definition is in fact one of the most interesting things about them. I think that different people having different definitions add to the academic discourse, and any attempt to privilege any definition over any others is an uncritical abomination (WEIDE, 2014 apud ROSS, 2016, pp. 3).

A instrumentalização das valências arroladas no projeto teórico de Silva, quando exploradas por um viés descritivo e interpretativo – ao contrário da simplificação definidora –, insere no esquema um gatilho de dinamismo e mudança que ecoa na estrutura como um todo. Explico: se um grafiteiro planeja realizar uma intervenção absolutamente subversiva, belicosa, agressiva, quais são as consequências disso para o tempo admissível de realização da peça? Qual a expectativa de duração da obra no espaço público? Quais são as possibilidades de elaboração virtuosa do desenho, da composição, da combinação colorística inspirada? Consideremos, como ilustração, o desenho de uma suástica nazista agredindo a fachada de uma sinagoga: esse signo impõe à visualidade coletiva um gesto de crueldade simbólica que só se realiza, em sua máxima potência, porque projetado naquele espaço de frequentação; há, portanto, o encontro entre as

valências psicológicas de marginalidade (pré-operacionais), e as valências de cenaridade (operacionais) para construir a coerência de significado da intervenção. Esse sujeito que picha uma suástica nos territórios de sensibilidade, embora propenso à incivilidade histórica, não ousa elaborar um retrato realista, detalhado e exímio das lideranças nazista naquele mesmo espaço, porque sabe que o tempo exíguo é o maior capital da transgressão; a valência de anonimato (pré-operacional), neste caso, repercute na valência de fugacidade (operacional), de sorte que a rapidez da ação preserva a identidade. O bedel do templo, ávido em evitar uma atmosfera de insegurança entre os seguidores, ordena o apagamento imediato da provocação, para que a devoção não testemunhe a intolerância; a valência de marginalidade, mais uma vez, caminha com a valência de fugacidade (pós-operacional) para ajuizar o prazo de sobrevivência pública.

Se compreendemos o grafite (ou pixo, lambe, mural, etc.) como uma manifestação complexa a conjugar, no ato de execução, fatores econômicos, psicológicos, operacionais, ideológicos e estéticos; se o grafite articula uma rede multifacetada de artistas, curadores, críticos, e acarreta reações civis, policiais, governamentais das mais diferentes inclinações; se a prática de grafitagem elabora novas técnicas de apropriação do urbano em conformidade com as mudanças nos padrões de sociabilidade, cada vez mais articulados aos processos da cidade; então podemos pensar as diversas valências não como uma lista incoerente e acidental de propriedades, mas a partir de um *modelo unificado, contínuo e relativamente coerente entre si*, que se presta à sumarização das diversas cadeias de concorrência do grafite (marginalidade, anonimato, espontaneidade), somadas às prerrogativas estéticas e agenciais da ação (cenaridade, velocidade, precaridade), e culminando na rede de indivíduos e instituições que ameaçam ou efetivam a sobrevivência visual da intervenção (fugacidade). Tomo a liberdade de chamar esse esquema descritivo e unificado de "multivalencial" para fins de economia vocabular. Acredito que uma tal sumarização, operacionalizada pelas diferentes e exaustivas dimensões do esquema, consiga introduzir os componentes dinâmicos de mudança e readequação que estavam ausentes nas definições tradicionais e estanques sobre intervenções murais. Cada valência é, pura e simplesmente, uma camada de significado que adensa a nossa compreensão do fazer-grafite, não uma simples imagem que se realiza na

imanência pictórica, mas uma performance de presença que transforma constantemente a visualidade urbana.

A única função desta introdução é, pois, limpar o terreno de um incômodo conceitual que me perseguia, reiteradamente, ao longo da pesquisa bibliográfica: como é possível olhar para o grafite, sua variabilidade e heterogeneidade, a partir de uma única prerrogativa transgressiva, se todos os dados coletados me demonstravam, antes, a complexidade de traços, ações, rebeldias, cores, coletivos, e espaços de disposição? A adaptação do esquema de Silva em um *modelo multivalencial de descrição do fenômeno* contribui para que investiguemos as intervenções murais enquanto protagonistas dessa diversidade estética e sociológica, de modo a retirar a transgressão do conceito, e depositá-la, exclusivamente, sobre o objeto, quando o objeto assim o demandar; dessa forma, isentamos a análise de ter que justificar, a cada vírgula de autorização, uma suposta incoerência entre a linguagem intrinsecamente subversiva do grafite, e sua disposição decorativa no museu, sua agressividade original e enérgica, e uma bem remunerada encomenda pública, sua desobediência cívica inerente, e o aplauso alegre dos agregados de opinião, desperdiçando parágrafos no enfado de um não-problema. Acontece que esse esquema, no mais, tem outras duas grandes vantagens: em primeiro lugar, as valências estão sumarizadas de tal maneira que, em conjunto, formam um predicado de coerência; se altero as condicionantes de uma valência, as demais se ajustam à nova configuração, formando arranjos específicos que caracterizam as descontinuidades da linguagem (autorização se reflete em tempo, que se reflete em virtuose, que se reflete em tal e qual recepção, por exemplo); por outro lado, eu sublinho um aspecto performativo e agencial do grafite, de sorte que não consigo compreender todas as camadas de significado de uma intervenção sem levar em conta aspectos de realização que transcendem a simples imagem, tais como local de disposição, dificuldade logística do procedimento, monetarização dos insumos, etc. Pensar o grafite como um fenômeno global, performando um ato de protagonismo estético e conectado aos imperativos do mundo da vida, são condicionantes fundamentais para compreender a escalada dessa linguagem nos espaços de celebração artística.

Antes de concluir este primeiro movimento de argumentação, faço três considerações sumárias que devem guiar a leitura do texto: em primeiro lugar, destacar que todo empenho científico representa, à partida, um processo *coletivo* de levantamento de dados e interpretação dos fenômenos, de sorte que a apreensão rigorosa acerca de um tópico qualquer deve conjugar os esforços intelectuais mais relevantes dedicados a dado objeto; disso decorre que os resultados científicos individuais, independentemente de seu escopo ou ambição, representam sempre uma parcela circunscrita do conhecimento socialmente produzido, e não devem ser julgados por aquilo que não pretendem; o desenho metodológico, ao riscar fronteiras de investigação, limita as possibilidades reflexivas, mas, ao fazê-lo, infunde as suas mais instigantes potencialidades. Esta dissertação não traz entrevistas em profundidade com grafiteiros ou pixadores, dado que a literatura está razoavelmente bem municiada disso; de igual maneira, ela não faz uma imersão em profundidade, etnológica, nos ambientes de socialização do grafite, objeto de inúmeros estudos já publicados; o que a pesquisa faz é percorrer estatisticamente mais de quarenta anos de publicações jornalísticas sobre o tema, entre artigos de opinião, editoriais, agenda cultural, críticas de arte, entrevistas com grafiteiros, pixadores, curadores, policiais, administradores públicos, etc., a fim de traçar um panorama acerca dos enquadramentos e disputas que orbitam o tema da arte urbana – nesse quesito, a contribuição desta dissertação encerra algum ineditismo metodológico. Para tanto, organizei uma *survey* com mais de 2200 textos jornalísticos, dos quais 330 alimentaram um banco de análise qualitativa; conjugadas as duas técnicas de investigação, ofereço um mapeamento estatístico dos agregados de opinião e das densidades interpretativas sobre a linguagem e, não menos importante, uma análise textual, retórica e discursiva das publicações. Além disso, visitei os acervos documentais do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Centro Cultural São Paulo, o Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP), o Museu AfroBrasil, o Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE), tudo para reconstruir o percurso de legitimação expográfica e curatorial do grafite, pensado especialmente no circuito artístico da cidade de São Paulo. Para que o leitor da dissertação caminhe

ao meu lado no decorrer da análise, garanti que todos os *documentos primários* de referência estivessem explicita e facilmente apontados nas notas de rodapé, de modo que cada oferta argumentativa possa ser apreciada ou recusada pela vigilância bem vinda do leitor. Sugiro, portanto, que os sites de busca on-line sejam frequentemente acionados para avalizar ou refutar minhas sugestões conceituais. Dado que o esforço científico é, como disse, uma paulatina elaboração coletiva, espero que esta dissertação, a partir de seu desenho metodológico específico, some alguma densidade analítica ao crescente corpo de investigações sobre arte urbana, grafite e pixação.

Capítulo UM

PERFORMANCE AGRESSÃO

A intervenção urbana é um ato essencialmente *agnóstico:* nem afirma a subversão radical, nem a recusa taxativamente, optando por uma calculada "diplomacia de acomodação" entre os contrários. Não há, nos atributos intrínsecos à linguagem, qualquer componente de execução que vincule o ato de escrever ou desenhar no espaço urbano, e uma suposta transgressão originária. A transgressão, ao contrário, é uma propriedade contingente do grafite que, embora tenha marcado de maneira contundente a gênese da linguagem, não deve ser tomada como elemento absoluto de definição. Peter Bürger (2008) elabora uma ideia bastante sofisticada para descrever como o gradual desenvolvimento de uma prática artística altera *retrospectivamente* certos enquadramentos de interpretação. Argumenta ele que, no século XIX, só era possível identificar um objeto como representante da categoria "arte", se ele possuísse certas propriedades específicas comuns a *todos* os elementos dessa classe, a partir das concepções estéticas em voga. Uma tela com elaborada composição paisagística era arte, evidentemente, assim como era arte uma escultura equestre ou um soneto alexandrino. Havia um componente atávico aos itens que os inscrevia no elevado conjunto de apreciação artística, independentemente de esse componente ser a beleza, a mimese, o sublime, uma prerrogativa moral, etc. Era, no mais, um procedimento de orientação dedutiva: a propriedade tal é causa necessária e suficiente para a pretensão artística de uma obra; um objeto qualquer possui a tal propriedade; o objeto, portanto, é arte. A vanguarda histórica, ao combinar provocação e zombaria no mesmo ato de desafio estético, contesta a tranquilidade das definições imutáveis: a roda de bicicleta unida ao banco de madeira, completamente destituída da "propriedade tal" (beleza, empenho artesanal apurado, representação figurativo-espacial, etc.), reclama para si um holofote de escândalo nas fileiras de nobreza artística; a provocação, contudo,

inflama o desprezo canônico de uma parcela ousada e bem posicionada do público, pronta para aplaudir qualquer movimento iconoclasta que investisse contra os vestígios remanescentes de *convenção,* já fartamente contestados pela ousadia modernista. *Esse elemento fortuito, circunstancial e convencional que a vanguarda enaltece* representa, ele próprio, o termo chave para entender o argumento de Bürger: as propriedades imutáveis e indispensáveis para a manutenção de um objeto qualquer no pedestal de apreciação artística são, pura e simplesmente, "convenções" de linguagem de uma conjuntura histórica específica, nada além de elaborações plásticas contingentes submetidas à sensibilidade de ocasião. Quando um historiador da arte deseja compreender as características estéticas elementares de determinado recorte temporal, ele não examina apenas o intervalo cronológico particular de interesse, posto que existe sempre uma *continuidade semântica* entre um período artístico e outro, mesmo quando a relação entre ambos assuma contornos de mera rejeição belicosa: se deixo de admitir a bidimensionalidade da tela como restrição primordial de linguagem, o ato de refutá-la só é significativo se o conceito participar, ainda que indiretamente, de sua reinterpretação transgressiva; a bidimensionalidade, portanto, está presente na recepção da obra como uma anti-existência, aquilo que só se efetiva na sua negação. Nesse sentido, o argumento de Bürger inverte a flecha do tempo: se eu conheço as características estéticas do fazer artístico contemporâneo, *eu consigo extrair conclusões sobre a estética moderna, num processo de intelecção retrospectivo.*

É possível afirmar a existência de uma prerrogativa essencial e imanente em todo objeto artístico, se a categoria "arte", ela própria, sobreviveu "imune" à sucessão vertiginosa de propriedades físicas com que cada período de criatividade dotou as suas obras? Uma tela figurativa é uma obra de arte. Uma escultura marmórea é uma obra de arte. Mas uma cama em desalinho, negligentemente disposta em uma galeria, também ascendeu ao clube de seleta inspiração, em detrimento de todas as convenções mais "essenciais" de épocas precedentes. O que o argumento faz, em suma, é incorporar a história à análise do conceito, de sorte que a disposição *historicamente situada*, estruturada em campos especializados de recepção artística, abraça o sublime e o ridículo no seio da família estética, cada qual cortejando os agregados de opinião erudita com a homenagem da transgressão canônica. Quando

o paradigma contemporâneo implode as convenções mais essências da produção estética anterior, a história sorri para a ingenuidade precedente e diz: não havia nada de imanente na sua arte, a não ser as certezas de ocasião.

> (...) A vanguarda torna reconhecíveis, em sua generalidade, determinadas categorias gerais da obra de arte, e, consequentemente, a partir da vanguarda podem ser compreendidos os estágios precedentes do desenvolvimento do fenômeno da arte na sociedade burguesa – e não, inversamente, a vanguarda a partir dos estágios anteriores da arte (...). (idem, pp. 47).

Os negros e porto-riquenhos de Nova York e da Filadélfia protagonizaram a gênese de uma linguagem que, porque pioneira, não encerrava qualquer traço de sistematização ou de organização rígida, nem sequer definia objetivos claros previamente estabelecidos que orientassem as ações de ocupação urbana, como é natural em toda prática que nasce organicamente nos enfrentamentos da vida. Nesse sentido, os rapazes começaram a grafitar suas amarguras adolescentes antes mesmo de o grafite existir, ou seja, antes de a linguagem receber um nome e de ser percebida como uma prática razoavelmente coesa: saíam à noite, saturavam as ruas de obscura identidade, e traziam de volta uma reputação anonimamente urbana, projetada na indignação cidadã do dia seguinte. Aquilo era pura juventude, puro anseio de individualidade, de reconhecimento. O ato era absolutamente transgressivo, claro, porque desafiava os mecanismos de organização da visualidade pública. No entanto, o desenvolvimento subsequente das intervenções urbanas, muito em razão das propriedades estruturais da *forma social grafite* (ver o capítulo quatro), inscreveu a prática nos diversos processos do mundo da vida, entre os quais a publicidade, a arte, a decoração doméstica, a manifestação política, de sorte que a ilegalidade originária das imagens urbanas, indiferente que é às exigências da propriedade, mantém-se na produção contemporânea do grafite na condição de *repertório possível de ação*, e não como pressuposto incontornável da prática. Hoje, as intervenções ilegais de visualidade delinquente coabitam os muros da cidade com a transigência da autorização, ampliando as alternativas disponíveis de conquista das ruas. É, em essência, o argumento de Bürger: tomamos a transgressão do grafite

como uma propriedade inerente da linguagem, apenas porque insistimos em solicitar do presente um testemunho de permanência que lhe é impossível conceder.

Eu sou um grafiteiro que, inspirado pelo *rap*, desenha hermetismos coloridos no restrito idioma *hip hop*. O gosto massificado deprecia minhas aspirações de identidade, e atribui ao vandalismo adolescente a responsabilidade – ou irresponsabilidade – pelos "ataques" à cidade de que sou autor. O idioma *hip hop*, embora um dialeto minoritário e localizado, unifica a sensibilidade de um grupo de exclusão, e promove, à revelia dos consensos habituais, suas próprias hierarquias de valor. Quando inscrevo minha *tag* minuciosamente camuflada de tridimensionalidade na avenida central da cidade, imponente e obscura na mesma proporção, eu não estou buscando a comoção estética do transeunte médio, mas a deferência dos meus concorrentes de transgressão. Eles, os demais grafiteiros, não conseguiram, como eu, domesticar a vigilância na mais movimentada via da metrópole, de modo que a cicatriz urbana que a minha *tag* golpeou transforma-se em troféu de ousadia na escala de consideração. O curador especializado olha para o meu ato de rebeldia imagética e, deslumbrado com a dimensão performática do alpinismo urbano, convida-me para a mostra de delinquência artística que a sua bem localizada galeria, com manobrista e cardápio mediterrâneo, abrigará. Eu posso aceitar o convite, claro, e ter acesso às gratificações que o campo da arte monopoliza, ou posso recusá-lo com a indiferença da insubordinação. *Mas o convite é um fato, a sua mera existência altera, objetivamente, a estrutura de escolhas que eu, grafiteiro da periferia, orgulhoso das minhas peripécias de contestação, devo administrar*. Meu horizonte social, portanto, se amplia. Eu recuso o convite: digo que grafite só existe se for ilegal; alego que a *grife*, ciosa da independência citadina, jamais aceitaria uma conversão dessa natureza; argumento que o *hip hop* não pode emprestar sua estética marginal à apreciação caucasiana, eternamente indiferente às aflições suburbanas de cujo tormento minha *tag* se pinta. Eu reivindico, assim, a *integridade do grafite* para rebater os flertes que a cooptação sussurra, e escalo mais alguns degraus na hierarquia interna do grupo. O curador lamenta a minha negativa, naturalmente, não sem antes demonstrar sua mais sincera compreensão – "e se aumentássemos em 10% a remuneração contratual?". A minha recusa, no entanto, não altera em nada o calendário expositivo da galeria, e a presença predeterminada do grafite,

devidamente assegurada pelas leis de fomento à cultura, prova sua imunidade diante de hesitações individuais: minha ausência significa apenas a presença de outro. O que acontece, porém, com as intervenções murais dos grafiteiros que aceitaram subordinar sua criatividade à burocracia do desinteresse? Estão a salvo do atropelo ressentido dos demais? A visualidade dissidente tem seus próprios mecanismos de justiçamento, e pune a deslealdade com a virulência do apagamento: os murais dos cooptados são território de batalha para a supremacia da ilegalidade. Eu, presumivelmente, participo da guerrilha metropolitana com a ferocidade da ofensa pessoal, mas não sem reconhecer, em silêncio, que o meu spray, ao optar pelo *ibope* limitado da *crew,* desiste da estabilidade, das encomendas periódicas de decoração, do renome, das viagens internacionais, do adeus às duas horas de ônibus lotado, duas vezes ao dia, que a celebração artística confere aos eleitos. O spray no museu grafita novas perspectivas de escalada social que, em função de sua magnitude, estão quase que completamente ausentes do horizonte de expectativas da periferia, e que são tão mais difíceis de desprezar quanto maiores são os degraus de recompensa.

Meu alter-ego grafiteiro recusa a participação na mostra do museu, mas a sua negativa ressalta *dois elementos fundamentais de estruturação da linguagem*: de um lado, a existência de vínculos morais e afetivos com um nicho de atividade urbana que desenvolve, no fazer cotidiano, suas próprias métricas de avaliação, frequentemente antagônicas às inclinações de consenso (gosto estético, correção ética, atitudes comportamentais, etc.); de outro, o fato de que o grafite, enquanto prática coletiva, não se faz em um vácuo social, mas antes opera na urbe com todas as demandas da cidade, os conflitos da cidade, os desafios da cidade e, portanto, desencadeia respostas diversas da institucionalidade civil e pública, seja a jurídica, a policial, a publicitária, ou a estética. Um fenômeno social não é uma *essência atemporal*, porque, dinâmico que é, muda suas feições no transcurso histórico. Mas ele não é, igualmente, uma *essência insulada*, porque as *aproximações e relações necessárias* com os diversos processos da vida registram suas repercussões na prática do grafite, que não está imune, obviamente, à concorrência de intenções urbanas que a complexidade social desfila. Quando há a recusa individual de participação numa mostra qualquer, devidamente justificada pela suposta transgressão intrínseca da

linguagem, estabelece-se a *fronteira de ajustamento* entre as regras internas de integridade do grupo, a partir de sua própria "legislação" autônoma, e as pressões exteriores que, administrando recompensas (museus, galerias, publicidade, etc.), ou distribuindo punições (polícia, prefeitura, empresas de limpeza urbana, etc.), alimentam o processo dinâmico de acomodação do grafite nas relações multifacetadas da metrópole.

Para obtermos uma primeira pista acerca do que o grafite é – e já sabemos que ele *não é* a mera redução a uma propriedade exclusiva e unilateral, qualquer que seja ela –, devemos identificar, antes de tudo, *onde o grafite está*. Nos 40 anos de levantamento jornalístico, *registramos 23 categorias diferentes de espaços* que receberam as intervenções, entre outdoors, túneis, banheiros, monumentos, escadarias, muros geopolíticos (Muro de Berlim, Muro da Palestina), praças, interior de residências, etc. A segunda maior concentração de ocorrências está nos muros e paredes de prédios públicos[1], com 17,4% de menções; a terceira maior concentração, com taxa de 13,4%, gravita em torno da categoria "muro ou parede urbano não identificado". Essa é uma categoria bastante específica, porque os textos sobre arte de rua frequentemente omitem o local exato da ação grafiteira, de modo que, a partir do dado, sabemos apenas que (i) a intervenção está na cidade e (ii) está no espaço público, e não no interior de uma residência ou prédio oficial. A quarta categoria com maior número de ocorrências são os muros ou paredes de estabelecimentos comerciais, totalizando 9,5% de menções. *A distribuição de eventos, a partir da segunda posição de maior concentração estatística, sugere uma inflexão eminentemente urbana do grafite*, com a tomada preferencial dos espaços públicos, em detrimento dos interiores residenciais (para esta categoria, a taxa é de apenas 1%). A primeira categoria em termos de frequência estatística, no entanto, equilibra a balança entre as ocorrências na cidade, e as ocorrências albergadas por instituição: 24,2%, ou ¼ do levantamento, respondem pelos eventos no interior de museus, galerias, espaços culturais, bienais, feiras de arte, etc. A pesquisa não assume desenho amostral e, portanto, não pode afirmar que ¼ das intervenções murais que

1 A categoria "prédios públicos" engloba tanto as edificações de uso oficial (prefeituras, sedes de burocracia estatal, embaixadas, etc), como as propriedades de uso coletivo, a exemplo das igrejas, dos estádios, etc.

ocorreram globalmente estiveram presentes nos museus. O que ela pode afirmar, isso sim, é que a participação do grafite nas instituições reputadas de celebração artística é um fato proeminente do fenômeno, e não uma faceta colateral e tímida das intervenções urbanas (todas as ocorrências registradas na categoria "interior de galerias de arte, museus, bienais, feiras, etc" eram necessariamente autorizadas; caso um pixador invadisse um museu e fizesse sua marca naquele espaço, a ocorrência seria assinalada em outro rótulo).

Tabela 1: local de disposição da intervenção

Local	N	%
Muro não especificado	307	13,4%
Muro abandonado	35	1,5%
Muro de proprietário desconhecido	61	2,7%
Fachada residencial (encomenda)	63	2,7%
Interior de residência	24	1,0%
Estabelecimentos públicos	399	17,4%
Estabelecimentos comerciais	217	9,5%
Fachada de prédio	86	3,8%
Monumentos, fontes, esculturas	102	4,5%
Praças, parques	55	2,4%
Túneis, pontes, viadutos	128	5,6%
Museus, galerias, bienais, etc.	554	24,2%
Telas	68	3,0%
Trens, carros	32	1,4%
Equipamentos urbanos	44	1,9%
Disponibilização virtual	32	1,4%

Outdoor	11	0,5%
Asfalto, calçada	24	1,0%
Outros	49	2,0%
TOTAL	**2291**	**100,0%**

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Fonte: Banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Perceber a topografia de locais que receberam intervenções, no entanto, não diz nada sobre a natureza da intervenção, de um lado, e o estatuto legal da ação, de outro. Revelar que 9,5% das inscrições ocorreram em estabelecimentos comerciais não esclarece, por exemplo, se a marca deixada era uma impertinência amorosa e adolescente, um pixo ininteligível, um virtuoso mural confraternizando com a marca do estabelecimento, ou uma imprecação ofensiva contra a derrota esportiva do dia

anterior. Tampouco diz se o grafiteiro ou pixador fora autorizado a marcar o muro, ou se a ação é uma provocação à propriedade. *Na coleta estatística, registramos 15 categorias de intervenção distintas*, entre estênceis, cartazes, adesivos, grafite eletrônico, grafite 3D, grafite tricotado, inscrições eróticas, etc. Na ordem de grandeza: 27,6% das ocorrências assinalavam inscrições textuais ("Fora presidente tal", "Abaixo a Ditadura!", "Maconha é uma delícia", "Some people are so poor, all they have is money", etc.); logo em seguida, aparecem os murais de complexa execução (comerciais e artísticos), com taxa de 26%; um pouco atrás nas frequências estatísticas, aparece a pixação, registrando 16,8% dos eventos; em quarto lugar na escala de concentração de respostas estão os "desenhos figurativos esquemáticos", com 8,8% de casos[2]. Aqui, duas considerações são importantes: em primeiro lugar, a distribuição ressalta *a complexidade performática que a linguagem desenvolveu ao longo do processo de assimilação no espaço urbano*, e destaca as múltiplas técnicas, materiais e estilos possíveis para a vinculação de significado nos fluxos da cidade; em segundo lugar, essa diversidade de operações estilísticas está assimetricamente distribuída entre as categorias de ocupação, de sorte que três linguagens concentram, só elas, 70,4% dos registros estatísticos (pixação, texto, e figuração complexa).

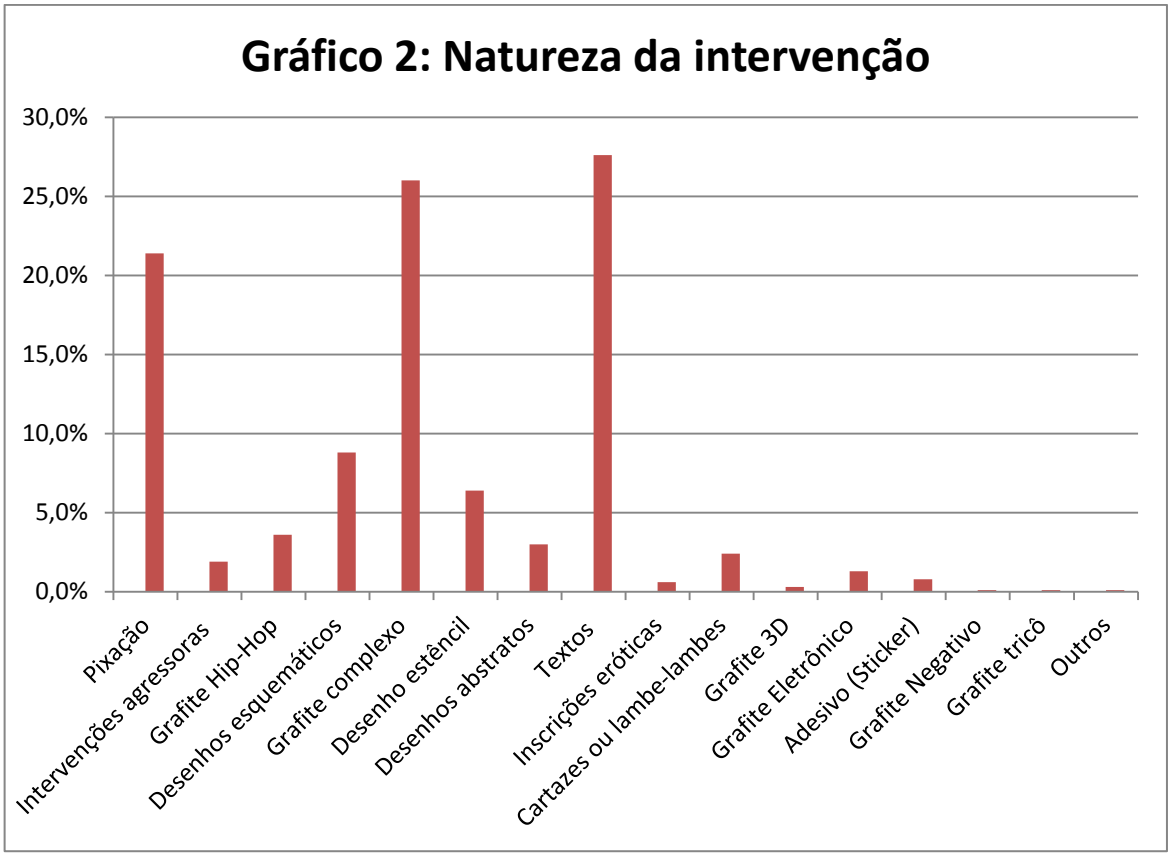
Para completar esse primeiro arco de descrição do fenômeno – reconhecidamente panorâmico – devemos observar a distribuição de eventos para a variável *seleção de locais de intervenção*. Em 6,8% das ocorrências, o grafiteiro, artista ou pixador realiza sua intervenção sem autorização antecipada e sem um plano premeditado de ação, ou seja, ele identifica as oportunidades de inscrição mural de maneira espontânea e instintiva no transcurso da execução; para 4,2% dos eventos, a escolha do espaço específico que receberá a intervenção é realizada com antecedência , e o grafiteiro já sai para o *rolê* com o sítio de ação devidamente

2 Ao longo da dissertação, as tabelas com a variável "linguagem da intervenção" serão apresentadas por agrupamentos, para facilitar a leitura dos dados e para garantir uma concentração de eventos que seja analisável. As três linguagens com maior incidência estatística serão representadas individualmente ("textos", "pixação", "desenho figurativo complexo"). Os agrupamentos serão: "Inovação técnica" - grafite 3D, grafite eletrônico, grafite tricotado, grafite negativo, cartazes e lambe-lambes, estênceis, adesivos (stickers) – com 11,5% de casos; "Inovações necessariamente agressoras" – intervenções agressoras (balde de tinta em monumentos, riscos de spray em placas de trânsito, etc) e inscrições eróticas – com 2,6% de registros; e, finalmente, as "intervenções não necessariamente agressoras" (mas que podem, eventualmente, sê-lo) – grafite hip-hop, desenho figurativo esquemático, e desenho abstrato – com 15,4% de eventos. Os agrupamentos foram organizados em função de afinidades estatísticas, ou seja, os dados de comportam de maneira semelhante quando cruzados com outras variáveis do banco.

Tabela 2: natureza imagética ou comunicacional da intervenção

Natureza da intervenção	N	%
Pixação	269	21,4%
Intervenções agressoras	31	1,9%
Grafite Hip-Hop	58	3,6%
Desenhos figurativos esquemáticos	140	8,8%
Grafite comercial ou grafite arte	415	26,0%
Desenho estêncil	103	6,4%
Desenhos abstratos	48	3,0%
Textos	441	27,6%
Inscrições eróticas	10	0,6%
Cartazes ou lambe-lambes	38	2,4%
Grafite 3D	5	0,3%
Grafite Eletrônico	20	1,3%
Adesivo (Sticker)	13	0,8%
Grafite Negativo	2	0,1%
Grafite tricô	2	0,1%
Outros	2	0,1%
TOTAL	1597	100,0%

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.



Fonte: Banco de dados do autor. Disponibilização pública.

estipulado; em 11,4% dos casos, a intervenção dialoga com o local específico de ação, ou seja, ela é contextualmente motivada (inscrição de impropérios na casa de um pedófilo, ou ataques das torcidas organizadas nos centros de treinamento dos respectivos times, quando de uma má fase desportiva). No total, o banco de dados registra, *para essa variável específica*, 22,4% de intervenções "não autorizadas" e, portanto, ilegais. A maior concentração estatística, no entanto, incide nas encomendas artísticas, com 30,5% de eventos, seguida dos convites culturais, com 13,2% (solicitação para participar de uma feira de artesanato na Vila Madalena, ou para realizar intervenções durante um show de música *hip hop,* etc). Dois outros recortes merecem ser destacados: 11,2% das intervenções foram realizadas por encomenda privada, seja para a decoração de interiores, seja para a composição de ambientes comerciais (restaurantes, shoppings centers, fachadas de lojas, etc), e em 8,4% dos casos o artista, pixador ou grafiteiro *solicitou*, explicitamente, uma autorização prévia do dono do imóvel ou estabelecimento comercial para realizar sua ação. A distribuição da variável, portanto, reflete os diversos expedientes de

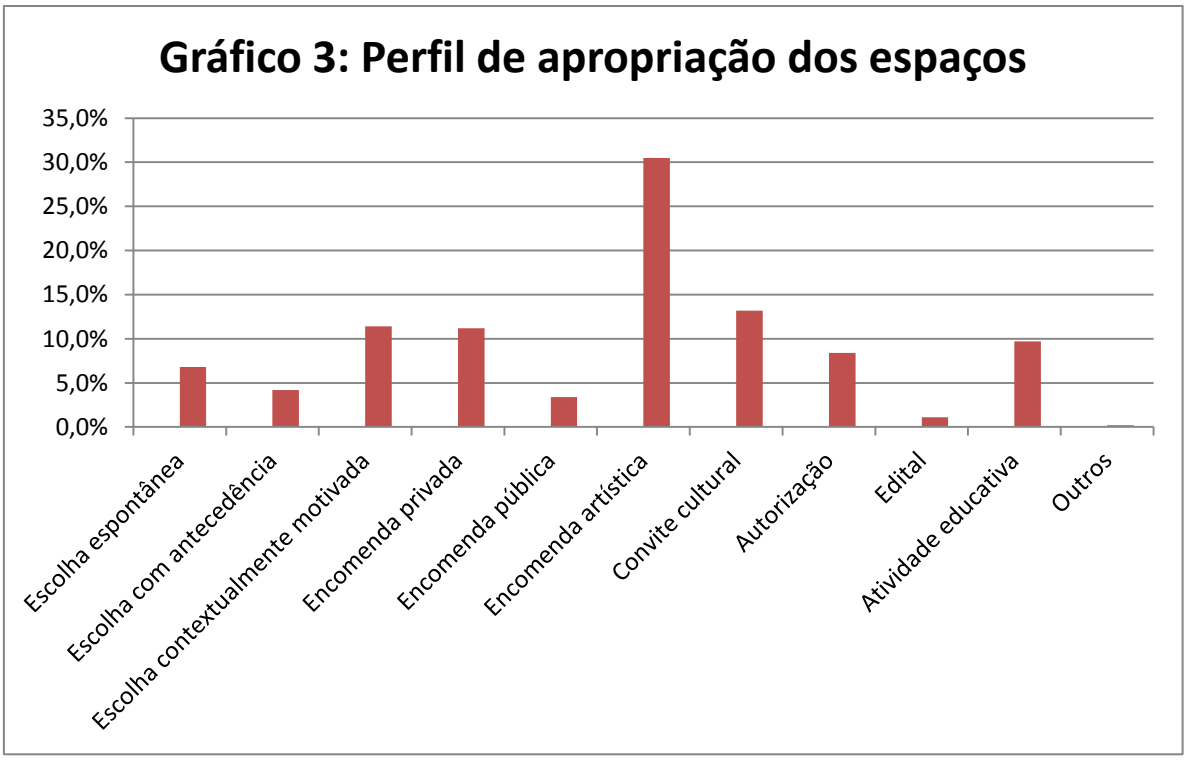
ocupação do espaço urbano – e doméstico – que concorrem para a complexidade social das intervenções murais.

Nesse sentido, as inovações técnicas dos artistas urbanos concorrem para fragmentar e diversificar os caminhos da linguagem. As sutilezas de realização, no entanto, convivem com a preponderância numérica dos textos, das pichações, e dos desenhos murais de execução complexa. Os grafiteiros, pixadores e artistas, a seu turno, não estão confinados, necessariamente, aos guetos de subcultura, de sorte que muitos deles já conquistaram a disputada proteção das instituições artísticas, entre feiras, bienais, museus e galerias. Mas não só: o banco de dados registra encomendas profissionais, participação publicitária, ações ilegais em muros

Tabela 3: perfil de apropriação dos locais de disposição da intervenção

Perfil de apropriação	N	%
Escolha espontânea	113	6,8%
Escolha com antecedência	71	4,2%
Escolha contextualmente motivada	190	11,4%
Encomenda privada	187	11,2%
Encomenda pública	57	3,4%
Encomenda artística	510	30,5%
Convite cultural	220	13,2%
Autorização	140	8,4%
Edital	19	1,1%
Atividade educativa	162	9,7%
Outros	4	0,2%
TOTAL	1673	100,0%

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.



Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

abandonados, em muros privados, em muros públicos, registra também sua presença em trens, carros, equipamentos urbanos, em roupas e acessórios. O repertório de obtenção mural flerta com a ilegalidade, desliza entre autorizações e convites entusiasmados, para recolher os dividendos monetários e simbólicos que o zigue-zague transgressivo e domesticado recolhe. *A propriedade multivalencial da linguagem*, desse modo, localiza as intervenções nos diversos interstícios de vida social, precisamente porque desenvolve uma combinação complexa e única entre suas valências específicas, apta a projetar o grafite, pixo , marca, desenho, lambe e texto na estrutura de necessidades dos agentes, quer sejam os grafiteiros e sua ânsia de individualidade, quer sejam os responsáveis pelas encomendas de decoração ou divulgação. Eu quero explorar essa ideia, depois de uma ressalva: a estatística nos permite escalar uma elevação e, do alto do declive, *observar panoramicamente* as características topográficas do terreno. Nessa mirada, registramos os acidentes mais significativos da imensidão, suas colinas, os vales, os leitos dos rios, a cobertura

florestal, etc. Na escala do vasto, o ínfimo é um tipo de inexistência, embora atue, no silêncio, para arquitetar o colossal: a lenta queda das folhas mortas retroalimenta a fertilidade dos relevos e, se não é vista enquanto tal pela indiferença da altitude, ela pinta de vegetação o perder de vista. Reverencia, portanto, a dignidade do singelo. Ao dizer que o banco de dados registra 1% de encomendas privadas para a variável "local de execução", por exemplo, não devemos desprezar, em função da timidez estatística, os *efeitos de reconhecimento* que a assimilação do traço grafite repercute, tanto sobre os processos de recepção e aceitação estética, quanto para a estruturação de alternativas profissionais de carreira (ver capítulo "Recepção"). A proporção diminuta das encomendas privadas no quadro estatístico geral revela a abrangência do fenômeno *em relação aos repertórios concorrentes*; se as encomendas não reverberam, de modo imediato e monetarizado, na massa dos artistas, elas contribuem, por outro lado, para configurar uma hierarquia de prestígio e emulação entre os grafiteiros mais bem posicionados na graduação de notoriedade, e animam a ambição dos jovens em início de carreira. Dizer que o "1%" é irrelevante para interpretar o fenômeno da arte urbana, apenas porque numericamente reduzido, é o mesmo que afirmar a irrelevância do 1% de bilionários na dinâmica econômica global, coisa que, sabemos, é absolutamente descabida. A estatística, nesse sentido, sonega a gravidade do silencioso, visto que sucumbe aos histrionismos numéricos; a avaliação qualitativa, por outro lado, redimensiona a influência da sutileza, de modo que a boa sociologia deve conjugar suas vertentes de conhecimento. O panorama esboçado nos permite verificar a complexidade de atuação das intervenções urbanas sobre os processos da cidade, seus compromissos financeiros, jurídicos e transgressores. "Complexidade", no entanto, é um vocabulário por demais fluído, e adequado apenas para o nível do horizonte. Na escala da execução, não há complexidade, há o malandro que, no lapso da desatenção policial, declara amor eterno e inabalável pela namorada de duas semanas, ou o muralista transgressor que, muito bem pago, imprime urbanidade no evento de moda. No macro, há a diversidade da linguagem; no micro, a realização das valências, com padrões de associação bem específicos.

O Monumento às Bandeiras é um marco paisagístico da cidade de São Paulo. Localiza-se em frente ao lago principal do Parque do Ibirapuera, na Praça Armando de Salles Oliveira, e participa do imaginário coletivo dos paulistanos como poucos outros símbolos da metrópole. A imponência volumétrica da obra se estende horizontalmente sobre uma base de solidez, traduzindo em toneladas a reputação historiográfica das bandeiras; o grupo de mamelucos, enobrecidos de modernismo, converge dinamicamente ao redor da canoa: há uma síntese de movimento e simetria na distribuição das figuras, cada qual desempenhando sua monumentalidade em benefício do conjunto celebrativo, todos resignados a empurrar uma história deformada em granito. No ano de 2013, tramitou no Congresso Nacional a Proposta de Emenda Constitucional 215, que propunha a alienação das competências da União para demarcar terras indígenas, e transferi-las, em seguida, à casa legislativa, para a apreciação fraterna do agronegócio. Os nativos e seus apoiadores organizaram um protesto na Avenida Paulista, em outubro de 2013, com o intuito de divulgar sua frustração acerca do teor da PEC e, gritando palavras de ordem sincronizadas por chocalhos, seguiram caminhando até o Monumento às Bandeiras[3]. Lá, em um ato profundamente performático, lançaram um balde de tinta vermelha na excepcional obra de arte, mirando os algozes pretéritos para atingir os adversários presentes. A tinta vermelha coloriu de escravidão a criatividade de Brecheret, e sintetizou, em um ato de desagravo geracional, o elemento ausente do conjunto escultórico, nomeadamente, o holocausto étnico indigenista. O disparo da lata contra a obra encerra diversos significados, não resta dúvida, porém há um que, escondido atrás da urgência ideológica, passa despercebido da leitura superficial: *a rapidez da execução*. O entorno do Parque do Ibirapuera está guarnecido por extensiva vigilância pública, e o ato, imbuído de explícita agressividade, exige do município uma resposta condizente e desencorajadora, de sorte que a realização em segundos diminui o risco de sanção penal. A valência marginal, portanto, caminha com a pressa da valência velocidade: *quanto maiores forem as consequências ideológicas e controversas do ato ou mensagem inscrita pelo grafite ou pixação, maior será a rapidez de realização*. O tempo desperdiçado, nesse sentido, cobra o

3 ID 04101301 Folha de São Paulo: Limpeza do Monumento às Bandeiras vai levar uma semana – 04/10/2013

preço do flagrante policial, e a ousadia dos grafiteiros deve eleger a brevidade como valor primevo de sobrevivência urbana. A limpeza do monumento, no entanto, não tardou mais de uma semana. A recepção oficial e privada às intervenções administra diferencialmente as agressões visuais e, dependendo dos atributos contextuais e simbólicos da ação, persegue, com maior velocidade, a eliminação das dissidências imagéticas. Um ataque ao Monumento às Bandeiras é um ataque ao imaginário coletivo da cidade, e deve ser apagado rapidamente, como testemunho da diligência municipal. *À maior agressão da valência marginalidade, segue-se, tendencialmente, o menor tempo de sobrevivência da intervenção no espaço público e, portanto, a diminuição da valência fugacidade.*

O potencial agressivo da valência marginalidade, no entanto, não emana *exclusivamente* da imagem concluída. A interpretação de hostilidade conjuga uma série de *contingências de execução* para, só assim, afirmar a intransigência pública contra o ato. Se o balde de tinta tivesse sido arremessado contra uma pilastra ordinária do Minhocão (Elevado João Goulart, que liga o centro da cidade à Barra Funda), já fartamente grafitada, a autoridade encarregada da limpeza, muito provavelmente, teria dissimulado a urgência da despoluição alegando "prioridades concorrentes", e deixado a mancha vermelha envelhecer de indiferença. O ataque contra o Monumento às Bandeiras, ao contrário, desdobra múltiplos significados de realce, já que foi protagonizado por índios brasileiros, contra uma obra de arte controversa, numa clara manifestação de insurgência política, em local de intensa observância pública, para discutir uma pauta congressual com várias implicações sociais. A concorrência de fatores de projeção (valência de cenaridade) aumenta o *impacto performático* da intervenção, de modo a acionar os gatilhos de efemeridade que a valência pós-operacional aplica. Descrever a intervenção unicamente a partir de suas características imagéticas, colorísticas e composicionais, desconsiderando *o ato de realização em si* – e, portanto, as implicações das propriedades multivalenciais –, prejudica a compreensão das várias camadas semânticas que a intervenção, potencialmente, elabora.

Façamos, então, o caminho inverso de depuração contextual, a fim de testar a força descritiva das dimensões multivalenciais: um sujeito qualquer, caminhando tranquilamente em sua cidade, se depara com a frase rebuscadamente desenhada:

"Socialismo ou Morte". Ele, inspirado pela controvérsia e encorajado pelo deboche, acrescenta em preto, bem ao lado da máxima revolucionária, uma sarcástica e espirituosa reflexão, brilhantemente sintetizada na palavra "Redundância", e continua seu trajeto com a mesma tranquilidade. Do ato realizado, não podemos depreender mais do que algumas poucas considerações superficiais: ou bem o anônimo demonstra inclinação ideológica contrária aos sistemas socialistas de organização social, ou bem ele encontrou uma oportunidade irresistível de exercer sua vocação provocadora, através da igualmente competente habilidade de condensação – talvez as duas coisas conjugadas. Quaisquer que sejam as hipóteses de interpretação, não resta dúvida de que o sujeito incógnito buscou encorajar uma desconstrução política do dogma apresentado; caso o indivíduo tivesse justaposto à frase revolucionária uma inscrição meramente identitária, do tipo "Fulano esteve aqui", o horizonte de preocupações pré-operacionais seria enquadrado em outra chave de interpretação, o da mediocridade exibicionista (o imperativo psicológico, sumarizado na valência espontaneidade, revela as propensões subjetivas e difusas dos sujeitos que fabricam a visualidade dissidente).

Podemos, contudo, acrescentar uma outra dimensão de significado ao ato, e descrever as condicionantes da valência cenaridade: a frase "Socialismo ou Morte" estava projetada não em um muro ou parede qualquer, mas num imenso *outdoor* de fundo branco e tipologia marcante que, espaçosa e taxativamente, encimava um estabelecimento na região central da cidade, no coração de seu quadrilátero histórico, localização que lhe conferia grande alcance público. A logística penosa para operacionalizar a ação (escalar a fachada do lugar, viabilizar um mecanismo de apoio na superfície lisa e sem anteparos do cartaz, dimensionar a escala da "resposta" à altura da frase original para efeito de composição e leitura, etc.) exige razoável perícia contraventora, o que desencoraja a suspeita de mera intervenção espontânea, aquela que, ao acaso e no desenrolar da vida, seleciona instintivamente as oportunidades de apropriação visual. Muito provavelmente, o autor da provocação arquitetou a ação com antecedência, e já saiu para o embate municiado de todos os recursos indispensáveis à proeza. Ele chegou tranquilamente e saiu tranquilamente do lugar, mas a tranquilidade, nesse caso, era uma estratégia de disfarce para a insubordinação imagética, parte inerente da boa execução do plano. A intervenção,

em si, revela a inteligência literária do autor, e sua propensão ao embate ideológico; a dificuldade da operação, no entanto, adensa a percepção do ato, justamente porque transcende o simples relato da inscrição realizada: o grafiteiro, ao afirmar sua própria dissidência política – qualquer que seja a razão por detrás dela – demonstra um profundo interesse em concretizar a manifestação, caso contrário não teria lançado mão de tão arriscado expediente. A relevância da ação, conquanto preserve sua feição bem humorada e sagaz, assume, diante da nova camada de significado, clara conotação de desobediência à visualidade permitida, ressalta a ousadia agencial do autor, e expande a repercussão coletiva da intervenção.

Podemos assomar, junto à valência cenaridade, considerações de natureza geopolítica, não sem antes corrigir uma imprecisão: no gigantesco *outdoor*, a frase escrita não era exatamente "Socialismo ou Morte", mas sim "Socialismo o Muerte!"[4]. A sentença estampava, em 1995, um imenso painel no centro de Havana, Cuba, país sob o julgo da ditadura castrista, e que soma alguns milhares de fuzilados políticos ao retrospecto de proezas socialistas. O risco da ação, portanto, não emanava exclusivamente da altura do edifício, da precariedade da intervenção, ou da importunação policial decorrente de um eventual flagrante; o risco, nesse caso, assumia a feição do aniquilamento ideológico, do desaparecimento extrajudicial, da perseguição doutrinária, dado que o autoritarismo não admite qualquer confrontação à sua fantasia de unanimidade. A adição gradual de sentidos demonstra que o feito anônimo não é meramente uma tirada inteligente, um comentário sarcástico, ou uma demonstração de ousadia urbana, embora seja tudo isso; ele é, antes de mais nada, um testemunho de coragem política que apenas o *desdobramento minucioso das valências* consegue reconstituir. E a prova cabal disso encontramos na consideração pós-operacional: a intervenção não permaneceu nem 24 horas no local, e na manhã seguinte o outdoor voltou a cumprir, de maneira transparente, seu papel pedagógico junto à população. A rapidez da eliminação, sumarizada na valência fugacidade, denuncia a sensibilidade política do conteúdo, e concorre para repercutir os diversos significados a que o ato deflagra.

4 ID 12039501 Folha de São Paulo: Cabrera Infante lembra a ilha que o deixou – 12/03/1995

O ataque contra os bandeirantes e a resposta ao *outdoor* cubano foram realizados em curto espaço de tempo, não apenas em função da sensibilidade de seus respectivos conteúdos, mas porque os agentes reconheceram os riscos inerentes de cada contexto de intervenção – local, reação oficial, visibilidade pública, sanções jurídicas, etc. Quando o espaço de ocupação urbana não responde aos mecanismos cotidianos de urgência, a duração disponível para a elaboração do desenho, mensagem ou intervenção, em tese, possibilita pesquisas estéticas mais ambiciosas. Nesse sentido, o tempo de execução que cada conjuntura impõe ao grafiteiro ou pixador é o traço não desenhado da intervenção ilegal, talvez a sua marca mais importante – o tempo é sinônimo de presença. Se o anônimo que pixou o painel socialista não o tivesse feito em prazo mínimo, as chances de interrupção oficial aumentariam até os limites da irresponsabilidade. A interrupção, a seu turno, não é outra coisa senão a inexistência urbana: se eu digo que a intervenção *existe*, eu digo, silenciosamente, que o grafiteiro ou pixador conseguiu administrar o tempo de execução de modo a driblar os dispositivos de vigilância desigualmente distribuídos pelo território; a fachada limpa é o fracasso da ambição ilegal.

Ora, se estabeleço o elemento tempo como estruturante da ação, quais são as consequências, *para as demais valências*, da variação no prazo de execução? Se afirmo que uma intervenção durou não cinco ou quinze minutos, uma ou quatro horas, mas *uma semana de trabalho*, quais são as inferências possíveis acerca do comportamento das demais valências, partindo do pressuposto de que há uma relativa coerência entre elas? A primeira hipótese permanece dentro das fronteiras de ilegalidade, e supõe uma intervenção em local de acesso restrito ou francamente inatingível, de sorte que os dispositivos de vigia não alcancem a ação dissidente. O isolamento do ato resguarda o autor das possíveis sanções oficiais, e permite que a atividade subversiva transcorra ilesa até que o último jato de spray defina o contorno da provocação. O ato de grafitar, entretanto, nunca é pura negatividade; ele é, ao contrário, *uma afirmação*, seja qual for o seu objeto – ação identitária, ação política, ação decorativa, ação de depredação, etc. Não ser apanhado em flagrante é um imperativo para a existência visual desautorizada, seguramente, mas o fim almejado está no *enunciado efetivamente realizado*, desfecho cuja integralidade só se concretiza na contemplação pública. Se eu digo que um grafiteiro dedicou uma

semana de trabalho em uma peça de transgressão, e o fez acobertado pelo inacessível, o esforço e os recursos aplicados se esgotam na invisibilidade, e não cumprem sua agência imagética potencial (comunicação pública e/ou deferência entre os pares): nenhum empenho genuíno e persistente de talento aceita "a crítica roedora dos ratos" como predicado de valor, toda ambição é, antes de qualquer coisa, um ato de vaidade.

Não só isso, é necessário reconhecer a justaposição entre o tempo dedicado à realização de uma intervenção, e a elaboração virtuosa ou detalhada do resultado. É impossível que um sujeito qualquer, por mais obtuso que seja, dedique uma semana de trabalho escrevendo um banal "100% Carapicuíba" em seu pedaço de esconderijo, pois esse repertório funciona em uma temporalidade distinta – a temporalidade do aprumo e a temporalidade da afronta respondem diferencialmente às conjunturas de urgência: *à maior ambição plástica do projeto, segue-se o prolongamento dos prazos de execução – ou, alternativamente, resulta no acréscimo de indivíduos engajados na elaboração da mesma peça de grafite.* O tempo, portanto, *se converte em estética* nas valências operacionais, seja através da composição detida da obra, seja por meio do dispêndio substancial de materiais e equipamentos (valência de cenaridade, valência de precaridade). O exame cuidadoso da *coerência valencial* incompatibiliza, tendencialmente, a expansão dos prazos de execução de uma intervenção, e a natureza ilegal do ato, quer nos termos pré-operacionais ("se eu trabalhei uma semana no projeto, quero que ele seja visto"), quer nos termos operacionais (uma semana de trabalho significa, em tese, uma execução plasticamente complexa, e de desembolso significativo), de sorte que *o maior dispêndio de tempo sinaliza a aproximação das intervenções aos mecanismos de autorização e, portanto, de legalidade*. Ora, se a autorização é o câmbio de conversão do tempo em estética, a "nova" modalidade de intervenção – o desenho figurativo complexo – intensifica a participação do grafite nos processos do mundo da vida, não mais restrito aos limites da subversão imagética ou do desacato político, mas partícipe, inclusive, dos espaços de amplitude social propensos ao gosto estético majoritário (publicidade, decoração de ambientes, eventos de moda, etc.).

O tribunal do tempo, contudo, pode asseverar sentença condenatória mesmo quando há contrato de pagamento entre as partes interessadas e, mais

surpreendente, quando existe, expressa e deliberadamente, autorização do proprietário para a ocupação mural, sinalizando *as várias facetas possíveis da ilegalidade*: em dezembro de 2005, um pintor da periferia de Diadema recebeu uma encomenda para desenhar um muro no Morro do Samba, no município da Grande São Paulo. O projeto deveria registrar, num vasto e colorido painel, múltiplas cenas de enaltecimento local – cuidadosamente escolhidas no ato do pedido –, e em troca o pintor receberia uma fração de salário mínimo, remuneração bastante generosa considerando sua extraordinária falta de talento (o resultado final pouco supera o traço inábil da primeira infância). O trabalho, extenso e figurativo, demandaria razoável prazo de realização e acabamento, mas ele, como prenunciado, não conseguiu refutar a *contradição de perigo* que o tempo deposita sobre a ilegalidade: o painel, pago por traficantes do morro diademense, enaltecia uma quadrilha de homens armados ateando fogo em viaturas policiais, chacinando militares, e comercializando entorpecentes, tudo isso metodicamente colorido pelo sangue fardado[5]. Os agentes da PM, naturalmente, reagiram à insinuação de carnificina com agastada indisposição, e prenderam o pintor.

Os traficantes do Morro do Samba objetivavam proclamar seu domínio sobre o território com uma explícita provocação ao Estado e, usando de retórica figurativa acessível, ordenaram uma encenação de poderio bélico em escala mural. No entanto, o investimento de clareza e persuasão que a figuração desenvolve, se plenamente compatível com as intenções de comunicação rápida e inequívoca dos meliantes, desafia a urgência de velocidade que a gravidade do conteúdo recomenda. A contradição entre um e outro termo empurra o registro imagético para a inexistência pública, não sem antes cobrar a fatura da imprudência: a prisão do pintor conduz a investigação ao nome do contratante e, deste, à identidade dos criminosos, de modo que eles, em função de sua própria vaidade figurativa e proclamatória, adicionam mais um tipo penal ao extenso de sua ficha criminal.

5 ID 14010601 Folha de São Paulo: Grafite leva pintor à prisão em Diadema – 14/01/2006

Figura 1: Painel do Morro do Samba. Fonte: https://www.flickr.com/photos/73993568@N00/396026014 (Acesso em 06/02/2019). Autor: clgo_foto. Painel da Favela Morro do Samba, em Diadema, pago por traficantes para exibir poderio bélico. Utilização com base nas regras de "Fair Use".

Perceba que a transgressão, desenvolvida em graus diversos de celeridade, não emana exclusivamente de uma forma gráfica específica e singular*, mas da somatória de considerações valenciais*, cada qual concorrendo para reforçar a proporção do ato: arremessar uma lata de tinta vermelha contra o Monumento às Bandeiras fomenta uma série de significados ideológicos, sociais e étnicos, mas eles estão, de alguma maneira, camuflados de sutileza; é necessário, para que se estabeleça sua melhor chave de compreensão, arrolar algumas considerações semânticas prévias (Quem fez? Com que propósito? Em que contexto?), caso contrário a mancha rubra, ao invés de manifestação política indigenista, se restringe a mero distúrbio de vandalismo cotidiano. A resposta antissocialista cravada no outdoor cubano, por outro lado, instrumentaliza o mesmo código de veiculação de significado usado no painel (palavras atacam palavras), de sorte a nivelar, no âmbito da recepção, as camadas de interpretação; ao mesmo tempo, o autor não entrega, de pronto, a amplitude de sentido de sua afronta, exigindo, antes, uma concessão de

inteligência por parte do intérprete (uma alternativa de transmissão imediata de significado seria substituir o "ou", de "Socialismo ou Morte", por "é"). O painel narco-figurativo, por sua vez, não poderia ser mais "didático" ao demarcar seu sentido de insubordinação: o choro pueril dos policiais diante da capacidade beligerante dos bandidos, o sangue sem tonalidade escorrendo para a borda da parede, a viatura policial em chamas, são cenas de transparente provocação e evidente apelo retórico, prontas para a apreciação imagética do entorno vicinal. Eu disse, na frase que abre este capítulo, que a intervenção mural é um *ato* essencialmente agnóstico, já que não afirma, à partida, nem transgressão, nem domesticação. Eu quero sublinhar esse componente de "atuação" do grafite ou pixação, na medida em que as *prerrogativas de execução* da imagem ou texto, isto é, o ato de realização, assumem absoluta centralidade para a fixação de chaves semânticas, adicionando camadas de significado ao ato efetivamente consumado. A participação das intervenções nos diversos processos do mundo da vida (políticos, sociais, ilegais, etc.) repercute nas valências do grafite – ou melhor, na *coerência tendencial* que as valências desenvolvem entre si – e, com isso, intensifica a complexidade de manifestações disponíveis para a linguagem. As exigências político-subversivas dos casos registrados (um imperativo do mundo da vida) diminuem o tempo disponível para efetivação do ato (componente valencial), de modo que a renúncia ao acabamento virtuoso, em benefício da agilidade de execução, se traduz na fatura da obra.

Pixo-performance

Em novembro de 1991, um verdadeiro exército de pixadores se reuniu em frente ao Theatro Municipal de São Paulo e adjacências. O prédio-monumento, depois de um longo processo de reformas estruturais e de acabamento, havia sido reinaugurado para a comemoração dos seus 80 anos de soberania sobre o Anhangabaú. A complexidade volumétrica e arquitetônica das paredes, o grupo eclético de esculturas masculinas e vigorosas, as insígnias operísticas circunscrevendo o edifício, o letreiro de ortografia aposentada encimando o pórtico principal, todo esse conjunto estava finalmente livre das camadas de agressão que a cidade depositara naquela fachada cimentada a café; a construção, recém-pintada de

imponência, orgulhosa em afirmar a Europa na desorganização sul-americana, confrontava com valentia a ambição pixadora nos meses que se seguiram às melhorias estruturais – um forte esquema diuturno de segurança fora montado nas imediações do prédio. O Theatro Municial, porém, exige dos transeuntes uma incessante confirmação de majestade, traduzida nos olhares de deslumbramento, nas poses para fotografia, ou na mirada rápida de quem já o tem como paisagem frequente. Esse protagonismo arquitetural, ao reivindicar a hegemonia da atenção pública, assume-se como um palco de renome para a visualidade dissidente: o pixador, ao encarar a fachada limpa do edifício, não vê nobreza ou alta cultura, enxerga apenas uma caligrafia que ainda não pôde se realizar, e que espera na esquina a primeira imprudência vigilante.

Havia, naqueles primeiros meses de reabertura completa do teatro, grande expectativa acerca de quem seria o primeiro a macular a reforma com sua assinatura de transgressão. Entre 1986 e 1988, o espaço encerrara sua programação cultural para os trabalhos de reestruturação interna e, embora a agenda de espetáculos tenha sido retomada em 1989, os tapumes e andaimes continuaram a contornar o edifício até 1991[6], impedindo que qualquer intervenção conquistasse a fama que o ódio cidadão lhe confere. O calendário, no entanto, corria implacável contra a dignidade pixadora: dezembro já anunciava a despedida de 1991, e a fachada do

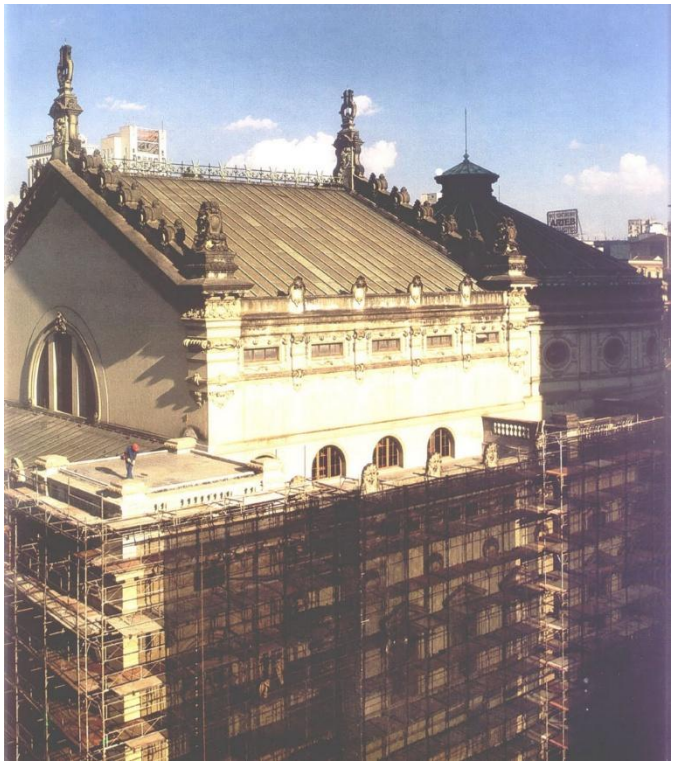


Figura 2: Theatro Municipal de São Paulo com estrutura de reforma. Fonte: http://vovoneuza.blogspot.com/2011/06/o-theatro-municipal-em-2011.html (Acesso em 03/02/2019). Utilização com base nas regras de "Fair Use".

6 ID 21119101 Folha de São Paulo: Gangues “protegem” teatro do picho carioca – 21/11/1991

Municipal permanecia incólume. Tamanha inquietação fez com que as gangues reunissem, em conjunto, 3,5 milhões de cruzeiros como recompensa ao primeiro alpinista que escalasse a distração da Guarda Civil Metropolitana[7] (o "milhões" é uma evidência dos anos hiperinflacionários que lançavam a moeda numa cifra de caricatura; convertida pelo IPCA Fevereiro de 2018, a quantia aproxima-se dos R$ 7.000,00). Naquele novembro de 91, as *grifes*, camufladas de aglomeração, cercaram o perímetro do Viaduto do Chá e, espalhadas em pequenos grupos e duplas, perseguiam um único objetivo: *impedir* a pixação do Theatro.

A integridade da fachada recém-consertada excitava os mecanismos de competição entre os grupos. A rivalidade, no entanto, inaugura um pacto mútuo de superação, uma vez que cada novo ato de ousadia adversária exige, por parte dos competidores, a realização de um atrevimento ainda mais espetacular, ainda mais chamativo, numa espiral de subversão que conjuga a visibilidade do espaço e o risco da ação. As gangues estavam competindo entre si pela primazia da assinatura no marco paulistano, mas estavam igualmente competindo, em conjunto, contra os pixadores cariocas, que tencionavam vingar, na lógica da rivalidade, o Cristo Redentor. "Carioca nenhum vai fazer piquenique nem farofada em São Paulo. Nós vamos proteger o nosso único troféu que é o Municipal"[8], menciona o líder d'Os Múmias, uma das 21 gangues que cercaram o prédio. A humilhação seria terrível: não só os paulistanos teriam sido incapazes de intervir na fachada com cheiro de reinauguração, como testemunhariam a dominação dos "estrangeiros" sobre seu próprio território. Entre os dois fracassos, optaram pelo de menor vulto: antes uma fachada limpa, do que vergonhosamente fluminense. "Se o pessoal do Rio vier, a gente atropela", adverte o Destak, dos Enérgikos, fazendo referência ao expediente de pixar em cima de outra assinatura, numa clara demonstração de desrespeito rival.

A milícia antipixação organizada pelos pixadores tinha razões de sobra para montar guarda nas imediações do teatro, já que a prerrogativa do contra-ataque estava com os cariocas. Em setembro de 1991, dois recrutas da grife paulistana "Diferentes" viajaram ao Rio de Janeiro para subjugar o Corcovado. Adentraram a

7 ID 13099121 Folha de São Paulo: Pichadores rondam o Teatro Municipal – 13/09/1991
8 ID 21119101 Folha de São Paulo: Gangues "protegem" teatro do picho carioca – 21/11/1991

Floresta da Tijuca e, lá escondidos, aguardaram até que a madrugada lhes oferecesse algum abrigo; por volta das três da manhã, notaram uma oportunidade perfeita para acessar a estátua do Cristo, mas a aproximação foi frustrada pelos passos silenciosos e aguçados do segurança noturno que, já de revólver em punho, obrigou-os a uma fuga disparada de volta à proteção florestal. Pouco tempo depois, o morro estava repleto de policiais militares.

Na segunda tentativa, contudo, os garotos elevaram o grau de "profissionalismo": "Subimos de táxi, às 3h da tarde de sábado. Ficamos vendo tudo. Às 6h, descemos e ficamos na mata. Dormimos ali. O Binho colocou o relógio para despertar à meia-noite. Neste horário, deixamos o cativeiro, subimos pela mata e saímos direto no Cristo", descreve Neto. Lá, eles arrombaram uma cerca e, durante uma hora e meia, serraram uma grossa corrente protetiva, tudo para invadir a lateral mais discreta do monumento. O objetivo original, uma vez diante do ícone religioso, era homenagear a altitude da testa sagrada, mas o emblema dos "Diferentes" acabou no pedestal, posto que não conseguiram encontrar a porta de acesso ao interior da estátua. Os pixadores, embora não tenham sido pegos no ato contraventor, foram traídos pela própria reputação que, para a felicidade de ambos, descortinou-lhes o anonimato: em uma semana, os dois estavam sendo aplaudidos nos *points* de pixação, ganhando presentes e versos de admiradores, protagonizando manchetes jornalísticas, e autografando calcinhas adolescentes nos colégios da zona oeste da cidade, num delicioso apogeu de imaturidade; o inquérito policial era uma vírgula burocrática no horizonte de despreocupações juvenis, simples formalidade ofuscada pelo brilho da transgressão bem sucedida[9].

A inspiração para o ato de provocação católica, nesse sentido, nasceu da própria lógica de competição. Os Diferentes, ao escreverem no Cristo Redentor, responderam a uma pixação rival no alto do Edifício Itália, um prédio icônico da região central de São Paulo[10]. A superação simbólica protagonizada pela gangue adversária escalou os dispositivos de ousadia, reduzindo as alternativas de vitória marginal a uma ação espetacular cravada nos limites da imprudência. Binho e Neto

9 ID 22119101 Folha de São Paulo: Pichador autografa calcinha de meninas – 22/11/1991
10 ID 18119101 Folha de São Paulo: Paulistanos picham o Cristo Redentor – 18/11/1991

4-2 Segunda-feira, 18 de novembro de 1991 cotidiano FOLHA DE S. PAULO

A CIDADE É SUA

Paulistanos picham o Cristo Redentor

Neto e Binho, de 17 anos, aproveitam o feriado para ir ao Rio e rabiscar o monumento; são detidos ao chegar a SP

IRENE RUBERTI*
Da Reportagem Local

A ação vinha sendo planejada desde abril. Depois de duas tentativas fruttadas, dois pichadores de São Paulo conseguiram o que consideram uma "façanha": pichar pela primeira vez o Cristo Redentor, que comemorou no mês passado os 60 anos de sua inauguração. Eles driblaram os policiais para grafar seus nomes na base e na capela do monumento, mas não tiveram a mesma sorte ao chegar em São Paulo. Foram encaminhados pela polícia ao SOS Criança.

A.M.A.N, o Neto, e F.L.S., o Binho, ambos com 17 anos, pertencem à gangue "Diferentes". Moram em Pirituba (zona oeste de São Paulo). Eles saíram de São Paulo para pichar o Cristo na noite de sexta-feira. Às 18h de sábado, se esconderam na mata do Parque Nacional da Tijuca, onde fica o monumento.

Entraram em ação à 0h. Arrombaram duas portas que dão acesso à capela. Três latas de spray foram usadas para deixar as inscrições "Neto e Binho", "Diferentes", "Apavoramos", "São Paulo", "zona oeste".

Missão cumprida às 3h30. Às 8h49 voltavam "orgulhosos" para São Paulo. Antes telefonaram para duas emissoras de televisão contando que tinham pichado o Cristo. O cartão de embarque de Binho foi encontrado na capela e a polícia do Rio avisou o Terminal Rodoviário do Tietê. Quando chegaram, às 14h50, foram levados ao Juizado de Menores.

O cardeal d. Eugenio Sales disse que a pichação foi "uma profanação". Segundo ele, o ato "é um reflexo da decomposição da sociedade, em que o sagrado deixa de ser respeitado." A Diocese do Rio se reúne amanhã para estudar como evitar pichações.

Por volta das 12h de ontem, começou o trabalho de limpeza das pichações, por uma equipe da Companhia de Limpeza Urbana (Comlurb) de Santa Teresa. Às 15h a estátua já estava limpa.

*Colaborou a Sucursal do Rio

Briga de gangues motivou atentado

Da Reportagem Local

A pichação do Cristo Redentor foi mais uma etapa da disputa entre gangues de pichadores. Binho diz que uma gangue rival tinha pichado o alvo até então mais cobiçado pelos pichadores: o edifício Itália, no centro de São Paulo.

Para superar o concorrente, os "Diferentes" precisavam pichar um monumento mais importante. Assim surgiu a idéia de pichar o Cristo. "Agora a gente passou na frente deles", disse, satisfeito, Binho.

Base da estátua do Cristo Redentor, no Rio, pichada por dois adolescentes de São Paulo

FRASES

"O que a gente queria mesmo era pichar a testa do Cristo."

(Neto, ao falar sobre a tentativa fruttada de chegar ao alto do Cristo)

"Meus pais pensavam que eu tinha ido para Santos."

(Binho, ao contar que os pais não sabiam que eles pretendiam pichar o monumento)

"A gente sabe que a pichação do Cristo aborreceu todo o país, mas com uma mão de tinta sai."

(Neto, ao dizer que não se [illegible] do que foi)

"Não tivemos problemas com a polícia. Só um gato que encheu o saco, ficou miando o tempo todo."

(Neto)

"Como tinha uma guarita na trilha dos carros, a gente foi rastejando pelo trilho do trem."

(Binho, contando que levaram quatro horas para sair do parque)

Figura 3: Reportagem "Paulistanos picham o Cristo Redentor". Fonte e autorização: Grupo Folha. No texto, os pichadores descrevem sua escalado rumo ao Corcovado. Primeira página do extinto caderno Cotidiano.

compreenderam essa urgência desobediente, e orquestraram uma pixação que, mais performance do que imagem, agredia um monumento de apreço nacional e religioso, numa quase obra-prima de iconoclastia. "Entre os pichadores você fica famoso para sempre. Nem que outros pichem o Cristo agora, ninguém mais vai esquecer dos 'Diferentes'. Depois do Cristo, só será bom quem pichar a Estátua da Liberdade ou o Prédio do Banespa. O Municipal é fácil", vangloria Neto. Esse "fácil", no entanto, só se concretizou nos fins de janeiro de 1992: o primeiro pixo do pós-reinauguração nasceu de uma distração da Guarda Municipal que, ocupada com um grupo de sem tetos nas imediações do Viaduto do Chá, não notou a corrida de Boy e Bessão, pixadores *paulistanos*, ao pórtico da escadaria central. Os policiais só perceberam o ato de vandalismo quando ele já era um sorriso de triunfo, nada restando fazer senão dissipá-lo com uma reprimenda extrajurídica; os hematomas da

surra correcional, no entanto, não apagaram o renome conquistado naqueles segundos de desacato[11].

Na cronologia dos fatos, reconhecemos uma sucessão de rivalidades que, na escalada do exibicionismo, sujeitam as repostas de transgressão aos alardes de ousadia. Se o grupo adversário dominou o Edifício Itália, preciso concretizar o inacreditável e pixar o Cristo; se os Diferentes submeteram o Rio, temos de alcançar o símbolo máximo de São Paulo, e fazê-lo antes de qualquer paulista. As sucessivas demonstrações de perícia clandestina testemunham o talento dos jovens para a agressão visual; como o atrevimento é a moeda corrente da deferência pixadora, as estruturas de interação traduzem o vandalismo em escarcéu de aplausos, cimentando hierarquias sociológicas na escala compartilhada de prestígio. Até aqui, no entanto, um aspecto do ato transgressivo permaneceu em silêncio e, justamente por sua ausência, comunica diversos aspectos sociais da pixação: atravessamos as intervenções realizadas no Teatro Municipal, no Edifício Itália, e no Cristo Redentor *sem saber absolutamente nada sobre o conteúdo imagético ou escritural das ações;* para estabelecermos a coerência dos atos realizados, bastou que descrevêssemos as motivações de antagonismo dos grupos, a escalada gradual de ousadia, e a recepção festiva aos sucessos de ilegalidade. O tema efetivamente pixado assume posição de mera contingência agencial, exatamente porque a ação, ela própria, é a protagonista das atenções e indignações sociais. O significado coletivo do ato, portanto, não emana do conteúdo, mas da forma agressivamente conspícua. Quando Neto vangloria a sua demonstração ilícita no alto do Corcovado, reconhecendo que, entre os pixadores, ele seria "famoso para sempre", o rapaz não se dá ao trabalho de mencionar, uma única vez, a palavra registrada no pedestal da estátua. Ele sabe que o ato, e não o teor, é o dispositivo de fama que inscreve a façanha – o vandalismo – na memória coletiva de seu gueto cultural.

Considerações multivalenciais, já tive oportunidade de mencionar, são importantes para estabelecer as camadas de significado que uma intervenção singular elabora. Se tomarmos a manifestação contra o Monumento às Bandeiras agredido em vermelho, só conseguimos assimilar as prerrogativas semânticas e

11 ID 24019201 Folha de São Paulo: Meninos driblam 10 policiais para pichar – 24/01/1992

ideológicas, em sua plenitude performática, se perpassarmos as valências pré-operacionais e operacionais que significam o ato (Quem fez? Como fez? Em que conjuntura? Por que executou com aquela rapidez?). Dizer apenas "mancha vermelha", sem qualquer outra referência de sentido, é despir de conteúdo uma nudez puramente imagética. Não obstante isso, o registro pictórico representa, naturalmente, o eixo de coerência do ato: a imagem precisa das atribuições valenciais, mas uma vez dotada dos significados de execução, ela reúne em si a força comunicacional que os imperativos do mundo da vida lhe atribuem – de mancha vermelha, ela se transforma em agressão rubra, em hematoma escravagista, sangue étnico que pulsa indignações históricas.

A pixação, por outro lado, potencializa o argumento agencial à sua máxima estatura: as propriedades de ação não são apêndices semânticos para a interpretação pictórica, *mas protagonistas do empenho transgressivo*. Se eu escalo um prédio sem janelas laterais e inscrevo minha *tag* no meio da empena cega do edifício, a assinatura não passa de um registro autoral, uma vez que a obra, enquanto tal, se realiza na ousadia do ato, no desassombro da escalada, na coragem virada de ponta cabeça e segurada pelos tornozelos. Mesmo o mais furioso cidadão de bem, quando vê uma demonstração de vaidosa petulância em espaço particularmente difícil, não evita um espasmo de surpresa e estranhamento – "mas como ele fez isso?". A imagem, palavra ou hermetismo atua, portanto, como testemunha da ação, tal qual um signo a nos conduzir para o significante. Boy e Bessão, quando questionados sobre os motivos para pixarem, assinalam: "Fama. Tem uma guerra entre os pichadores. Fiz por prazer"[12], ao que o companheiro emenda: "Emoção, prazer. Eu queria virar herói". Neto caminha no mesmo sentido: "[Se a pixação não fosse proibida], não ia ter graça. Pichador gosta de emoção"[13]. A estrutura de interações do pixo ressalta as valências pré-operacionais (psicológica e comunicacional) para a realização do ato. O que a minha *tag* comunica? Ela diz que eu estive aqui, que escalei, que sobrevivi à altitude urbana, que a polícia não interrompeu minha provocação, e diz tudo isso apenas porque existe, sem referencial de conteúdo. O pixador não defende a pixação porque o tema inscrito deve, no

12 ID 24019201 Folha de São Paulo: Meninos driblam 10 policiais para pichar – 24/01/1992
13 ID 22119101 Folha de São Paulo: Pichador autografa calcinha de meninas – 22/11/1991

plano moral ou político, cicatrizar o ambiente urbano, diferentemente do dissidente cubano, ou dos movimentos indígenas, para os quais os riscos da ação são colaterais inevitáveis, incontornáveis, da transmissão ideológica; *o pixador quer o risco*, ele depende da ebulição aventureira para afirmar sua primazia masculina, ofensiva, colérica.

Qual a consequência disso para a análise sociológica? Em primeiro lugar, a hipérbole agencial dos pixadores não remete a inscrição ilegal a qualquer outro espaço social do mundo da vida *que não a pixação ela própria*. O pintor da periferia de Diadema, ao projetar um painel de apologia ao narcotráfico, cumpria uma função retórica atrelada às exigências de sociabilidade daquele espaço, afirmando o predomínio simbólico, material e bélico dos criminosos no interior do Morro do Samba. Essa intervenção, portanto, servia aos imperativos sociais de organização comunitária. A pixação, por outro lado, não reproduz, em imagens ou mensagens decifráveis, um mundo de sociabilidade, uma propensão ideológica imediata, ou qualquer bravata sentimental, mesmo erótica; ela é, em si, *seu próprio mundo da vida*, seu objetivo plenamente autorreferente, com normas, códigos e expectativas endógenos. O pixo , ouso dizer, é uma abstração que, ao invés de cores e geometrias, pincela vandalismo sem qualquer ambição figurativa: a marginalidade é seu intento, a marcação de território é sua consagração.

Mas se é assim, há uma barreira potencial entre essas intervenções ilegais, herméticas e agressivas, e a possibilidade de participação orgânica da prática nos demais espaços do mundo da vida: não se pixa para atacar o governo cubano; não se pixa para promover um evento de alta costura; não se pixa para arrecadar dinheiro às vítimas do último desastre natural; pixa-se para afirmar uma afronta, uma existência, para realçar uma invisibilidade. Se o isolamento subversivo da pixação frente aos demais espaços sociais *prejudica possíveis inserções autorizadas*, a narrativa pixadora deve enaltecer, precisamente, *os componentes insubordinados e ilegais como fundamentos inerentes da linguagem*, porque as recompensas da permissão lhes estão, em grande parte, negadas. O *isolamento* da pixação só é verdadeiro, porém, se considerarmos os *mecanismos de autorização* que projetam as linguagens urbanas nos processos de urgência do mundo da vida. A pixação, enquanto fenômeno urbano, participa da cidade nos termos de agressão e

conflituosidade, e nesse sentido ela está completamente absorvida pelos dispositivos de repressão, vigilância e recrudescimento. A fuga das batidas policiais, a rapidez na execução ilegal, o risco do linchamento vicinal, ademais, aumentam o cacife simbólico das intervenções entre os pares de desobediência, ao mesmo tempo em que ampliam as indisposições majoritárias para com a linguagem.

Repare bem: se olhada do alto, de esguelha, com desdém, a atividade "pixo " é uma brincadeira adolescente e perniciosa pronta para o esquecimento no cruzar da maturidade. Ignoramos, no entanto, que os conteúdos sociais, *quaisquer que sejam suas formas específicas e contingentes*, articulam-nos uns em relação aos outros, de modo que, em conjunto, produzimos cotidianamente nosso mundo material e simbólico; embora seja verdadeiro que o conceito de sociedade é maior que o conceito de humano, dado que outras espécies biológicas existem em agregados mutuamente dependentes, o oposto não é verdade, absolutamente: só existe humanidade na sua realização social, seja do ponto de vista pragmático e econômico, seja na esfera afetiva, estética, erótica, competitiva, etc. Esse é, portanto, um argumento eminentemente formal: o conteúdo social, historicamente condicionado, varia na amplitude da criatividade humana, naturalmente plástica e adaptável, e quase que impossível de ser prevista; a forma societária, no entanto, realiza-se em termos bem mais perenes – indivíduos apropriadamente socializados aptos a participar de seus respectivos sistemas de interação, e proficientes numa espécie de *hermenêutica social* (a capacidade de interpretar desigualdades significativas para a boa condução interacional – idioma sociológico está escrito em desigualdades sociais). A palavra "pixação", nesse sentido, não é nada além de um rótulo a designar determinada atividade agressiva e juvenil; o que há, na realidade interacional, é um grupo de jovens que riem juntos, disputam juntos, defendem cada qual seu respectivo grupo de alistamento, e que, ao vencerem a emulação transgressiva, testemunham o próprio valor na ovação dos pares. "Assim, o elemento principal que motiva estes jovens a pixar é o que eles chamam de 'ibope'. O ibope expressa o quanto eles são conhecidos pelos outros pixdores; ou seja, trata-se de um indicador do prestígio que eles têm entre os seus pares" (PEREIRA, 2005, pp. 36). Nós acreditamos nos nossos respectivos mundos sociais, dedicamos afeto, emoção e

gravidade às suas normas e recompensas, e isso é igualmente verdadeiro para a pixação, gostemos dela ou não.

Façamos um apanhado do argumento desenvolvido até aqui. Uma intervenção se realiza no espaço público a partir da concorrência de diversas valências e imperativos. Algumas são ativadas por considerações ideológicas, outras por vantagens econômicas e decorativas, e há aquelas que, nem figurativas, nem textuais, demonstram puro desembaraço agressivo e performático. As valências, não só isso, tendem a se realizar num sistema de coerência: se o componente de inscrição flerta com interditos morais, insurgências ideológicas ou provocações de vandalismo, a capacidade de execução virtuosa (precaridade), de dedicação detalhada (velocidade), e de sobrevivência visual no espaço coletivo (fugacidade) são sensivelmente prejudicadas. As intervenções murais urbanas, como qualquer outro fenômeno social e complexo, não podem ser investigadas sem que consideremos os diversos processos do mundo da vida que, a partir de seus respectivos reconhecimentos de urgência, estruturam recompensas e enfrentamentos no horizonte de escolhas dos grafiteiros, artistas e pixadores; cada um dos diferentes espaços de sociabilidade altera os *parâmetros de coerência multivalencial.* Em outras palavras: o arranjo entre motivação psicológica, tempo de ação, e dedicação figurativa é diferente se considerarmos as múltiplas situações de realização (um contrato de divulgação publicitária, uma campanha de saturação eleitoral, uma tentativa de vencer a gangue rival em uma competição transgressiva, etc).

Há, porém, uma ressalva no argumento: se é verdade que o *ato de execução* concorre para significar as intervenções murais no seu contexto de disposição pública (cenaridade), bem como na conjuntura política de determinada comunidade (marginalidade), o componente *performativo* da ação assume diferentes graus de protagonismo, a depender do tipo de inscrição. Eu, cidadão de bem, caminhando distraidamente pela cidade, me surpreendo com uma alteração provocativa no *outdoor* socialista. Fico especialmente assombrado com o grau de atrevimento do pichador-militante que, a despeito dos inúmeros riscos físicos e ideológicos da ação, estampou sua discordância no espaço de visualidade coletiva. Há, nesse espanto citadino, considerações de duas naturezas: a primeira, eminentemente semântica – eu leio e compreendo a mensagem transmitida –, vincula a intervenção a um grupo

político insatisfeito com o regime castrista; a segunda, performativa, assimila os atributos conjunturais de atuação – risco político, dificuldade da intervenção, perícia clandestina, etc – para medir a escala audaciosa (ou pretensiosa) do feito. *Ato e mensagem concorrendo para fixar as camadas de significado transgressivo*. Eu, cidadão cosmopolita, agora caminhando pelas ruas do centro de São Paulo, fico intrigado com uma pixação particularmente desconcertante – como ele se pendurou naquela aresta? Não há qualquer tipo de apoio ou anteparo que permita uma escalada segura até o ponto rabiscado do prédio. Fico observando aquela inscrição com um misto de curiosidade e repulsa: tanta perícia desperdiçada na feiura, na agressividade, na falta de propósito, no incompreensível. Parece haver, na densidade da sabedoria transeunte, um descompasso entre o tamanho do investimento subversivo, e uma suposta ausência de significado, de projeto, de intenção por trás do ato. Acontece que o discurso da pixação não almeja o convencimento de senso comum, *sua mensagem é a sua presença*. O elemento que aproxima pixador e observador não está na afirmação de um sentido claramente acessível e descomplicado, mas no testemunho da existência pública dissidente, no ato de audácia e desafio. As letras de vandalismo não gritam ideologias ou lamentam desânimos, elas traduzem em hermetismos uma agressividade urbana e difusa, inflamada em rancores de desigualdade. O ato fala, o ato comunica.

> Em grupos formados por seus pares, eles podiam fazer de si uma ideia mais elevada do que sozinhos e podiam satisfazer suas necessidades de provar a si mesmos o quanto eram fortes. Podiam reassegurar-se de seu valor pessoal diante de suas próprias dúvidas, constantemente reforçadas pela atitude da maioria ordeira. As gangues formavam uma sociedade rudimentar de admiração mútua, destinada a jovens excluídos da admiração e das garantias recíprocas dos grupos já estabelecidos (...). Mas a única maneira que conheciam de mostrar aos que os tratavam como "ninguém" que de fato eles eram "alguém" era inteiramente negativa, a exemplo do sentimento que eles tinham a respeito de sua identidade: era a condição de outsiders rejeitados que, numa compulsão como que onírica e totalmente ineficaz, rebelavam-se contra essa rejeição através de uma espécie de guerrilha, provocando e perturbando, agredindo e, tanto quanto possível, destruindo o mundo ordeiro do qual eram excluídos, sem entender muito bem por quê (ELIAS, pp. 144-145, 2000).

A pixação constrói seus próprios índices de consagração, frequentemente apartados dos consensos sociais majoritários. Enquanto linguagem autorreferenciada, ela provoca interpretações e reflexões sobre a prática, estruturando discursos passionais que orbitam o ato ilegal de execução. "A pichação é um desrespeito com a propriedade alheia. Acho que deve ser punida com rigor. O que está acontecendo é um reflexo da nossa situação cultural (...).", opina Lawrence Pih, empresário[14]. "É difícil dizer se [o pixo] é arte ou não. O que é arte nos dias de hoje? Sei que é um fenômeno grande o suficiente, uma coisa única, muito específica de São Paulo, selvagem, que queremos mostrar dentro do contexto do mundo do grafite", menciona Hervé Chandès, diretor da Fundação Cartier de Paris[15]. "Quando vejo o meu nome ou o nome de pessoas que conheço na rua, isso me traz uma felicidade. Pode ser até um 'pixo' de um desconhecido, que eu fico feliz de ver que alguém passou por ali e deixou a sua marca", declara Não, pixador paulistano[16]. "É um absurdo o que a molecada está fazendo. Só quero esperar que eles façam 18 anos para dar uma porrada neles", vocifera Júlio Barreto, ex-grafiteiro[17]. "Pichação é ibope [visibilidade, prestígio] e adrenalina. Vale tudo. Mas precisa ter coragem. É vandalismo mesmo. Deixa a cidade feia mesmo", provoca Negão, pixador[18]. "Deve haver repressão, independentemente de ser criança, adolescente ou adulto. A pichação é uma violência contra o patrimônio e as patrulhas da Polícia Militar estão orientadas para reprimir. Monumentos e ônibus estão sendo pichados. Ocorreu até com imóveis da minha família", lamenta o coronel Roberto Lemes[19]. "O lance do 'pixo' é como o da publicidade: aparecer mais e nos lugares mais visíveis, para criar uma identidade", comenta Nunca, pixador.[20] "É uma situação lamentável e que mostra tanto a degradação social do Rio quanto a de São Paulo. Eu defendo uma ação social. A punição e a fiscalização podem até resolver, mas não é só isso. Precisamos detectar as causas da necessidade de pichação", afirma José Eduardo Martins Cardozo,

14 ID 22119101 Folha de São Paulo: Pichador autografa calcinha de meninas – 22/11/1991
15 ID 04070901 Folha de São Paulo: Paris celebra pichação de SP – 04/07/2009
16 ID 03100421 Folha de São Paulo: "Não", pichador da Bienal, diz que também é artista – 03/10/2004
17 ID 22119101 Folha de São Paulo: Pichador autografa calcinha de meninas – 22/11/1991
18 ID 03100401 Folha de são Paulo: "É vandalismo mesmo", diz grafiteiro – 03/10/2004
19 ID 22119101 Folha de São Paulo: Pichador autografa calcinha de meninas – 22/11/1991
20 ID 03100401 Folha de São Paulo: Guerra entre pichadores desfigura paisagem urbana – 03/10/2004

advogado[21]. O mosaico de falas justapostas expõe a *descontinuidade avaliativa* entre esse gueto cultural e marginal, e as inclinações do cidadão médio: as intervenções agressivas são ruins porque desrespeitam a propriedade particular; a agressividade é fundamental para a saturação da cidade e a visibilidade das *tags*; os pixadores devem ser reprimidos; a repressão aumenta o risco da ação e, portanto, encoraja a adrenalina; pixo é feio, é sujeira; pixo é felicidade, é reconhecimento, é exibição. Os componentes de afronta da pixação são estruturantes do ato, precisamente porque a linguagem é, em si, a institucionalização do vandalismo numa chave antiestética, a realização gráfica e hermética de uma violência que, enraizada na invisibilidade social, atormenta cada espaço de urbanidade.

> Diz-se que aquilo que para os adolescentes dos centros deteriorados das cidades é brincadeira rude e diversão pode ser visto como vandalismo e roubo pelas autoridades e pelas vítimas. Ora, embora um dos lados em litígio possa acabar estabelecendo uma definição que convença o outro lado (ou, pelo menos, domine suficientemente as forças coercitivas para induzir uma mostra de respeito), pode transcorrer um considerável período de tempo em que não há nenhum acordo imediato possível, em que, de fato, não há teoricamente maneira de levar todos os envolvidos a compartilhar o mesmo quadro. Nestas circunstâncias, pode-se esperar que as partes que têm versões opostas dos acontecimentos possam disputar abertamente umas entre si sobre como definir o que ocorreu ou está ocorrendo. O resultado é uma disputa de quadro (GOFFMAN, pp. 394-395, 2012).

Embora exista uma explícita clivagem avaliativa, as falas ressaltam o componente agencial da pixação para situar, a partir de seu enquadramento específico, ou uma propensão legitimadora do ato (endógena à linguagem), ou uma aversão colérica e indignada (exógena à linguagem). O pixo é uma atitude errada porque desrespeita as prerrogativas exclusivas do proprietário de conservar sua fachada nas melhores disposições possíveis; ou, por outra, o pixo é um exercício de liberdade agressiva, de desordenação visual, um compromisso com a indelicadeza da cidade. Mesmo quando a fala interpõe a dicotomia feiura/beleza, há uma hierarquia implícita na

21 ID 22119101 Folha de São Paulo: Pichador autografa calcinha de meninas – 22/11/1991

enunciação: se o ato fosse realizado na própria residência do pixador, a deformidade do traço não seria uma questão pública. As valências pré-operacionais e de execução, na pixação, são protagonistas em relação ao traço efetivamente registrado; isso não quer dizer, no entanto, que não haja um cuidado caligráfico para com a composição das *tags*; também não significa dizer que os pixadores deixem de admirar, reciprocamente, suas assinaturas em termos puramente estéticos. Aliás, o contrário é verdadeiro: os rapazes se reúnem em grupos para trocar folhas com as suas marcas, e muitos deles defendem um tipo de contemplação formal, quase artístico, das inscrições[22] (PEREIRA, 2005). A despeito disso, a melhor pixação não é, necessariamente, a pixação mais bonita, com ângulos originais ou traçado sinuoso. A graduação de respeito nasce da domesticação insolente da cidade, na esteira do pixo que se ajoelha diante do Cristo para rabiscar sua reverência iconoclasta. O exibicionismo performático dos pixadores representa, por conseguinte, o atributo máximo de consagração, sem prejuízo de outros talentos formais que este ou aquele adolescente apresente.

Em 28 de janeiro de 2017, a Folha dedicou seu espaço editorial para debater um aspecto razoavelmente sensível do programa de zeladoria urbana da prefeitura de São Paulo, então recém-implantado. O formato da seção Tendências/Debate propõe uma pergunta de interesse atual na agenda pública, e solicita que dois articulistas, adversários numa dada polêmica, discorram sobre o tema apresentado. Naquela data, o jornal questionava: "A prefeitura deve exercer controle sobre o grafite em São Paulo?"[23]. Para defender a posição "Sim" – sim, a prefeitura deve exercer controle –, a Folha convidou André Sturm, o secretário de cultura da gestão municipal. No artigo, Sturm estabelece uma dicotomia entre o grafite e a pixação, e ressalta o enfoque agressivo dos jovens pixadores, que desrespeitam consistentemente a propriedade dos munícipes e da própria prefeitura. Reconhece, além disso, a importância do grafite nos circuitos nacionais e internacionais de arte, assumindo a responsabilidade de viabilizar espaços públicos para que a arte urbana possa exercer sua criatividade sem incorrer em prejuízos a terceiros. Dentre as

22 ID 03100401 Folha de São Paulo: Guerra entre pichadores desfigura paisagem urbana – 03/10/2004
23 ID 28011701 Folha de São Paulo: A prefeitura deve exercer controle sobre o grafite em São Paulo? - 28/01/2017

propostas substantivas de ação, anuncia o lançamento de editais, a contratação de uma equipe de curadoria, a instalação de um museu dedicado às intervenções, e a montagem de uma "Central do Grafite", espaço no qual os jovens poderiam treinar suas inclinações artísticas. "Em cidades como Tóquio e Paris, a legislação é dura com a pichação, considerada crime. Assim como nessas metrópoles, São Paulo também precisa ter uma política cultural e de zeladoria para o grafite, que valoriza essa expressão artística e que a diferencie da pichação", afirma. Para confrontar o texto de Sturm, a publicação convidou João Wainer, jornalista e cineasta, responsável pelo documentário "Pixo". Ao defender o "Não" – a prefeitura não deve exercer controle sobre o grafite –, o diretor descreve a linguagem como uma cultura eminentemente urbana, nascida nos processos de ilegalidade, e que não poderia se submeter à lógica da regulação oficial. Ele sugere que a domesticação do grafite (expressão dele) nos circuitos artísticos transferiu a potência subversiva, livre, ousada para a pixação, e que o recrudescimento da gestão municipal contra esses jovens só vai acirrar a dissidência visual na cidade. Além disso, Wainer sugere que a estética do pixo seria uma tradução imagética bastante fidedigna do caos social e urbano de São Paulo. "O prefeito precisa entender que a essência do grafite e da pichação está na ilegalidade. Para que um desenho no muro possa ser chamado de grafite, o artista tem que escolher o muro que quiser e fazer o desenho que bem entender, correndo o risco de ser pego pela polícia e submetido ao rigor da lei. Faz parte do jogo".

O poder público, em todas as suas instâncias de competência, tem a obrigação de resguardar o ordenamento jurídico, o que inclui, por suposto, o respeito à propriedade e a repreensão dos que a ameaçam. A boa administração, no entanto, reconhece os focos de distúrbio e, com base em diagnósticos sólidos e desapaixonados, arbitra soluções inteligentes para as justas queixas da população. Está longe da minha intenção opinar sobre este ou aquele argumento, defender tal ou qual ponto de vista. O que eu quero registrar aqui, através dos posicionamentos editoriais, é a centralidade *do ato transgressivo orientando ambos os enquadramentos, a favor e contra a linguagem*: enquanto o secretário defende a regulamentação de espaços públicos exclusivamente disponíveis para a arte urbana, subtraindo o elemento ilegítimo e transgressivo da prática, João, em oposição, ressalta a agressividade visual e performática das intervenções como o componente

orgânico da estética, sem o qual ela perde sua efervescência livre e marginal. A fonte de violência da pixação e do grafite ilegal, portanto, nasce do *ato de desrespeito aos mecanismos de autorização*. Eu insisto nesse ponto de confluência (a despeito da provável prolixidade) porque qualquer espaço social ou artístico que deseje se aproximar das intervenções murais urbanas, *a partir de sua faceta mais agressiva,* deve, quase que necessariamente, ressaltar esse elemento de performance, de agência, de atuação urbana exasperada *(ver capítulo Forma Social Grafite)*.

Figura 4: Pixação em São Paulo. Fonte: http://vaidape.com.br/2017/06/um-papo-com-o-pixador-que-escreveu-doria-ladrao-num-dos-pontos-mais-movimentados-de-sao-paulo/ (Acesso em 07/02/2019). Pixação no centro da cidade de São Paulo. Utilização com base nas regras de "Fair Use".

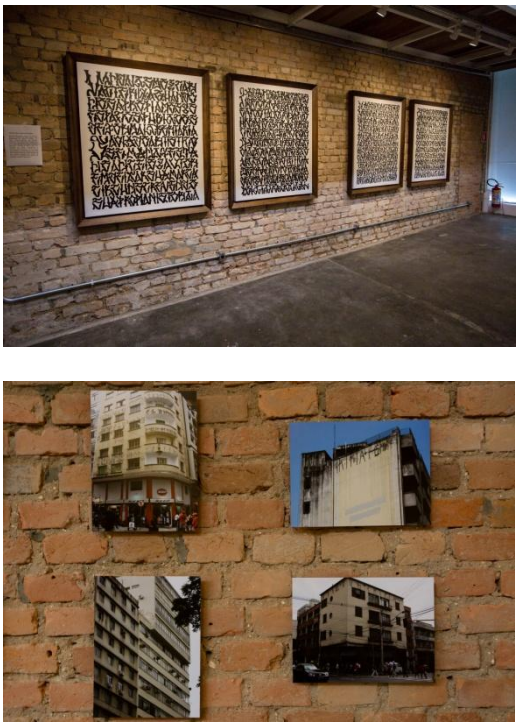


Figura 5: Exposição "Por Dentro do Pixo". Fonte: https://www.vice.com/pt_br/article/z4b7da/exposicao-pixo-cripta-djan (Acesso em 07/02/2019). Autor: Larissa Zaidan/VICE. Exposição "Por Dentro do Pixo", de Djan Cripta, no Espaço Humanar, celebrando seus 20 anos de atividade. Ano da exposição: 2016. Utilização com base nas regras de "Fair Use".

Capítulo DOIS

RECEPÇÃO

Entre os dias 08 e 09 de fevereiro de 2017, o Datafolha foi às ruas consultar a população paulistana sobre alguns programas de gestão da Prefeitura de São Paulo (PO813911). Dentre as ações de administração que eram então patrocinadas pela municipalidade, a zeladoria urbana promovia a requalificação dos muros da cidade apagando certas intervenções de grafite e pixação que, segundo os órgãos municipais, estavam ou em estado precário de conservação, ou eram desautorizados à partida – a pixação é crime ambiental de acordo com a Lei Nº 9.605[25] (LEI DE CRIMES AMBIENTAIS, 1998). A amostra realizada deu um veredicto inequívoco sobre a inclinação paulistana diante das intervenções: condenação absoluta das pixações e defesa enfática (embora não unânime) do grafite. Com 3 pontos percentuais de margem de erro e um intervalo de confiança de 95% (amostra de 1092 participantes), 85% das pessoas se disseram favoráveis à pintura grafite nos muros da cidade; dentre as faixas etárias mais jovens (coorte demográfico que vai dos 16 aos 24 anos, e dos 25 aos 34 anos), a taxa de apoio ao grafite registrou 90% de aceitação, e oscilou para 74% quando se considera o extrato mais idoso da amostra (60 anos ou mais) – a proporção de apoio, mesmo nesse recorte populacional, atinge ¾ das pessoas. A força do apoio ao grafite aumenta com o nível educacional e com a renda familiar: enquanto que 79% das pessoas com nível fundamental declarava simpatia pelos grafiteiros, 88% dos diplomados no ensino superior os aprovava –

[25] Brasil, Lei Federal nº 9605, de 12 de fevereiro de 1998. Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. § 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. § 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

número próximo daquele registrado entre os mais jovens; a variação das taxas de apoio e rejeição é menor quando o cruzamento é realizado contra os níveis de renda: para os mais pobres (ganhos de até dois salários mínimos), 86% se diziam favoráveis ao grafite, ao passo que 89% dos indivíduos escalonados entre cinco e dez salários mínimos apoiavam os grafiteiros – há, no entanto, uma inflexão no último corte de renda, uma redução de 10% na taxa de apoio: entre os mais ricos (ganhos de mais de dez salários mínimos), a simpatia pela pintura mural atinge "apenas" 79% da amostra – ainda assim, aprovação de 8 em cada 10 paulistanos de classe média alta. Para a pixação, a contundência elimina sutilezas: independentemente da idade, sexo, nível educacional ou extrato de renda, o paulistano expressa sua aversão uníssona (97% de rejeição – dada a margem de erro, de 3 pontos percentuais para mais ou para menos, o "100%" está dentro do intervalo de possibilidade, o que é bastante expressivo do ponto de vista simbólico).

A primeira constatação de evidência que extraímos da amostragem do Datafolha Fevereiro de 2017 é a diferenciação conceitual amplamente disseminada entre a *prática social grafite* e a pixação. Se no começo da década de 80 os termos "pichação" e "grafite" assumiam parentesco que beirava a fraternidade sinônima, em 2017 a população reage diferencialmente aos distintos vocábulos, demonstrando alfabetização conceitual para reconhecer as implicações urbanas de cada atividade. A recepção às intervenções identifica e reconhece alternativas legítimas de atuação na cidade, e esse reconhecimento difuso da "intervenção do bem" repercute nas estratégias dos atores para viabilizar projetos de carreira individuais. A sutileza vocabular, o desenvolvimento léxico, aliás, representa testemunho inequívoco da *apropriação coletiva* de uma atividade: na medida em que uma prática qualquer cresce, recruta adeptos e convoca a opinião pública para judiciar sua disposição simpática ou detratora, o vocabulário descritivo complexifica as oportunidades de comunicação para demarcar as reações diferenciais e as incompatibilidades de ação: eu saio à noite para escrever meu nome nos muros do meu bairro; meu vizinho sai à noite para escrever seu nome nos muros do bairro; enquanto eu rabisco letras com a rapidez da urgência, meu vizinho elege uma parede para estetizar o efêmero e, sacrificando a cautela em nome do capricho, projeta letras tridimensionais em que as cores se intercalam para definir a majestade da transgressão. Eu carimbo *tags*, meu

vizinho refina texturas *wild style*. Eu sou um *toy*, ele é um *king*. A competição honorífica entre os grafiteiros projeta sutilezas na fala para ressaltar essa nobreza periférica, com seus diferentes papeis de pertencimento e deferência. Para a população paulistana, não existe "intervenção urbana", um objeto analítico cuja existência anima os textos acadêmicos, mas sim a distinção socialmente significativa entre "grafite" e "pixação", descrição de práticas que, embora irmãs na forma (a disposição pública do ato), são incompatíveis na recepção crítica.

O reconhecimento difuso de alternativas legítimas de apropriação dos muros da cidade exorta as instâncias públicas de gestão urbana, necessariamente sensíveis aos agregados eleitorais, a *institucionalizar o permissível;* a consideração coletiva pelo grafite, nesse sentido, não enseja a liberalização contundente do espaço público à discricionariedade da anomia, mas reforça as normas e procedimentos de aprovação que separam o ato legítimo da agressão estética. A relação do Estado com a arte de rua em São Paulo nunca foi inequívoca; mesmo nos momentos de maior entusiasmo pelo grafite, a ação da polícia manteve a prontidão vigilante contra a rebelião juvenil desautorizada; mesmo nos momentos de maior repressão ao grafite, a prefeitura buscava espaços de interlocução com os grafiteiros "distintos". Na cronologia da arte urbana na cidade, não há o "momento de repressão" e o "momento de legitimação", mas graus de acomodação que variam em função da *compatibilização normativa do ato*: quando a intervenção artística submete a espontaneidade à solicitação com antecedência, a pintura urbana elimina o fundamento de repulsa que inclina o indivíduo médio – e o aparato de vigilância oficial – a rejeitar o grafite.

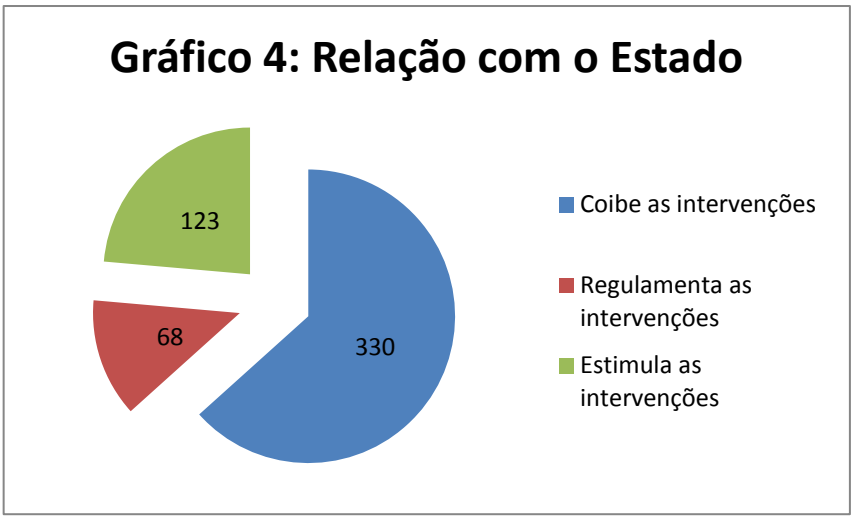
No panorama estatístico, 63,3% dos eventos registrava alguma ação de coibição do Estado contra as intervenções, 13,1% deles refletiam ações de regulamentação de locais permissíveis, e 23,6% evidenciavam políticas de estímulo direto à prática. A relação entre os representantes do Estado e as intervenções, no entanto, muda de acordo com a natureza da prática. Se considerarmos apenas as respostas que sinalizam algum tipo de política oficial *repressiva*, a intervenção que concentra o maior número de eventos é a pixação, com 35,1% das respostas; em segundo lugar, aparecem os "textos", com 30,3% das menções; as intervenções de figuração complexa surgem em terceiro, com 12,3% de associação, embora seja a

prática mais frequente no levantamento estatístico como um todo. Se considerarmos, ao contrário, apenas as situações de declarado apoio estatal à linguagem, a concentração de respostas destaca as intervenções figurativas, com 58,1% de eventos. Em segundo lugar, aparecem as "intervenções não-agressoras", com 11,8% de menções, e a pixação em seguida, com 10,8% de associação de eventos (mais uma vez, é necessário destacar a discrepância entre a frequência estatística da pixação no banco de dados, e sua sub-ocorrência na categoria em questão). Podemos, ainda, cruzar os resultados no interior de cada linguagem: se consideramos apenas os dados para a pixação, 85,9% das ocorrências revelam repressão do Estado, e apenas 6,1% retrata algum tipo de estímulo; para as imagens de figuração complexa, o banco registra 38,3% de incentivo oficial, 27% de regulamentação (totalizando 65,3% de alternativas de apropriação autorizada pelo poder público), e 34,8% de repressão.

Tabela 4: ação do Estado para com as intervenções

Ação do Estado	N	%
Coíbe as intervenções	330	63,3%
Regulamenta as intervenções	68	13,1%
Estimula as intervenções	123	23,6%
Outros	*	*
TOTAL	**521**	**100,0%**

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.



Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Tabela 5: ação do Estado para com as pichações

Ação do Estado	N	%
Coibe as intervenções	140	85,9%
Regulamenta as intervenções	13	8,0%
Estimula as intervenções	10	6,1%
Outros	*	*
TOTAL	163	100,0%

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Tabela 6: ação do Estado para com os desenhos figurativos complexos

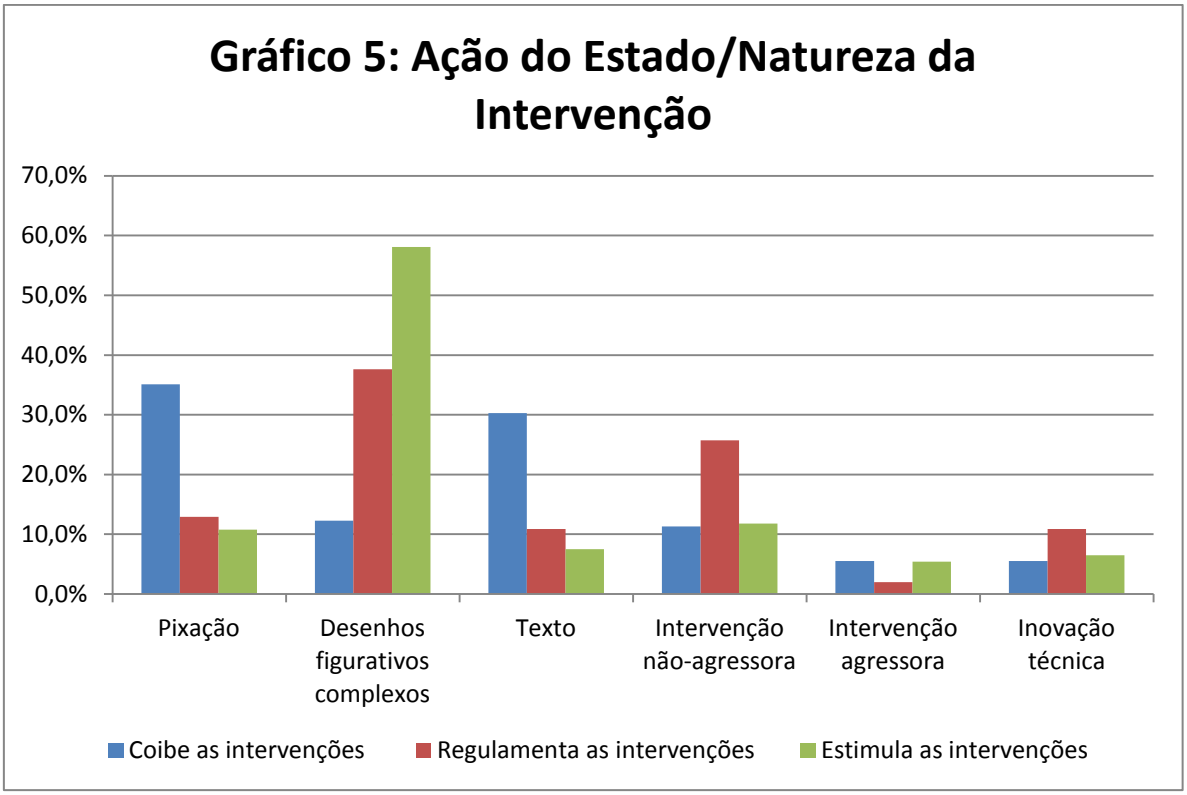
Ação do Estado	N	%
Coibe as intervenções	49	34,8%
Regulamenta as intervenções	38	27,0%
Estimula as intervenções	54	38,3%
Outros	*	*
TOTAL	**141**	**100,0%**

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Tabela 7: Cruzamento entre a natureza das intervenções, e a ação do Estado

	Natureza da intervenção						
Ação do Estado	Pixação	Desenhos figurativos complexos	Texto	Intervenção não-agressora	Intervenção agressora	Inovação técnica	**TOTAL**
Coibe as intervenções	35,1%	12,3%	30,3%	11,3%	5,5%	5,5%	399 100%
Regulamenta as intervenções	12,9%	37,6%	10,9%	25,7%	2,0%	10,9%	101 100%
Estimula as intervenções	10,8%	58,1%	7,5%	11,8%	5,4%	6,5%	93 100%

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.



Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Uma das maiores consequências do reconhecimento público massivo aos grafites (imagens de figuração complexa) é, portanto, a *normatização da prática,* e não a diminuição do patrulhamento. A liberação dos espaços, as parcerias com a Secretaria de Cultura, os eventos municipais, tudo isso é o resultado da incorporação de procedimentos burocráticos aos processos de criação de arte urbana. Grafitar com selo de reconhecimento não é, apenas e tão somente, pintar um muro qualquer, mas conquistar um carimbo oficial de respeito à legislação. Rui Amaral, um dos mais importantes grafiteiros de São Paulo e protagonista dos esforços pioneiros da arte urbana da cidade, descreve as descontinuidades, conciliações e perseguição das diversas gestões municipais, desde a prefeitura de Jânio Quadros[26]: enquanto que este liderou um intenso esforço midiático de detração das intervenções urbanas, a gestão seguinte, de Luiza Erundina, sinalizou um movimento de aproximação com as práticas artísticas de extratos marginais da população; Amaral, inclusive, registra o ano de 1991 como marco de aceitação do grafite na paisagem urbana, quando o

[26] ID 14121401. Folha de São Paulo: Por uma política pública para o grafite – 14/12/2014.

"Buraco da Paulista" (Complexo Viário José Roberto Fanganiello Melhem, que faz a ligação entre importantes vias da cidade de São Paulo, como a Avenida Paulista, Avenida Rebouças e Avenida Doutor Arnaldo) foi liberado para receber suas icônicas intervenções, assim como as pilastras do "Minhocão" (atual Elevado João Goulart, que liga o centro da cidade a Perdizes); a linha dura contra as intervenções foi retomada durante a administração dos prefeitos Paulo Maluf e Celso Pitta; nas palavras de Rui: "apagaram tudo, pintaram tudo de cinza, como já disse o poeta. Uma tristeza só. Nessa nova onda cinzenta, meu trabalho no 'buraco da Paulista' foi apagado, mas acabei tendo autorização do Departamento do Patrimônio Histórico para restaurá-lo." Durante a prefeitura da Marta Suplicy, foram realizados diversos eventos de promoção do grafite em áreas periféricas da cidade, e a gestão do prefeito José Serra foi responsável por conceber o Fórum de Arte de Rua, embora tenha endurecido contra os pixadores. Na sucessão da prefeitura paulistana, Gilberto Kassab regulariza o uso do espaço público para disposição de propagandas através da Lei Cidade Limpa, com inúmeras consequências para a prática do grafite; também durante a gestão Kassab, é criada a Mostra Internacional de Arte de Rua, e o polêmico apagamento do mural d'OSGEMEOS na Avenida 23 de Maio (importante via que liga a Zona Sul à Zona Oeste da cidade). O prefeito Fernando Haddad protagonizou diversas aproximações com os grafiteiros, momento em que a mesma 23 de Maio passou a ser extensivamente destinada às intervenções de grafite autorizado; também durante a administração Haddad, os Arcos do Jânio (estrutura viária localizada no bairro do Bixiga, região central da cidade) foram liberados para receber grafites e painéis artísticos, com toda a controvérsia que disso decorreu[27].

Independentemente da gestão de ocasião, a ação do Estado reflete essa dicotomia fundamental que estrutura o ato de intervenção urbana. A prefeitura, antes do estímulo cultural, realiza a triagem da legalidade, de modo a introduzir o respeito aos mecanismos de propriedade na prática cotidiana de parcela do grafite. É importante notar, no entanto, que essa *tradução institucional* das intervenções altera uma linguagem que identifica na apropriação desimpedida e espontânea dos espaços públicos sua verdadeira pujança estética, e isso gera reações indignadas,

[27] ID 19021501 Folha de São Paulo: Democracia e qualidade de vida – 19/02/2015

eventualmente até violentas, dos que denunciam a aliciação. Essa política sistemática de *tentativa de* organização da visualidade urbana, no entanto, acaba provocando resultados não antecipados e que agridem, paradoxalmente, as próprias intervenções autorizadas; a estrutura que gerencia a permissão da ocupação estética promove, virtualmente, maiores sacrifícios àqueles que grafitam com a tinta da complacência pública, e isso se dá por uma razão muito simples: se existe um mecanismo de autorização que franquia espaços de atuação estética, existe, por extensão, um mecanismo gêmeo que, de um lado, evita a concreção do ato ilegal de pixar ou grafitar (a polícia) e, de outro, impede que as intervenções em áreas impertinentes permaneçam desafiando a visualidade domesticada (apagamento dos desautorizados). Quando a prefeitura elimina um grafite ou uma pixação indesejada, ilegal, ela penaliza uma intervenção individual, evidentemente, mas *revitaliza a prática coletiva*, já que libera espaços de execução para a ambição do spray alheio; o que a gestão pública faz é pura e simplesmente arbitrar o tempo da efemeridade e, nesse sentido, reduzir a tentação do atropelamento. Acontece que a intervenção não autorizada, quando apagada, cumpre sua biografia visual e cede espaço para o próximo rancor urbano: faz parte do jogo. O grafite autorizado aspira pela conservação, demanda a curadoria pública, porque venceu a cancela da anuência; quando essa mesma estrutura de gestão visual, por falha ou por deliberação antecipada, apaga uma intervenção permitida, os termos de agressão se invertem, e a prefeitura passa a ser vista como autora do vandalismo (na sua versão oficial). Na mesma pesquisa Datafolha Fevereiro de 2017, 61% dos paulistanos declarou que a prefeitura agiu mal ao apagar os grafites da Avenida 23 de Maio e substituí-los por tinta acinzentada; dentre os respondentes que se disseram "bem informados" sobre a ação, 67% rejeitaram a política de apagamento – se considerarmos o grupo "pouco informado" ou "sem informação" sobre o evento específico, a rejeição cai para 45% e 50% respectivamente.

O caso mais emblemático de grafite autorizado e removido foi o gigantesco mural da 23 de Maio, de autoria d'OSGEMEOS, Nunca, Nina, Zefix e Finok, em julho de 2008 (tema inclusive de documentário): ao tomar conhecimento do desastre cinza protagonizado pela tinta daltônica do município, a reação cidadã apressou uma reconsideração oficial da prefeitura que, alegando erro de interpretação da empresa

contratada para limpar os muros, anunciou a intenção de recolorir o equívoco[28]. Acontece que a autorização, como regra geral, traz consigo a possibilidade do aprumo e da dedicação exímia dos detalhes (valência de velocidade), uma vez que ela desloca o investimento de execução do *risco policial* para *realização virtuosa*; nesse sentido, o tempo da censura cinza conta em minutos o que o grafiteiro transpirou em dias, de sorte que o custo do amadorismo estatal na gestão da *visualidade permissível* onera comparativamente mais o grafite autorizado em detrimento do grafite marginal – é menos provável que uma intervenção autorizada seja apagada, mas quando é, o trabalho despendido em sua execução é infinitamente maior: no caso específico da 23 de Maio, foram necessários 13 dias de empenho, das 8 da manhã às 20 da noite, em turnos que envolviam de quatro a oito grafiteiros, para reestabelecer o painel na avenida; comparar essa maratona estética com os 13 segundos necessários para pixar "100% Osasco" no mesmo muro cinza é explicitar o abismo que há entre a velocidade da espontaneidade e o vagar da autorização. Esse anseio pela conservação é verbalizado pelos próprios artistas: "É triste ver tanto esforço menosprezado e desrespeitado", lamenta o Mauro Neri, famoso por sua frase emblema "ver a cidade" e as variantes "veracidade", "viver a cidade", durante ação similar de higienização, em 2017. Enivo, outro importante grafiteiro de São Paulo, endossa: "Se ele quer uma cidade linda, por que pintar tudo de cinza?", em referência ao programa de requalificação municipal do prefeito João Dória[29]. "A gente sabe que a natureza do grafite é efêmera, mas uma coisa é ser apagado naturalmente, outra é uma campanha pública antigrafite como vem claramente acontecendo", opina Ise, grafiteiro, acerca da gestão de Gilberto Kassab[30].

Não existe uma administração pública que não tenha *estimulado, combatido e regularizado,* ao mesmo tempo, a prática de intervenção nos muros da cidade, pelo menos desde a gestão da ex-prefeita Luiza Erundina, com graus diferentes de ênfase retórica – dependendo do perfil ideológico da gestão em mandato, o discurso pode

---

28 ID 20120801. Folha de São Paulo: Após 150 h de spray, cores voltam a painel da 23 de Maio – 20/12/2008

29 ID 23011701. Folha de São Paulo: Prefeitura passa tinta cinza nos grafites da av. 23 de Maio – 23/01/2011

30 ID 19060701 Folha de São Paulo: grafiteiros X Nova York – 19/06/2007

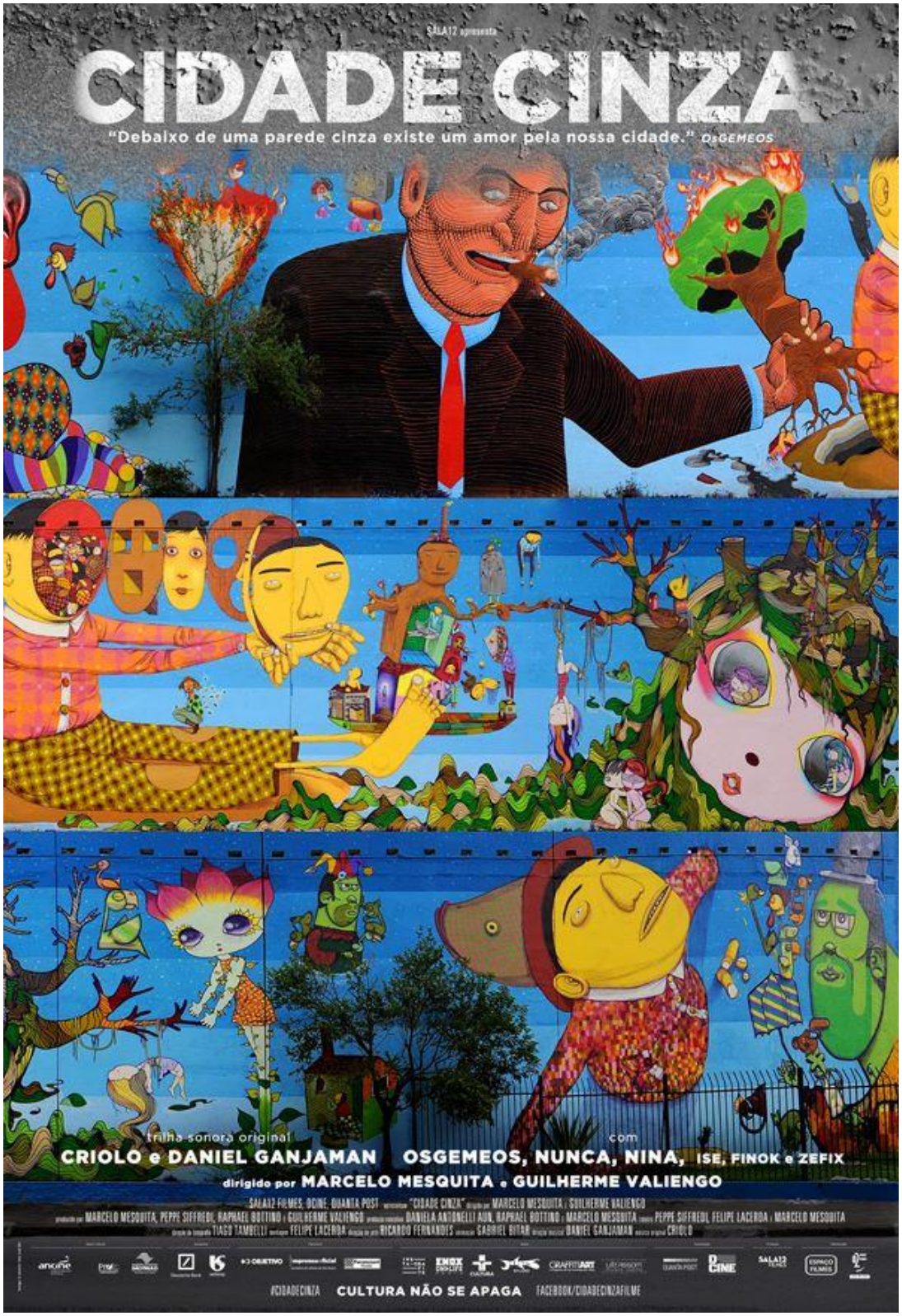


Figura 6: Pôster Cidade Cinza. Fonte: material de divulgação do documentário Cidade Cinza. https://www.archdaily.com.br/br/787917/cinema-e-arquitetura-cidade-cinza. (Acesso em 02/02/2009). Utilização com base nas regras de "Fair Use".

ressaltar o combate à pixação ou, ao contrário, o estímulo ao grafite, isso para provocar o aplauso de suas respectivas franjas eleitorais. É importante destacar, no entanto, que o encobrimento dos grafites responde à valência pós-operacional de recepção pública, e o apagamento oficial é, em não raras ocasiões, produto da sensibilidade política do tema retratado, ao invés de deslizes inoportunos de funcionários terceirizados. Em julho de 2013, o Brasil testemunhou enormes manifestações populares que exigiam a melhoria da qualidade dos serviços públicos prestados pelo Estado, ao mesmo tempo em que denunciavam a corrupção sistêmica que organizava (organiza) as esferas de poder. Durante o ciclo de manifestações, alguns militantes foram detidos para averiguação policial por carregarem em suas mochilas frascos de vinagre. De acordo com os agentes militares, o produto era utilizado para amenizar os efeitos do gás lacrimogêneo lançado pelas tropas de choque para dispersar multidões apontadas como agressivas. A dupla OSGEMEOS, respondendo à conjuntura política de então, grafitou um pequeno manifestante amarelo com o rosto todo coberto por capuzes, uma lata de spray em posição de ataque, e a frase "Vinagre é crime" como que escrita pelo personagem. A equipe de limpeza da subprefeitura da Sé interveio na arte e cumpriu sua função republicana de higienização estética, provocando o esperado aborrecimento dos artistas que, tão logo manifestaram publicamente sua indignação, receberam de pronto a garantia do subprefeito de que a ação da equipe de limpeza não passou de um erro grosseiro de julgamento. Embora pareça uma sucessão razoavelmente corriqueira de eventos (um grafite é apagado, um grafiteiro celebrado protesta, a prefeitura se desculpa com a sinceridade da incompetência), um detalhe desestimula a interpretação de equívoco inconsequente: *o grafite não fora apagado por completo*. O menino amarelo, assinatura imagética d'OSGEMEOS, permaneceu intacto; o spray rabiscando a parede também sobreviveu inalterado; o único elemento pictórico que desapareceu mediante a ingenuidade interpretativa da equipe de limpeza foi a frase "Vinagre é crime", traço exclusivo a conectar a intervenção aos processos políticos em curso. O erro cirúrgico da tal equipe reflete bem o tipo de *visualidade inconsequente,* decorativa, que sobrevive aos expurgos estéticos da municipalidade: de manifesto contra a arbitrariedade policial, o grafite se transforma em momento lúdico para o personagem amarelo que, na versão da prefeitura, picha silêncio.

"Restrição de conteúdo" ainda mais óbvia ocorreu durante programação cultural do Sesc Santo Amaro: em 2011, a instituição convidou mais de 40 grafiteiros para intervirem, *com autorização*, nos muros do canteiro de obras da então futura estação Adolfo Pinheiro, na linha lilás do metrô. Um dos painéis retratava um policial militar em forma de "coxinha" correndo atrás de um grupo de jovens, e outro trazia a inscrição "Todo vagão tem um pouco de navio negreiro"[31]. Após pedido expresso da administração do metrô, os dois grafites foram sumariamente apagados, isso em detrimento das demais intervenções do projeto que, não "ofensivas", sobreviveram incólumes ao crivo da indignação metroviária. A maior sensibilidade ideológica do conteúdo, nesse sentido, aumenta as chances de reação discordante e, com isso, o risco de interferência visual. A valência pós-operacional descreve exatamente essa absorção pública das inscrições murais, numa sucessão de embates em que a retórica argumentativa ou eliminatória se projeta em forma de traços de spray, na esteira do "Fora Dilma" que, com acréscimo mínimo, se transforma em "Força Dilma" e, eventualmente, "Forca Dilma" (frases espalhadas e contra-atacadas durante o processo de impedimento da ex-presidente em 2016). Esse enfrentamento ideológico que desarma visualidades na batalha das esquinas é um correlato da própria forma social grafite: se a operação de escrever na parede é rápida, fácil e ao alcance de qualquer um, ela é fácil e rápida também para o meu oponente urbano, de modo que a efemeridade se torna a gramática da desautorização. No caso específico do metrô, o "militar coxinha" e o "vagão negreiro" voltaram aos tapumes de Adolfo Pinheiro após cobertura da imprensa, demonstrando a vinculação estreita entre permissão e *expectativa de conservação*: qualquer interferência no pós-conclusão por parte do responsável pela licença original do muro é denunciada como um ato deliberado de censura.[32]Essa expectativa de conservação, ainda assim, tem mais chance de se concretizar quando o valor contextual da imagem reivindica pra si a decoração despretensiosa. Ou, se engajada, que não ultrapasse a fronteira da crítica social travestida de unanimidade ("salve a Amazônia", "pelo fim da fome"); o

[31] ID 09121121 Folha de São Paulo: Metrô apaga grafites com desenhos de "PM Coxinha" e "vagão negreiro" – 09/12/2011

[32] ID 10121101 Folha de São Paulo: Metrô recua e libera grafites de "PM coxinha" e "vagão negreiro" – 10/12/2011

caminho da acidez ideológica, cultural ou comportamental trilha o atalho da precocidade visual.

Até aqui, no entanto, encaramos como um pressuposto de análise aquilo que deve receber, ao contrário, atenção sociológica detida. O amplo respaldo do grafite por parte da população desencadeia uma resposta da administração pública no sentido de *regulamentar as condições de permissibilidade das intervenções*; caso a inclinação popular fosse meramente condenatória, a ação pública executaria a eliminação visual indiscriminada, sem considerações de natureza política, estética ou cultural, nivelando a multiplicidade imagética à ditadura do monocromático. A distribuição diferencial de autorizações, a seu turno, fomenta nos artistas e na comunidade vicinal a *expectativa da conservação*, embora a palavra final sobre brevidade e duração visual pertença sempre ao imprevisível capricho da cidade. Há, nesse sentido, uma reconfiguração de investimento na ação do grafiteiro com alvará: ao invés do olhar ansioso em busca da espreita policial, a atenção do artista se dedica à execução primorosa de sua intervenção, de sorte que o timbre da prefeitura não faculta apenas um muro, mas sobretudo o tempo dos detalhes, das correções, da transposição do projeto ao sítio de realização, do trabalho criativo com as cores, etc. A possibilidade da atuação livre – desde que obedientemente livre – desequilibra a balança da arte urbana, na medida em que a precariedade gráfica (valência cenaridade) é um tributo à ousadia do irrefletido, da oportunidade única, do segundo de desafio à autoridade uniformizada; o tempo da concessão, por outro lado, afaga as habilidades estéticas dos artistas para diluir a nostalgia da transgressão. Não quero com isso defender que a autorização de uso do espaço público para o grafite eleve, necessariamente, a qualidade artística dos trabalhos; o que eu quero dizer, isso sim, é que mesmo a mediocridade, quando autorizada, pode trabalhar o vulgar com a minúcia do sossego sancionado. Essa possibilidade de elaboração estética das imagens compatibiliza, ao menos em potência, o grafite autorizado com o olhar do cidadão médio, sempre ansioso pelo colorido carnavalesco e pela virtuosidade da execução ("arte retiniana", na fórmula de Duchamp).

O primeiro elemento dessa compreensão visual cotidiana é o *reconhecimento figurativo,* ou seja, o olhar que identifica na imagem o referente visual imediato, livre da opacidade abstrata. O traçado cartunesco é a representação da sensibilidade

pictórica contemporânea, e os artistas de rua, com suas obras de visualidade festiva, são os arautos geracionais dessa figuração pronta pra consumo. Eu mesmo sou um entusiasta dessa arte que perdeu o embaraço da popularidade e, comprometida com a clareza, pinta a cidade de juventude e inconsequência. Nessa chave, a obra muralista de Eduardo Kobra, artista acirradamente solicitado nos endereços de IPTU privilegiado, bem como nos eventos internacionais do circuito artístico, representa um caso paradigmático de comunhão entre o olhar médio e as intervenções urbanas[33]. Um dos projetos mais destacados de sua autoria é a série "Muros da Memória", que espalha pela cidade cenas antigas do desenvolvimento de São Paulo, pintadas em estilo realista. São os bondes que cortavam as ruas do centro velho, e as massas de imigrantes vestidas de aventais; são os chapéus da etiqueta indumentária masculina, e os longos vestidos de veludo ridiculamente incompatíveis com o clima local. Essa vinculação entre estilo realista e tema afetivo gera reações de estímulo público, segundo o grafiteiro: "só percebi depois que criei: pessoas que antes não prestavam atenção nos muros passaram a observar, a fotografar. Muitos senhores param, olham. Acho que sentem saudade da cidade da infância deles". A agilidade do reconhecimento figurativo, e a aspiração decorativa da cor, evocam nos transeuntes um apelo de estetização das ruas que, a seu turno, estimula os melhores sentimentos de apreciação. Além disso, as imagens emotivas do Kobra não encerram qualquer comentário ideológico que ative os mecanismos de reação pós-operacionais, de sorte a referendar os três elementos que assentam as expectativas de conservação mural: *autorização oficial, estilo virtuoso, e tema transversal* (não provoca reações apaixonadas de grupos opositores).

Sobre a capacidade do grafite de sensibilizar o olhar médio, a artista Pinky emenda: "acho que o grafite é mais facilmente absorvido, tem o colorido. A pichação, não. Ali tem uma coisa pesada da cidade, incomoda. Quem vai querer ter uma obra daquelas em casa? Mas arte incomoda mesmo".[34] A ressalva da Pinky é especialmente feliz, dado que a pixação é o *contra fato* mais explícito do processo de reconhecimento da arte urbana: enquanto esta lapida figuração e enaltece a cor para

33 ID 17101021 Folha de São Paulo: Título não registrado – 17/10/2010
34 ID 26030691 Folha de São Paulo: Invasões Bárbaras – 26/03/2006

Figura 7: Mural de Eduardo Kobra na Avenida 23 de Maio. Fonte e autorização: Acervo Studio Kobra. Mural do artista Eduardo Kobra na Avenida 23 de Maio, projeto "Muros da Memória".

Figura 8: Porto de Santos. Fonte e autorização: Acervo Studio Kobra. Mural do artista e muralista Eduardo Kobra na Avenida Sumaré, retratando o Porto de Santos de 1920 para o projeto "Muros da Memória".

desenvolver cenários, personagens e situações de urbanidade anedótica, aquela despreza o *reconhecimento acessível* para produzir um código de agressão autóctone; a pixação é, assim, um alfabeto de negações: nega o entendimento, nega o deleite rápido, nega a propriedade visual, nega a civilidade de senso comum, e ao impor as negações que desautorizam a moralidade de consenso, provoca a inimizade do gosto majoritário; quando o Datafolha verifica índice de rejeição das pichações na casa dos 97%, ele revela de maneira contundente a repulsa por uma

criatividade periférica que disputa a arquitetura urbana com a bandeira do ininteligível.

O mundo social, por outro lado, não admite rupturas de reconhecimento: toda interação incompatível com os enquadramentos familiares de percepção é assimilada no sistema de compreensão social a partir de rótulos totalizadores; se identifico um indivíduo se comportando de maneira desarrazoada, quando a expectativa sugere claramente outro tipo de conduta, eu desisto de tentar apreender individualmente o ato anormal e enquadro a situação a partir da etiqueta que me permite reagir socialmente àquela pessoa: ele é "louco", "insano", "alienado", etc. Se ele é "louco", eu me municio de estratégias sociais e interacionais para lidar com aquela situação de ruptura de expectativas e, na esteira do novo rótulo, desenvolvo um conjunto adequado de respostas familiares: o louco é agressivo? O louco é incapaz de cuidar de si? O louco perturba a ordem pública? A pixação representa, nesse sentido, uma outra versão do mesmo processo de incapacidade interpretativa: os ângulos retos não projetam qualquer referente figurativo; as letras não são alfabetizáveis; a monotonia cromática não elabora sugestões de apreciação visual. Para a massa, a pixação é um idioma estrangeiro grunhido por guetos de periferia, completamente incompatível com a inteligibilidade razoável. Nesse sentido, um pixo qualquer não representa uma unidade particular e discreta de significação, mas um exemplo idêntico de um conjunto maior de violências estéticas. À incapacidade de compreensão individual segue a atribuição conceitual totalizadora (é "vandalismo", "bandidagem", "barbárie") e, a partir dessas macrocategorias de identificação social, os grupos de influência estão equipados com os enquadramentos de ação passíveis de conduzir respostas públicas significativas: vamos prender os vândalos? Vamos reeducar os jovens? Vamos multar os proprietários de fachadas deterioradas? "A nomeação de um objeto fornece uma diretriz para a ação, como se o objeto fosse anunciar francamente: 'Você está dizendo que eu sou isso, então aja comigo da maneira correta'" (STRAUSS, 1999, pp. 41). Em suma: se estamos diante do desconhecido ou do inesperado, "desconhecido" e "inesperado" são as etiquetas de percepção que direcionam a reação social.

> Não se consegue entender o que estes jovens escrevem na paisagem urbana. Para muitos, portanto, a pixação, aparentemente, não traz mensagem alguma. Nessa perspectiva, o que seriam então estas pixações, se não sujeira, poluição visual, ato de vandalismo? Esta é uma reação bastante comum ao inclassificável (PEREIRA, 2005, pp. 19).

A incompreensibilidade da pixação frente à estética figurativa e/ou colorida do grafite gera impactos nos processos de visualidade urbana. Dependendo dos contextos de disposição, a intervenção singular deixa de encerrar atrativo perceptivo próprio e, ao contrário, concorre para projetar, em conjunto com os demais elementos de significação, uma atmosfera de apreensão do espaço. Se estou em um estacionamento abandonado tomado por lixo, pixações, ratos e animais baldios, as marcas nos muros são, em si, *invisíveis*, dado que não assumem valor contemplativo próprio e atuam apenas no sentido de corroborar um estado de preservação negligente do local. Coisa distinta se passa quando um grafiteiro idealiza um mural de grandes proporções ou, se de escala modesta, executa-o com virtuosa dedicação: neste caso, o conteúdo da intervenção, seu impacto decorativo, a inflação das cores, a fatura da realização, todos esses elementos assumem o protagonismo da atenção urbana, e conquistam, portanto, um *valor de visibilidade* autônomo. Para além da visibilidade e da invisibilidade urbana, a intervenção pode assumir ainda um valor de supravisibilidade, na medida em que o contexto de significação deixa de ser a obra em si e identifica no *ato de intervir* o elemento de apreensão situacional: depois de pintar a fachada da minha casa na conclusão de uma reforma geral e prolongada, um belo grafite, um estêncil, uma pixação, um recado de amor, todas essas propostas de comunicação são reduzidas à ação particular de agressão (BRIGHENTI, 2016, pp. 158). A pixação elabora um tipo de hermenêutica colérica que realiza apenas a *invisibilidade da saturação* ou a *supravisibilidade da violência*; o grafite, ao contrário, assume inclusive o *valor de visibilidade* como repertório possível de execução, isso em função do trabalho figurativo que desenvolve. "Rather than merely value-neutral (invisible) or necessarily value-detracting (supravisible) as before, now graffiti and even more pronouncedly street art can be value-bestowing (visible). Visibility means they have turned into recognisable and in some cases much sought-for items in the urban landscape" (idem, pp. 158). A autorização pública ou privada,

nesse sentido, patrocina um tipo de *recepção urbana* que anula as ocorrências de rejeição supravisual (as valências agenciais, de execução), já que desvincula a produção da imagem do ato ilegal de desrespeito à propriedade.

Esse mesmo valor de visibilidade do grafite sedimenta uma outra camada de respaldo coletivo às intervenções, qual seja, o da democratização artística. Quando uma obra está na rua, o ato de percepção estética não cobra do observador o tributo social de pertencimento, de modo que qualquer indivíduo, uma vez no espaço público, está apto à apreciação urbana casual, independentemente do trânsito mais ou menos habitual entre as instâncias tradicionais de contemplação artística. A existência social promove um ininterrupto processo de aprendizagem coletiva cujo mecanismo de pedagogia é a experiência da sutileza: o não pertencimento, a inadequação, a eterna sensação de deslocamento são explicitadas pela gramática do olhar inquisidor, da cordialidade diferencial que não alcança o desajustado, do traço zombeteiro que rechaça a presença com o silêncio de um sorriso discreto. O deslocamento é, assim, o testemunho intolerável do fracasso interacional, e cria microprocedimentos próprios para resguardar os espaços de exclusividade contra a intromissão de indesejados, tudo isso com a mais perfeita polidez do subentendido. A percepção socializada, nesse sentido, treina os indivíduos para amplificar o ínfimo e, ao fazê-lo, desloca a prerrogativa de exclusão à iniciativa deliberada dos próprios excluídos que, conscientes de suas limitações sociais, deslocam-se para os territórios de familiaridade com a dignidade da adequação. Esse mecanismo de *filtro social da presença* é tão mais eficiente porque trabalha na dimensão do não intencional: as pessoas não estão maquiavelicamente arquitetando maneiras de promover separações, a força de sua realidade está na *efetivação interacional* do ridículo, da falta de assunto, do desconhecimento do protocolo de comportamento, ou da simples, prosaica e massificada falta de interesse pelos objetos de contemplação dos grupos que estão socialmente distantes. O gosto é, portanto, o primeiro fator de distribuição social da presença.

A etiqueta da calçada, por outro lado, horizontaliza as oportunidades de contemplação artística, na medida em que o sujeito de apreciação, nesse caso, é a multidão informe. O grafite na rua alcança a multiplicidade porque elimina as exigências não-verbais de pertencimento. "Quando eu estou pintando nas ruas, estou

pintando para essas pessoas, para aquelas pessoas que não tem acesso a um museu, a uma galeria, não tem acesso à arte, às coisas que vou mostrar para eles por fazer no bairro deles. Isso torna a arte mais acessível e democrática", defende o grafiteiro Presto[35]. Esse é um discurso bastante recorrente por parte dos artistas urbanos, buscar na legitimidade democratizadora um fundamento argumentativo de reconhecimento social. "A ideia é promover a ocupação da cidade, saindo do tradicional espaço expositivo e levando arte e cultura de qualidade para as ruas, para alcançar toda a população", afirma Anselmo Dutra, um dos curadores da 10ª Semana Fernando Furlanetto de São João da Boa Vista, evento cultural que busca promover a ocupação das ruas da cidade interiorana com grafites autorizados[36]. O reconhecimento de zonas de exclusão social fica ainda mais patente quando consideramos o discurso de recepção sobre as intervenções: "O bom [dos grafites] é que tira nossa atenção das coisas ruins. E o melhor é que não tem que ter roupa e sapato para ir na galeria. É assim na rua que todo mundo vê arte de graça", reflete Edméa Correa enquanto aprecia um painel gigantesco na 23 de Maio[37]. Sua fala é bastante emblemática por retratar os "custos" de admiração artística que transcendem o mero desembolso monetário, afirmando a sensibilidade de quem reconhece as fronteiras não riscadas de separação social, legisladas no tipo de roupa usada, na postura corporal de apreciação, na capacidade verbalizadora, etc.

Distinção Horizontal

O apoio popular ao grafite, já dissemos, contrasta com a rejeição hegemônica às pichações, embora as duas linguagens estejam, em alguma medida, vinculadas pelo ato de realização pública. Enquanto o grafite desenvolve a figuração e/ou a pesquisa colorística, comungando com as comunidades de gosto majoritário, a pixação encerra-se no hermetismo da incomunicabilidade, de modo que a aproximação possível entre leigo e pixo é a do rótulo totalizador (aquele que ignora diferenças individuais e responde à classe de elementos como uma totalidade

35 ID 14090801 Folha de São Paulo: Psicodelia de Presto ilustra a edição – 14/09/2008

36 ID 14061501 Folha de São Paulo: No interior do Estado, cidade vive dias de 'capital do grafite' – 14/06/2015

37 ID 20120801 Folha de São Paulo: Após 150h de spray, cores voltam a painel da 23 de Maio – 20/12/2008

indiferenciada). São exemplos de rótulos atribuídos à pixação as frequentes alegações de "vandalismo" e "poluição visual".

O argumento, no entanto, tem um problema de fundo: como é possível vincular os índices de aceitação do grafite por parte dos paulistanos, de um lado, e a política sistemática da prefeitura de conceder espaços para as intervenções, de outro, se a pesquisa Datafolha que sustenta a tese em questão é uma fotografia específica de fevereiro de 2017 e, por isso, não permite inferir qualquer tendência de opinião anterior? O fato de que a massa paulistana, naquele mês, referendou sua aprovação difusa ao grafite não vincula qualquer tipo de conclusão sobre, digamos, o ano anterior, o quinquênio anterior, a década antecedente, etc. A concentração estatística pode, antes, apontar para fatores circunscritos àquele período de levantamento. Ainda que nos amparássemos na dimensão do apoio para sugerir a improbabilidade de tal soma ter sido alcançada em curto espaço de tempo, sendo mais razoável cogitar uma gradual, porém contínua, conquista de deferência popular, mesmo assim esse seria apenas um palpite (ainda que um bom palpite). Acontece que o mesmo Datafolha realizou consulta análoga para saber qual era a opinião do paulistano sobre o grafite e a pichação – em 1989[38]. Naquela ocasião, 21% da amostra declarou que o grafite deveria ser liberado na cidade de São Paulo, ou seja, não deveria haver qualquer tipo restrição para a ação livre dos artistas. Para a pichação, 9% dos paulistanos selecionados pelo estudo admitiam o mesmo grau de liberdade de atuação, sem qualquer tipo de intromissão regularizadora do Estado. Dentre os respondentes que, ao contrário, solicitavam a presença prescritiva da municipalidade, defendendo que certas áreas fossem liberadas mediante processo de autorização prévia, 58% achavam razoável regulamentar o grafite (a maior concentração estatística do estudo), contra os 33% que estendiam essa prerrogativa também para a pichação. Por fim, 18% da amostra não concedia qualquer alternativa para a prática regular do grafite – queriam-no completamente proibido na extensão do território paulistano. Esse número salta para 55% quando a atividade considerada é a pichação (a segunda maior concentração estatística).

38 ID 08058921 Folha de São Paulo: Paulistano quer proibição de pichações – 08/05/1989

Algumas considerações sobre a *survey* de 1989. Em primeiro lugar, existe ali uma razoável compreensão acerca das diferenças que envolvem o ato de "grafitar" e o ato "pichar". Se agregarmos as categorias de resposta em uma dicotomia "proibir" e "não proibir", 79% da amostra admite uma alternativa legítima de atuação dos grafiteiros, seja através da liberação irrestrita dos espaços, seja via regulação preliminar. A taxa de pessoas que apresenta inclinação análoga frente às pichações é de apenas 42%. Mesmo assim, 42% não é um "apenas", tendo em vista os números de 2017, em que o repúdio uníssono à prática atingiu a fronteira da unanimidade absoluta (97% com margem de erro de 3 pontos para mais ou para menos). Naquele momento, o termo "pichação" ainda congregava vários perfis de intervenção razoavelmente distintos entre si, como as tristes inscrições eleitorais "vote em fulano", as frases ideológicas de contestação política, as mensagens de declaração individual (o enigmático e folclórico "Cão Fila km 26", por exemplo), os erotismos de vulgaridade adolescente, as demonstrações coléricas de torcidas organizadas contra o fracasso deste ou daquele time, etc. Essa multiplicidade de usos possíveis do espaço público para a manifestação coletiva ou individual contribui para diluir as concentrações de recusa. Já em 2017, "pixação" evoca nos paulistanos uma ação específica de intervenção mural que inscreve nas fachadas um alfabeto indecifrável de letras angulosas[39]. A figura do pixador, além disso, passa a projetar um tipo socioeconômico bem específico, recrutado especialmente nas franjas de pobreza e exclusão dos bairros de periferia, tanto na cidade como na macrorregião da Grande São Paulo (ver capítulo *Multivalência*, subseção *Pixo-performance*). Depois da configuração moderna do fenômeno, ao longo dos anos 90, a pixação brasileira deixa de ser uma multiplicidade cacofônica de ocupações urbanas, e passa a designar, prioritariamente, um ato inequívoco de vandalismo (conceito unificador). Por fim, 58% das pessoas consultadas revelam seu pendor a aceitar o grafite como prática autorizada, desde que sua execução esteja em conformidade com regras previamente estabelecidas. A interposição de condicionantes para o apoio das intervenções, nesse sentido, explicita um aspecto absolutamente crucial do processo de recepção da prática: se existe uma certa *tolerância* pelo desenvolvimento da

[39] Daí a importância de registrarmos as duas grafias do vocábulo: "pichação" e "pixação".

estética dos grafiteiros, o ato específico de desrespeito à propriedade deve ser eliminado da forma social grafite; há, portanto, a admissão do traço, desde que ele esteja *desacompanhado do ato performático de execução* (você pode fazer seu desenho, desde que busque consentimento do proprietário ou responsável pelo espaço). Essa dicotomia será retomada adiante.

Eu tomei o cuidado de descrever a recepção das intervenções autorizadas em termos de "tolerância", porque não há nada na resposta da amostragem que me leve a inferir a participação da estética do grafite na comunidade de gosto majoritário. E aqui está o segundo ponto de fragilidade da argumentação que eu gostaria de explorar: o respaldo ao grafite pode não estar relacionado, necessariamente, à apreciação artística da prática; o raciocínio popular que declara apoio às intervenções murais nas duas pesquisas de opinião poderia assumir, em tese, caminho tortuoso, e ao invés de revelar um simples e objetivo "eu gosto" ou "eu acho bonito", indicar uma inclinação de natureza "second best", na seguinte razão: eu, cidadão paulistano, adoraria ver a arquitetura e os equipamentos metropolitanos livres de rabiscos, marcas, ou desenhos de criatividade duvidosa; ainda assim, eu apoio os grafites, porque do contrário a ocupação dos muros atrairá investidas ainda mais deploráveis. Esse raciocínio caminha em fraternidade de intenção com aquele do dono do comércio ou restaurante que admite ter a fachada pintada por grafiteiros para, assim, evitar ou atenuar a presença sensivelmente mais incômoda dos pixos.

Diante dessa lacuna empírica, poderíamos fazer intervir uma consideração de natureza eminentemente teórica: sabemos que a passagem do paradigma artístico acadêmico para o paradigma artístico moderno inaugurou uma clivagem fundamental nos extratos de recepção, de modo que a comunhão do público fundada na verossimilhança e no ilusionismo perspectivista é traída pela pesquisa estética radical dos impressionistas que, a seu juízo, passam a exigir certa perícia cultural como tributo da apreciação. O desafio às convenções fundamentais dos profetas renascentistas institucionaliza a busca do original como requisito de relevância, e eleva o ato transgressivo à cátedra da genialidade.

> Cette progressive normalisation de la notion d'avant-garde et de l'impératif de singularité (ou encore cette "institutionalisation de l'anomie", c'est-à-dire de l'absence de règles) marquera le triomphe de l'originalité, au doble sens de ce qui est nouveau et de ce qui appartient en propre à une personne: originalité qui va de pair avec la transgression des canons, l'acceptation voire la valorisation de l'anormalité, de sorte que c'est le hors-norme qui tend à devenir la norme (HEINICH, 1998, pp. 23).

O grafite, por outro lado, não só reafirma algumas convenções essenciais da produção imagética, especialmente a figuração e a bidimensionalidade física (imagem elaborada em uma superfície), como também seleciona seu material de inspiração no universo simbólico da massificação cultural, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma. Essa *reciprocidade latente* a harmonizar o gosto médio baseado na identificação figurativa, e o trabalho de *sampling* do grafite, sugeriria que os agregados de aceitação manifestam opinião favorável às intervenções murais em função de seu próprio juízo estético (socialização do gosto).

Mas não é só a mediação teórica que nos permite avançar na hipótese de genuína apreciação artística do grafite. Para acrescentar empiria ao argumento, é necessário recorrer aos processos de afirmação publicitária que, em função da inserção profissional que lhes é específica, encarregam-se de filtrar as inclinações de gosto e de opinião da população para convertê-los em estatística de vendas. Quando as campanhas publicitárias adotam determinado padrão de comunicação associativa, a estratégia busca projetar uma identidade visual ou conceitual que estimule, em alguma medida, a sensibilidade receptiva do público almejado e, com isso, a correlativa potência retórica da propaganda. A ação publicitária promove, assim, certezas absolutas sobre trivialidades comezinhas: a mulher dos seus sonhos está a um gole de refrigerante de distância, o sucesso profissional é uma utopia inatingível sem a pasta de dentes tal, a viagem inesquecível começa com uma incontornável apólice de seguro, etc. Além disso, a publicidade sussurra pequenos flertes de bajulação, acariciando a mediocridade com o aplauso do pertencimento: você vai ficar linda quando usar a calça desta marca, só você ainda não viu a nona continuação do filme de verão, vote no candidato que representa a família tradicional brasileira. A retórica do afago constrói *identificações* para sustentar essas verdades inquestionáveis que, por coincidência fortuita, representam exatamente o que as

pessoas desejam ouvir, num mecanismo de ajustamento retórico que visa apreender as especificidades do público-alvo e, desse modo, revelar padrões de gosto, inclinações estéticas e expectativas de aquisição. Quando o grafite transforma-se em colaborador frequente do anseio publicitário, a amizade daí resultante é testemunho do trânsito da arte urbana entre as faixas de consumo e, por extensão, revela certas propriedades de enquadramento relacionadas com o grafite, como "juventude", "espontaneidade", "urbanidade". E engana-se quem acredita que o grafiteiro badalado executa intervenções na escala da quermesse: os contratos de publicidade assinados trazem o carimbo de multinacionais como Coca-Cola, Nike, grandes corporações cervejeiras[40], produtos de design arrojado, móveis, perfumes[41], decoração de redes internacionais de hotéis, parques de diversão, etc. O grafite imprime uma visualidade contemporânea que reivindica conotação jovem e citadina, e só aparece como assinatura de embalagens, campanhas e eventos porque o departamento de *markenting* dessas corporações, *global players* que são, promoveram exaustiva sondagem entre seus consumidores habituais (ou novos nichos de consumidores visados) para verificar suas margens de aceitação. A aprovação da peça ou evento publicitário, portanto, revela certa disposição positiva ou afetiva do consumidor para com os traços do grafite.

Nos primeiros meses de 2004, a famosa marca de roupas Ellus vinculou um anúncio na Folha de São Paulo[42] para apresentar sua nova linha de calças jeans inspiradas na estética do grafite, e trazia como chamada as seguintes linhas: "Da arte underground para a moda. O universo subversivo como inspiração, o grafite como linguagem". Através de adjetivos como "inovador", "irreverente", "pulsante", a marca buscava atrelar uma suposta imagem de subversão à noção de individualidade, estilo, singularidade. "Na Ellus, moda não é tendência. É personalidade, é indivíduo". À primeira vista, as linhas ecoam puro jargão publicitário, e são pronunciadas para estimular a imprecaução consumista alheia. No entanto, existe uma ideia de fundo que, às margens, sustenta o apelo retórico da peça: reivindicar a estética do grafite é participar de uma tribo urbana descolada, jovem, e com certo apelo subversivo;

40 ID 26030691 Folha de São Paulo: Invasões Bárbaras – 26/03/2006
41 ID 07110901 Folha de São Paulo: Pulando o Muro – 07/11/2009
42 ID 13040401 Folha de São Paulo: Jeans de Luxo – 13/04/2004

sendo o grafite uma expressão moderna e identitária, traduziria, pois, uma aspiração *coolness* de fração *hype* de classe média. A peça enfatiza não uma ideia de assimetria distintiva (a estética do grafite te faz melhor), mas uma chamada à identidade (a estética do grafite te faz diferente, única). Gostaria de explorar essa ideia.

O conceito de distinção implica duas propriedades *necessárias* para caracterização plena do fenômeno (BOURDIEU, 2006): em primeiro lugar, o *efeito de distinção* é uma prerrogativa da escassez; não existe assimetria de consideração social se o objeto, habilidade ou característica notável estiver uniformemente distribuída entre os candidatos à dessemelhança. Em segundo lugar, o objeto, habilidade ou característica notável deve participar de uma escala de valores reconhecida por parcela importante da *comunidade de concorrência*, de sorte que seu significado social (mais do que sua eventual função prática ou apelo estético) deve conjugar fração razoável dos juízos de apreciação. A importância irrefutável da alfabetização universal é uma obviedade ideológica da qual estamos todos de acordo: não existe civilidade sem letras. A despeito da unanimidade de reconhecimento, a capacidade de saber ler não é elemento socialmente reivindicado para projetar efeitos de distinção, porque ela não defere aspirações de exclusividade. Coisa diferente se passa quando a aptidão erudita debruça sua atenção disciplinada sobre os textos da Antiguidade Clássica e, no idioma original de escrita, sem transliteração, sugere novas apreensões semânticas a partir de cuidadoso estudo genealógico: nesse caso, a habilidade é tão escassa que o efeito de distinção subjaz como colateral evidente do feito. Conquanto isso seja verdade, a *deferência distintiva* varia de acordo com o espaço social de projeção: ter traduzido um texto desafiador de Cícero com a desenvoltura da ilustração é uma conquista intelectual de especial envergadura, porém a nitidez da conquista vai se ofuscando na medida exata do seu afastamento em relação aos centros de intelectualidade, e se torna completamente indiscernível quando "Cícero", para o interlocutor desprevenido, evoca apenas o homônimo zagueiro da seleção. A *transversalidade de reconhecimento,* nesse sentido, evidencia o potencial distintivo que a habilidade, objeto ou característica encerra: a relativa obscuridade de um autor clássico na escala do massivo circunscreve sua dimensão nobilitária a espaços particulares da vida social, ao

contrário do que ocorre com os gritos histéricos presenteados à celebridade de ocasião, ou a homenagem emocionada que o rapaz a pé dedica ao seu automóvel de cobiça: esses atributos, em função da disseminação ampla nos circuitos de apreciação, evocam deferência com maior registro de transversalidade.

Eu tenho um bem escasso. Esse bem escasso é admirado por um contingente razoável de pessoas. Na gramática sutil de projeção social desse bem (sem que a projeção seja percebida como objeto deliberado da ação, caso em que a vulgaridade ofusca a estima), eu vinculo efeito de distinção à aparição pessoal. São exemplos óbvios e amplamente instrumentalizados pelos vícios da publicidade: o indivíduo que dirige o conversível esportivo do ano; a eminente matrona que carrega sua bolsa parisiense com a indiferença da abundância; o relógio de prata que o filho carinhoso compra ao pai com a mesada que este lhe deu; ou, longe dos arroubos publicitários, a figura do catedrático que desliza frases em latim para sensibilizar a plateia de erudição cafona. Esse procedimento de distinção, no entanto, desconsidera os efeitos menos óbvios de afirmação identitária, e que reivindicam não modelos dicotômicos de superioridade/inferioridade, mas a participação em um mosaico de identidades sociais. Quando a estética da arte urbana transforma-se em pauta de consumo, a operação sociológica de projeção individual reivindica uma espécie de *distinção horizontal*: as assimetrias não se manifestam entre estratos de renda diversos (mais abastados em detrimento dos mais vulneráveis), mas no interior das faixas de consumo (frações de uma mesma classe socioeconômica). Um sujeito que grafita um estêncil na parede de sua sala provavelmente aprecia a estética do artista convidado (ou pago) para executar o mural, e acredita que a composição do ambiente harmoniza os traços da arte de rua com o restante da decoração doméstica. É evidente que o dono da sala gosta do seu pedaço exclusivo de urbanidade. As escolhas de decoração, no entanto, nunca são manifestações de inclinação puramente estética, elas comunicam silenciosamente as aspirações de projeção distintiva de seus donos, e inserem-nos em comunidades de gosto: há os que caminham com tranquilidade abraçados às escolhas incontroversas (quadros de artistas reputados, móveis antigos, um piano de cauda sem poeira e sem uso); há, porém, os que reivindicam uma estética citadina, colorida, identitária e, incorporados num gueto de juventude, acusam (e portanto negam) a obviedade dos processos

tradicionais de distinção. O estêncil na parede da minha sala é sim um elemento distintivo, só que traduzido em termos de "originalidade", "novidade", "identidade", "descolamento" - em detrimento dos usuais "caro", "de marca", "inestimável", etc. "Tenho o maior orgulho dessa parede, todo mundo fica deslumbrado. E é mais legal do que ter uma obra pendurada nela, porque o grafite fica entranhado em sua casa. Foi a coisa mais importante da minha reforma. Não me lembro quanto custou, mas foi uma das mais caras também", comenta Heloísa Reinert, assessora, sobre a obra de MZK em sua casa[43]. Interessante que no trecho de fala, a estética do mural e o efeito que provoca nos visitantes assumem a mesma estatura de importância para justificar o apreço pela intervenção. Quando ela diz que "é mais legal [um grafite] do que ter uma obra pendurada nela", existe aí um busca por distinção que não assume como interlocutor de competição o outro mais pobre, por exemplo, ou o mais rude, antes esse o outro é "o menos legal" que a despeito de ter grana, utiliza-a para comprar quadros (obviedade de gosto). Em reportagem do dia 20/10/2013, a Folha traça um perfil de "Heleninha", que opta por decorar seu *loft* em Itaim com "quadros de grafiteiros famosos"[44]. Também sobre decoração, um texto de 18/12/2005 aborda as novas formas de inserção profissional dos grafiteiros; nas palavras de Eymard Ribeiro, artista: "O grafite está crescendo e perdendo seu estereótipo mais agressivo. Existe um trabalho mais conceitual, que é muito bem aplicado na decoração de interiores e tem garantido a sobrevivência de muitos novos grafiteiros"[45]. A grafiteira Bambi, de Londres, realiza intervenções em casas de celebridades americanas[46].

Nesse sentido, o panorama estatístico da coleta ampara a constatação de clara apreciação das intervenções figurativas (mais inclinadas a participarem de contratações decorativas), e contundente repúdio pelas agressivas: 51,7% dos indivíduos revela alguma inclinação negativa, especialmente indignação, diante das pichações, e 28,4% demonstra repúdio estético por elas. Se somarmos essas duas taxas com a proporção de pessoas que apresenta algum tipo de "discordância ideológica" para com as pichações (4,5%), obtemos um total de 84,6% de registros

43 ID 26030691 Folha de São Paulo: Invasões Bárbaras – 26/03/2006
44 ID 20101301 Folha de São Paulo: Helena Bordon, blogueira – 20/10/2013
45 ID 18120501 Folha de São Paulo: Arte na parede – 18/12/2005
46 ID 17091401 Folha de São Paulo: Grafiteira inglesa (ilegível) – 17/09/2014

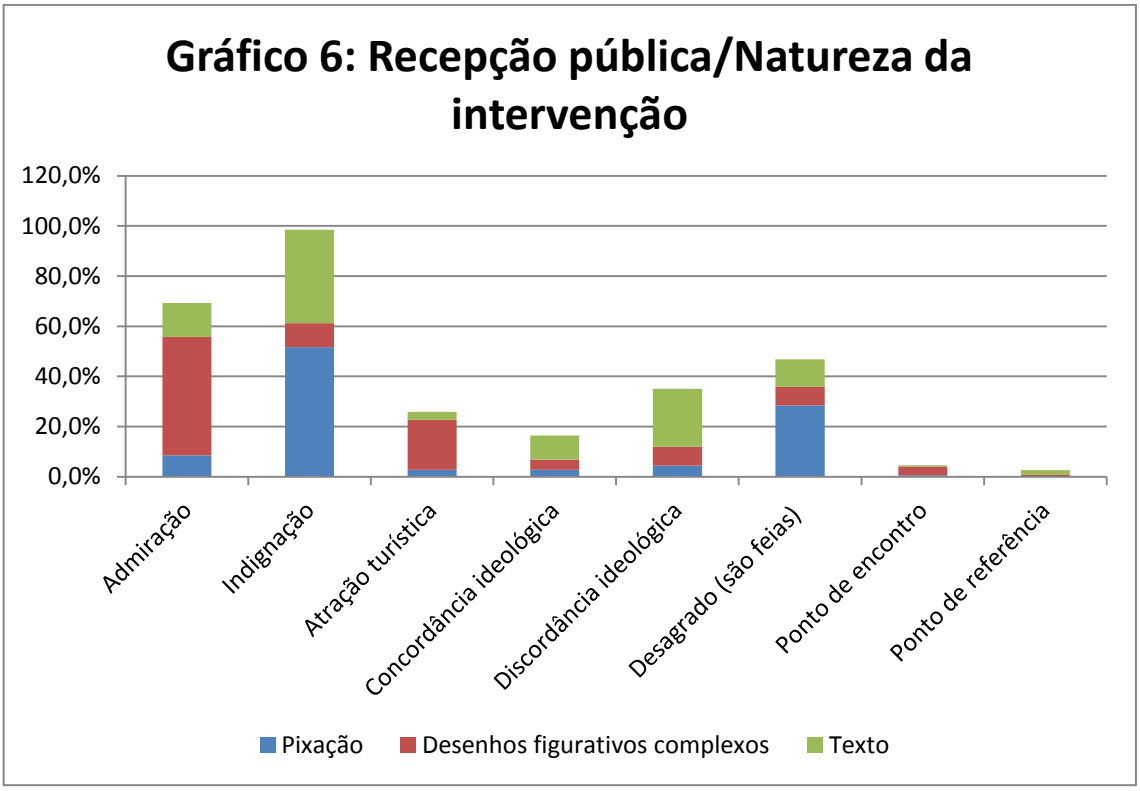
negativos condenando-as. Lembrando mais uma vez que a contagem realiza a somatória por "resultados", e não por "casos", de sorte que um mesmo evento "pixação" pode estar associado, ao mesmo tempo, a duas considerações de recepção ("eu acho esse pixo feio e é um ato de vandalismo"), situação compatível com uma questão de múltipla escolha. Quando consideramos a categoria "intervenções agressoras", 42,9% das intervenções eliciam sentimentos de indignação cívica, e 17,9% dos eventos estão atrelados à aversão estética. As pessoas que explicitamente declaram apoiar a pixação somam 8,5% das respostas, e 2,8% delas, além disso, consideram-na "atração turística". A coisa muda de feitio quando olhamos para as distribuições estatísticas dos grafites de figuração complexa: 47,3% dos eventos assinalam sentimentos de admiração pelas intervenções, 19,9% encaram as imagens como pontos turísticos da cidade, e 4,1% declaram algum tipo de concordância ideológica com o conteúdo vinculado pelo grafite, somando 71,3% de respostas positivas. Ainda que o panorama estatístico não tenha pretensões amostrais, é inegável que os dados corroboram, tendencialmente, as observações de distribuição afetiva da população de São Paulo registradas pelo Datafolha, de modo que a inclinação positiva dos paulistanos e a instrumentalização publicitária e decorativa das obras sinalizam a participação da linguagem urbana nos sistemas de gosto massificado e concorrência distintiva.

Em tempo: a hierarquia dos grafiteiros não responde, de modo automático e unilateral, ao talento particular dos indivíduos, numa correlação matemática entre destreza e aclamação. A qualidade estética do trabalho é, definitivamente, um elemento de pavimentação hierárquica, mas meu argumento repousa noutro sítio: o *valor de visualidade* amplia os mecanismos de recepção do grafite, e a partir dessa energia de consumo disseminado (causa antecedente e *não suficiente*), os grafiteiros encontram a fertilidade para cultivar suas propostas poéticas e, com isso, enfrentar os degraus de aclamação; os degraus, no entanto, não são uniformes: eles são mais altos ou mais curtos, mais estreitos ou mais espaçados, escorregadios ou firmes, protegidos por corrimões ou desguarnecidos de apoio, a depender das características sociais, demográficas, educacionais, relacionais, de quem percorre a escadaria. As

Tabela 8: Cruzamento entre a natureza das intervenções, e sua recepção coletiva

Recepção	Natureza da intervenção					
	Pixação	Desenhos figurativos complexos	Texto	Intervenção não-agressora	Intervenção agressora	Inovação técnica
Admiração	8,5%	47,3%	13,5%	36,7%	14,3%	56,6%
Indignação	51,7%	9,6%	37,2%	15,3%	42,9%	3,8%
Atração turística	2,8%	19,9%	3,2%	18,4%	0,0%	20,8%
Concordância ideológica	2,8%	4,1%	9,6%	4,1%	7,1%	1,9%
Discordância ideológica	4,5%	7,5%	23,1%	9,2%	14,3%	5,7%
Desagrado (são feias)	28,4%	7,5%	10,9%	11,2%	17,9%	11,3%
Ponto de encontro	0,6%	3,4%	0,6%	3,1%	3,6%	0,0%
Ponto de referência	0,0%	0,7%	1,9%	2,0%	0,0%	0,0%
Outros	0,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
TOTAL	176 100%	146 100%	156 100%	98 100%	28 100%	53 100%

Fonte: banco de dados do autor.
Disponibilização pública.



Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

condições de recepção da arte urbana, a partir do abraço da opinião pública, complexificam as alternativas de exercício profissional dos artistas, e estruturam um campo de hierarquias de reconhecimento. A compreensão dessas hierarquias, no entanto, demanda a articulação entre variáveis sociodemográficas de produção e o albergamento institucional, não redutíveis ao processo restrito de recepção (ver capítulo *Produção*).

Essas hierarquias de reconhecimento entre os grafiteiros, é importante destacar, sedimenta uma segunda camada de informação para o *potencial distintivo* da arte urbana. Não só o estêncil na sala de estar estabelece a inclinação despojada, jovem, original do proprietário do imóvel, inserindo-o numa comunidade específica de gosto, como também aponta para a capacidade de acesso à escassez do indivíduo: o estêncil pode ser uma tentativa primaveril de um jovem aspirante à vocação, ou o registro de talento de um experiente grafiteiro altamente demandado. À *distinção horizontal* do pertencimento simbólico, soma-se o reconhecimento da graduação artística do autor: este é representado por uma galeria, aquela participou da Bienal, o outro grafitou em Berlim. Quando "Heleninha" menciona suas escolhas

de decoração e cita os "quadros de grafiteiros famosos", *grafiteiros* sinaliza uma inclinação pelo não óbvio, por uma identidade urbana que a diferencia de seus pares, enquanto que o *famosos* testemunha sua ampla prerrogativa de seleção e, portanto, acesso ao requisitado, ao exclusivo. São as duas facetas da distinção: diferenciação e pertencimento, assimetria e inserção, desnível e deferência. A sutileza das hierarquias, não é excessivo mencionar, só se consubstancia na *representação da complexidade*; ora, se toda a produção de arte urbana estivesse reduzida ao conceito totalizador ("vandalismo", na pior das hipótese, ou "decoração", na melhor), a paridade da produção anularia assimetrias de reconhecimento e, portanto, reduziria o apelo de projeção simbólica na esfera da recepção. Ultrapassar o conceito totalizador é, portanto, elemento essencial para concretizar hierarquias de deferência. Além disso, a apropriação do grafite pelos sistemas de consumo – decoração residencial, ação publicitária, patrocínios públicos, representações em galerias, etc. – concorre para *qualificar o perfil social dos grafiteiros*, integrando-os aos espaços de convivência relevantes, ampliando sua rede habitual de reputação e, mais importante, aproximando-os dos dispositivos de consagração que, diante da informalidade do pertencimento, ficam ao alcance da ação estratégica e direcionada.

Seja enfrentando as intempéries urbanas, seja ao abrigo da decoração residencial, o grafite promove um esboço de pacificação entre a expectativa de figuração e a execução artesanal, entre a produção virtuosa que homenageia o sensorial, o imediato, o deslumbrante, e o olhar médio que traduz sua comoção em enquadramentos de *selfie*. A arte urbana atrai filas para museus e galerias porque sua estética festeja a democracia do massificado, do legível, do explícito. Nesse sentido, as intervenções elaboram um tipo de linguagem visual que reivindica a sensibilidade pictórica contemporânea, e essa é, justamente, a força potencializadora de sua ampla absorção. Por outro lado, se a prerrogativa da figuração e do colorido projetam a arte urbana no entusiasmo da opinião pública, coisa distinta se passa nos extratos de *especialização artística*. Existe, entre a admiração do leigo e o escrutínio do perito, uma *descontinuidade de consideração* que posiciona as maiorias de gosto e a minoria profissional em flagrante contraste de juízo. *O mecanismo de assimilação disseminada do grafite*, ele próprio, incompatibiliza a receptividade treinada da crítica e a estética descontraída da arte urbana: a severidade conceitual da primeira

desconfia do sensorialismo imediato da segunda; o arrojo formalista da primeira desdenha da facilidade cartunesca da segunda; a ousadia experimental da primeira repudia a previsibilidade festiva da segunda. O campo da arte contemporânea é um espaço de hermetismo cultural franqueado apenas à aristocracia da sensibilidade. Já dissemos que o paradigma inaugurado com os procedimentos estéticos modernos fratura a recepção das obras, de sorte que a autoridade e a imperícia separam-se irremediavelmente na bifurcação do gosto. O olhar leigo captura o excesso enquanto a perícia afaga o detalhe; o turista ocasional responde ao colossal, ao virtuoso, com o entusiasmo da ingenuidade; o especialista, por outro lado, encerra-se no transcendente (o significado que supera a obra em si) para demarcar seu território de erudição.

O grafite tem recebido bastante atenção da crítica especializada, e muito dessa atenção se converte em exaltação estética, em estímulo, em reconhecimento. A desconfiança perita surge no momento em que *a intervenção urbana transfere sua veemência artística da rua para o espaço expositivo convencional*, ou seja, deixa de evocar a multiplicidade cacofônica da metrópole para produzir sua retórica sob a proteção do ar condicionado. Nesse momento, a força de realização dessa linguagem abandona na esquina a sua mais entusiasmada ambição, a do diálogo com – desafio ao – espaço urbano e suas valências. A dupla de grafiteiros OSGEMEOS realizou duas grandes exposições de arte na importante galeria Fortes Vilaça, em 2006 e 2014, intituladas "O peixe que comia estrelas cadentes" e "A Ópera da Lua", respectivamente. Nelas, a dupla não só grafitou seus conhecidos personagens amarelos representando tipos brasileiros característicos, como também ofereceu ao público complexas instalações, material audiovisual, esculturas, cenários, tudo barrocamente colorido. Sobre a proposta poética da dupla, Fabio Cypriano escreve: "Há uma infantilização nesse processo, o que certamente seduz o público, possivelmente uma das razões que transformam a exposição num fenômeno de visitação. Tal trabalho, entretanto, pelo simplismo publicitário de apelo fácil, em vez de colaborar para o alargamento de arte contemporânea, de certo irá aumentar ainda mais o distanciamento com a produção atual", sentencia a crítica publicada à

época da exposição, em 2006[47]. No trecho, alguns reconhecimentos fundamentais: o "apelo fácil" das obras de "simplismo publicitário" encerra potencial para "seduzir o público", ainda que essa massificação só faça aumentar o "distanciamento" das pessoas para com uma verdadeira produção de arte contemporânea. Na continuação do texto: "O puro entretenimento, por mais bem realizado que ele possa ser, merece locais mais adequados do que uma galeria de arte contemporânea. O que se vê na Fortes Vilaça estaria mais ajustado a um desfile de escola de samba". A linguagem do massificado é escrita com o vocabulário do entretenimento, incompatível com os espaços de celebração da arte. Marcos Augusto Gonçalves, editor da Ilustrada, argumenta: "No território da arte visual urbana, os códigos não são os mesmos do circuito de arte. Obras à mostra numa galeria estabelecida de arte contemporânea se expõem necessariamente a um confronto com a história e com critérios de consagração específicos – mesmo que elas tenham sido produzidas com a intenção de ignorá-los ou contestá-los".[48] Ainda que o grafite responda a uma tradição imagética distinta daquela que animou os esforços estéticos da pintura de cavalete, a transposição dos espaços de contemplação da arte urbana inaugura um *compromisso de apreciação* baseado nos critérios avaliativos do novo espaço. Se o grafite vai participar do circuito de museus e galerias, ele vai participar do circuito *inclusive* através da métrica de recepção crítica. Terceiro texto: "(...) se antes se viam apenas envoltos em questões ligadas a arte de rua, como o apagamento de obras pela prefeitura ou a função social do grafite. Os gêmeos têm à sua volta a dialética do mercado da arte. Parecem à vontade".[49] A transição de espaços repercute na forma social grafite: nas ruas, a preocupação ressalta as prerrogativas de valência urbana, como a gestão da efemeridade; na galeria, o código institucional adestra outras inserções, como a mercadológica.

47 ID 21080601 Folha de São Paulo: Apelo comercial dos Gêmeos frustra – 21/08/2006
48 ID 27070621 Folha de São Paulo: Critérios são diferentes no mundo da arte – 27/07/2006
49 ID 27061421 Folha de São Paulo: Osgêmeos estreiam mostra gratuita em galeria – 27/06/2014

Não escapa ao leitor o encadeamento argumentativo que a justaposição textual propõe: o projeto artístico dos gêmeos, reconhecidamente marcado pela elaboração visual de apelo massificado, enfrenta resistência da crítica perita por não assumir procedimento condizente com os parâmetros de sutileza, complexidade e erudição da arte contemporânea.

Figura 9: Intervenção d´OSGEMEOS na cidade de São Paulo. Fonte: http://www.artpie.co.uk/2015/01/osgemeos-trash-kabir-mokalem-street-art/ (Acesso em 07/02/2019). Autor: anônimo. Utilização com base nas regras de "Fair Use".

Exatamente por isso, a dupla OSGEMEOS sublima a fratura entre perícia e público, condição que não passa desapercebida das formulações especializadas: de um lado, há o desapreço ao acessível; de outro, o testemunho de popularidade conjurado em aglomeração. Essa colisão de representações percorre caminho previsível, já que o encontro do grafite e da arte contemporânea produz um esperado desencaixe de orientações avaliativas que, no mais, revela a assimetria simbólica entre ambos em favor dos critérios da arte contemporânea: a complexidade institucional de um submete as aspirações de assimilação do outro. Por fim, a participação nos circuitos convencionais altera a prática de execução do grafite, de modo que a ousadia do artista marginal, agora, é reclamada para identificar flutuações do mercado bem longe da importunação policial.

Figura 10: Fila em frente à galeria Fortes Vilaça. Fonte: https://docplayer.com.br/83404205-Livros-gratis-milhares-de-livros-gratis-para-download.html (Acesso em 07/02/2019). Fila para entrar na exposição "O peixe que comia estrelas cadentes". Utilização com base nas regras de "Fair Use".

A pergunta que fica, nesse momento, é bastante simples, bastante objetiva: *o que é que muda*? Qual é a alteração fundamental na natureza da arte que indispõe o personagem amarelo do Viaduto João Goulart e o personagem amarelo da Galeria Fortes Vilaça?

Na galeria, a intervenção é puro traço. A estética carnavalesca está presente nas ruas, nos muros, nos bueiros, nos postes, nos portões, na arquitetura urbana, e concorre para arregimentar o apoio da população paulistana, os contratos de publicidade, as encomendas de decoração, os programas sociais de políticas públicas, etc. Mas a estética do grafite não está apenas "na rua", ela é, fundamentalmente, uma estética *da rua*. A força poética da linguagem consiste em submeter o urbano ao atrevimento gráfico para produzir significados que são *irredutíveis à imagem isolada*. Quando os negros e os latinos pintaram os trens de Nova York com o vexame da autoridade pública, a domesticação dos trilhos era a sacada performática fundamental, a verdadeira obra de arte; o estilo das letras era apenas a assinatura no canto inferior da tela. De modo análogo, a força do grafite paulistano, mesmo quando autorizado, emana de suas constantes capturas da cidade, de sua inesgotável capacidade em desafiar a familiaridade do habitual, alterando reiteradamente a visualidade urbana. Ambos, imagem grafitada e contexto de produção, são termos fundamentais da estética juvenil, impossíveis de serem reproduzidos no cubo branco: fazer uma "arte de rua da galeria" esbarra na impossibilidade da contradição. A exposição d'OSGEMEOS é, nesse sentido, o emblema mais contundente da desconfiança entre crítica especializada e o traço *cooptado* do grafite: despida das relações de significação que a imagem criativamente articula com seu entorno de ocupação, a arte tem a envergadura do entretenimento bem-intencionado, vocacionada para a admiração com código de barras. Essa atmosfera de recepção é tão palpável que chega mesmo a transbordar para o catálogo expositivo editado para a mostra, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP), embora com verniz atenuado:

> A passagem do grafite das ruas para o isolamento das instituições artísticas traz à tona a herança do realismo. A produção d'OSGEMEOS abandona a vida urbana para habitar espaços protegidos da alta cultura. Nesse trânsito, desaparece a transgressão

> da propriedade, ganhando lugar a obediências aos circuitos da arte [...]. A chegada atual aos museus abre novos desafios para a dupla: como preservar a potência da figuração urbana, mesmo em ambientes protegidos?[50]

O autor do texto, Felipe Chaimovich, elabora a pergunta-chave para refletir sobre a transição do grafite para as instâncias legítimas de arte contemporânea: "Como preservar a potência da figuração urbana, mesmo em ambientes protegidos?". As respostas institucionais são variadas, mas o objetivo é justamente *resguardar o componente de ousadia performática das intervenções,* a partir dos processos de coerência expositiva (ver capítulo *Forma Social Grafite*, subseção *Arte Urbana no Museu*). Essa busca pela *dimensão transgressiva da arte urbana* compatibiliza a linguagem da rua com os imperativos de recepção perita no paradigma contemporâneo, sempre atento ao ato de rebeldia original, inédito, subversivo. A clivagem fundamental de apreciação não poderia ser mais nítida: para a crítica especializada, o parâmetro de qualidade é o desafio urbano dos grafiteiros; para o leigo, é a imagem figurativa que não vandaliza o espaço público. O *enquadramento de legitimação* do grafite, portanto, extrai da ousadia urbana a força propulsora de assimilação, e busca estratégias de curadoria para ressaltar o apelo performático da prática. Voltaremos a isso no decorrer da argumentação.

---

50 MAB-FAAP. Vertigem. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, 2009. (catálogo de exposição)

Capítulo TRÊS

PRODUÇÃO

É extremamente elucidativo testemunhar o deboche e a zombaria que ocasionalmente animam o discurso sobre arte contemporânea. O ineditismo, o choque, a provocação, a futilidade, o vazio de sentido, são propriedades evocadas para interpretar a profunda clivagem que existe entre o gosto estético médio e os falantes de um dialeto cultural altamente especializado. Anedotas envolvendo o esquecimento de objetos nos espaços de exposição costumam reforçar a percepção de que a arte, ao menos sob o paradigma contemporâneo, não é mais do que um capricho destituído de qualquer profundidade comunicativa. Se um mero objeto de uso ordinário consegue transmutar-se, em questão de segundos e por completa negligência, em subversiva proposta estética, a "trapaça" dos curadores fica descoberta, e a incompreensão do público se transforma, na mesma velocidade, em desdém e chiste.

Esse tipo de episódio é singular porque evidencia duas características importantes do ato estético contemporâneo. Em primeiro lugar, o espaço expositivo altera o valor semântico do objeto, de sorte que a mera exibição contemplativa tem a capacidade de esvaziar as propriedades imediatamente funcionais do objeto em favor de uma ressignificação estética e curatorial. Os óculos desatentamente esquecidos no espaço do museu deixam de ser uma resposta clínica banal à miopia, e materializam o desconforto do artista anônimo com a incapacidade humana de enxergar nitidamente as mazelas sociais etc., etc. O espaço artístico, portanto, transfere sua autoridade legitimadora aos objetos que alberga. Em segundo lugar, o episódio denota outra ordem de esvaziamento, qual seja, o esvaziamento de um *conteúdo artístico substantivo do objeto*. No paradigma da arte contemporânea, não há, à partida, um conjunto de elementos necessários e suficientes que, inscritos na própria natureza da obra, evidenciam seu pertencimento dentro dos limites da

categoria "arte". Em outras palavras, não podemos identificar uma propriedade intrínseca ao objeto que revela clara e inequivocamente sua dimensão estética. Os óculos esquecidos não foram inadvertidamente tomados como obra de arte legítima porque eram bonitos, possuíam design arrojado, eram confeccionados a partir de materiais exóticos e invulgares; os óculos, ao contrário, assumiram uma dimensão estética porque haviam, aparentemente, atravessado toda uma cadeia perita de validação que confirmava e avalizava a potência estética do objeto. Nas palavras de Danto: "É uma marca do período atual da história da arte o fato de o conceito de arte não implicar nenhuma restrição interna a respeito do que as obras de arte são, de modo que não se pode mais dizer se uma coisa é ou não uma obra de arte" (2015, pp. 17).

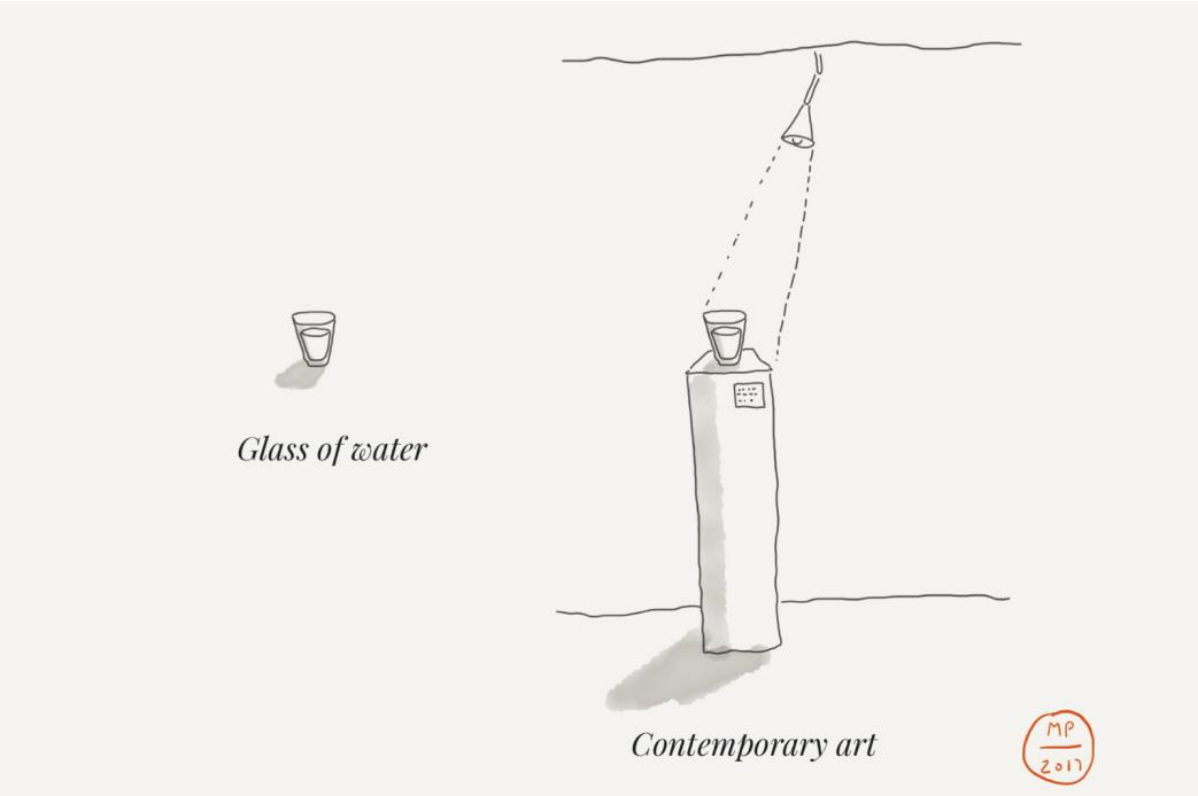


Figura 11: Glass of water/ Contemporary art cartoon. Fonte: https://medium.com/@martinopietropoli/i-dont-understand-contemporary-art-b17815621bb4 (Acesso em 02/02/2019). Autor: MP 2017. Utilização com base nas regras de "Fair Use".

A constatação ingênua e imediata é a de que qualquer coisa pode, virtualmente, tornar-se arte. Qualquer coisa, independentemente de suas propriedades físicas contingentes, independentemente de suas características sensoriais específicas. O processo de reconhecimento do objeto singular enquanto

peça de arte, com pleno direito de reivindicar o pertencimento à categoria estética, opera quase que por *fiat lux,* ou seja, não é preciso mais do que a palavra sacralizadora dos críticos e curadores para que haja a comuta da natureza do objeto. Essa constatação encerra algum discernimento, na medida em que reconhece o projeto vanguardista de apropriação do corriqueiro, do trivial, da banalidade como insumo artístico privilegiado. Por outro, ela encobre todo o processo dinâmico que estrutura o campo artístico, e que, em última análise, responde pela administração das fronteiras da "arte". Se esqueço um par de óculos no saguão de uma galeria, e os óculos são tomados por um objeto de arte, eles só serão significativos para o grupo de indivíduos que elaborarem, com grande margem de criatividade, uma narrativa estetizante capaz de transcender o significado imediato do item; se um artista pouco inspirado depositar um par de óculos no saguão de uma galeria, coisa idêntica se passa: o ato só será relevante para aqueles que apreciarem o objeto não pelo que ele é, em sua materialidade, mas pela potência discursiva que encerra. Como ato deliberado ou como lapso de memória, o objeto em si não é arte; o que é arte, isso sim, são os significados contextuais, estéticos, políticos, subversivos, que o ato poético do artista pretende evocar, a partir da projeção assegurada pela instituição legítima. E esse *ato* envolve processos que superam em muito a mera chancela do curador de uma galeria qualquer. Nathalie Heinich propõe assentar o problema a partir das três operações interdependentes e sobrepostas que conformam o "jogo triplo" de assimilação artística:

> Ainsi se joue la partie de main chaude, où aux transgressions des artistes réagissent les spectateurs, et où aux réactions des spectateurs contre-réagissent les critiques; où l'approbation des spécialistes devient acceptation par les institutions, et où la culture instituée va devoir être à son tour transgressée; où la norme artistique se voit constamment débordée sur ses marges, et les marges brocardées par ceux qui tiennent aux normes jusqu'à ce qu'elles soient normalisées pour se trouver débordées à leur tour; où à chaque mouvement des artistes répondent les mouvements du public et ceux de la critique, à chaque exposition une sanction, ou bien une interprétation, à chaque innovation une indignation, puis une intégration, qui élargit les frontières de l'art en y incluant les dernières transgressions. (1998, pp. 52).

O trecho da autora é bastante contundente: não é possível atribuir a *prerrogativa de chancela artística* a uma dimensão exclusiva do campo da arte, isso porque o fenômeno envolve, inseparável e concomitantemente, a proposta estética do artista, as reações particulares de cada fração do público, e os processos burocráticos e institucionais de exposição e curadoria. Temos uma rede processual multifacetada encarregada de *significar esteticamente os objetos*, e todas essas relações estruturadas competem com igual necessidade para a gênese da obra enquanto obra de arte.

Disso decorre que o paradigma de arte contemporânea desloca a problemática de reconhecimento artístico. A pergunta fundamental que orienta a reflexão estética não questiona o que vem a ser boa arte, arte inspirada, ou mesmo o sublime, mas antes investiga o que é arte pura e simplesmente. "Il ne s'agit plus tant de déterminer la place d'une oeuvre sur une échelle de qualité – qu'est-ce qu'elle *vaut* – que sa place sur la frontière entre art et non-art – qu'est-ce qu'elle *est*?" (ibdem, pp. 64). O acadêmico oitocentista olha para a pintura e busca avaliar a qualidade técnica e o aprumo estético da composição, absolutamente seguro de que contempla uma peça de arte; o indivíduo que admira um mictório no século XX é *contextualmente* persuadido de que aquilo é arte, mas sua disposição estética é um corolário do *convencimento situacional*, e não do *reconhecimento intrínseco*. O fundamento que sustenta a categoria arte, portanto, não provém da beleza ou da capacidade mimética da obra (propriedades inerentes ao objeto), mas de sua *coerência expositiva*: o ambiente de exibição, o discurso artístico, a recepção, todos esses elementos atestam e referendam a ambição estética do objeto. A implicação evidente desse deslocamento enaltece os fundamentos imediatamente sociológicos que articulam essa coerência expositiva, de sorte que as prerrogativas sociais e interacionais que conduzem a trajetória de uma obra de arte particular são tão ou mais importantes para o *reconhecimento artístico* do que as características formais da peça. Evidentemente, não quero com isso sugerir que a apreciação das obras negligencie as propriedades formais que este ou aquele objeto eventualmente possua, mas que a certificação da obra enquanto elemento do conjunto "arte" é sensivelmente determinada pelos processos sociais que antecedem o momento de contato entre público e obra.

Ademais, é importante destacar um componente estrutural que estimula a pesquisa estética no paradigma contemporâneo, nomeadamente, a busca pelo novo, pela novidade, o impulso que encoraja e, antes, exige o ato de transgressão, de superação de linguagens, de contestação de fronteiras e que, ao fazê-lo, expande ainda mais os limites do esteticamente permissível. Um quadro de uma paisagem será avaliado pela precisão da perspectiva, pelo uso colorístico inspirado, pelas escolhas de enquadramento, pela capacidade de inspirar emoções edificantes, etc. Há, portanto, uma série de critérios razoavelmente delimitados que estrutura o discurso crítico sobre a obra. Para testemunhar a qualidade do trabalho contemporâneo, por outro lado, devemos ou atestar o ineditismo, ou recusar a trivialidade, e isso é um corolário lógico da própria estrutura do campo: se a busca do novo é o fundamento do projeto artístico atual, então qualquer esboço de regras e normas que condicionem a apreciação estética está, à partida, fadado a reinventar-se para cada novo objeto contemplado. Cada indivíduo é, portanto, sua própria vanguarda (ibidem, pp. 23).

Esvaziamento do conteúdo substantivo da obra, reconhecimento das relações interdependentes entre artista, público e institucionalidade, e o regime de singularidade, arquitetam um modelo de inteligibilidade para o campo da arte contemporânea que questiona, fundamentalmente, *como algo se torna arte*. Se constatarmos o esvaziamento de toda a propriedade física, sensual ou estética capaz de definir a categoria "arte", então reconhecemos a amplitude inédita de possibilidades que a ação criadora do artista admite; esse esvaziamento cobra seu tributo, porque a liberdade exige como contrapartida o convencimento, a persuasão, a legitimação estética e discursiva da proposta poética. É razoável que esse mictório seja interpretado esteticamente? Por quê? O que propõe? O que alcança? O que desafia? Se constatamos, igualmente, que cadeias de processos sociais avalizam a pretensão artística das obras, então admitimos que o reconhecimento estético não é nem um capricho, nem um arbítrio, mas a habilidade de penetrar redes estruturadas que filtram e selecionam todos os proponentes à categorização artística. Quem defende esse mictório enquanto obra de arte? A quem ele choca? Quais são as reações à "fonte"? Onde ela é exposta? Quem a comprou? Por fim, se identificamos a singularidade e a transgressão como valor ordenador do campo, então verificamos

a ininterrupta busca por ampliar as fronteiras de ação a partir da sugestão de novas matérias-primas, novas performances, novas temáticas, novos suportes. Expor um mictório em um museu é suficientemente vulgar? Alguém já tentou fazer isso antes? Como reagirão as fileiras mais conservadoras do público? Cada um dos três eixos se reforça mutuamente, na medida em que a busca por novos e chocantes materiais esvazia ainda mais qualquer componente que consiga descrever, com base em elementos físicos idênticos, a classe de objetos artísticos, e isso por sua vez enaltece e cristaliza os processos sociais e burocráticos como os árbitros privilegiados dos limites entre arte e não-arte.

Estamos, portanto, diante da questão: "como algo se torna arte". A problemática do *reconhecimento artístico*, no entanto, encerra uma ambiguidade fundamental. Reconhecer significa "prestigiar", significa "distinguir", "gratular". Ou seja, o reconhecimento certifica a qualidade da proposta estética concebida por um artista dotado de desenvolvida sensibilidade, de modo a destacar o trabalho fecundo e criativo da restante mediocridade. É reconhecer, no mais, a superioridade artística de determinada proposta poética. No entanto, reconhecimento também significa "identificar", "descobrir", "explorar", "confirmar". O ato de reconhecer é o ato de identificar a potência estética de um objeto, proposta, performance, que não concebia a si mesmo como peça de arte, ou que não era assim concebido pelos círculos de perícia disso encarregados. O processo de reconhecimento artístico, portanto, desdobra a problemática em dois eixos de investigação que, embora não estejam apartados na prática, são convenientemente estudados de forma autônoma: de um lado, temos os processos de *consagração* no interior do campo (investigar o sucesso e prestígio conquistados no interior do meio artístico) e, de outro, os mecanismos de *alargamento das fronteiras* do esteticamente possível (investigar a legitimação e artificação de novas linguagens).

A consagração no interior do campo artístico é frequentemente associada à incorporação da obra de um artista em uma reputada instituição de arte, seja uma galeria de inconteste prestígio, sejam as mais disputadas coleções privadas do mundo. O acervo certo confere a mais lustrosa insígnia de pertencimento, e corrobora a pretensão que um nome próprio possui de se tornar uma legítima assinatura artística. Os museus, no entanto, são tomados como a apoteose do

reconhecimento, isso dentro do sistema de hierarquias simbólicas que outorga os certificados não impressos de status e honra. "When a museum shows and purchases a work, it gives it the highest kind of institutional approval available in the contemporary visual arts world; no more can happen that will make that work more important or allow it to add more than it already has to the artist's reputation" (BECKER, 1984, pp. 117) É interessante notar, no entanto, que apenas uma minoria bem pouco expressiva consegue galgar os mais altos patamares de condecoração; de fato, o diploma em artes é, estatisticamente, aquele com menor capacidade de cobrir os gastos desembolsados durante o período formativo (ECONOMIST, 2015). Conceber o fenômeno de "reconhecimento artístico interno" como idêntico ao fenômeno de "consagração" é, nesse sentido, negligenciar a maior parte dos artistas que trabalham em condições consideravelmente mais modestas e que, a despeito disso, respondem igualmente aos imperativos estruturados do campo da arte legítima. Assim, é razoável preservar o termo "consagração" para designar o *conjunto das mais eminentes recompensas simbólicas e monetárias* que o grupo dos seletos pode almejar, e "reconhecimento artístico" como a *plena participação criadora na estrutura do campo*. Finney sugere um patamar razoável para definir "participação plena": "According to one very strict definition, 'successful' artists are those who support themselves entirely from art sales [...] A more forgiving definition is defensible, however, for many thousands of artists [that] are supported by art-related institutional salaries or stipends, rather than through sales" (1997, pp. 78). Destarte, um artista de final de semana que pinta retratos de sua própria família não se enquadra nos limites do reconhecimento artístico; um jovem pintor que expõe em pequenos museus de cidades interioranas não se enquadra nos limites últimos de consagração, embora participe do campo.

Um artista consagrado não só conquistou a mais contundente deferência que o campo específico pode conceder, mas inclusive triunfou na seleta competição pela oferta de novidade, transgressão, subversão. Quanto maior o nível de consagração do artista, maior será a sua capacidade de estabelecer o que é arte e, portanto, quais os limites do ato estético. Ou, posto de outra forma, a possibilidade de *contestar ou desafiar com sucesso* a natureza efetivamente artística da obra de um artista é tanto mais baixa quanto maior for o seu nível de consagração *efetivamente mensurado*

pelos índices de reconhecimento acumulados (prêmios, exposições, vendas, cotações, etc). As ferramentas agenciais do indivíduo criador para conquistar o pleno reconhecimento artístico interno (e quiçá a consagração) dependem de duas linhas de ação que se reforçam mutuamente: em primeiro lugar, temos a pesquisa estética efetiva, o talento individual de manipular a *gramática criativa contemporânea* para gerar obras que dialoguem com as disposições difusas de apreciação. Em segundo lugar, temos as *habilidades sociais* de construção de laços significativos que posicionem qualificadamente o indivíduo no conjunto complexo de relações estruturadas do campo. As duas linhas de ação se reforçam mutuamente, isso porque a já citada ausência de regras claras e inequívocas de julgamento crítico concorre para pulverizar as possibilidades de apreciação. Se digo que o vencedor de uma disputa é aquele que consegue converter mais pontos em determinada partida esportiva, o critério de seleção dos melhores é evidente e irrefutável; se digo que o fundamento da boa arte é a realização de um ideal de beleza que conjugue verossimilhança, equilíbrio, moralidade, eu ressalto um componente de subjetividade que concorre para a fragmentação dos juízos de gosto, embora um conjunto mais ou menos explícito de critérios continue organizando a atividade artística; se digo, por outro lado, que a boa arte é a arte transgressiva, é a conquista do novo, é a proposição inédita, e que a arte ruim é a repetição, é a cópia, é o lugar comum, então o respaldo de critérios nítidos de interpretação e avaliação desaparece quase que completamente do horizonte de julgamento. Assim, a pura pesquisa estética, por si, não pode explicar completamente o sucesso no processo de reconhecimento artístico; não podia no paradigma acadêmico de arte, em que os critérios de validação eram mais nítidos, e definitivamente não podem fazê-lo no paradigma contemporâneo, em que um par de óculos deixado no saguão de uma galeria pode ser tanto um lapso inconsequente, quanto uma provocação deliberada. Finney, mais uma vez, assenta as possibilidades agenciais disponíveis ao artista em busca de reconhecimento:

> […] the sheer volume of work produced by the artist; good catalog records by the artist of his oeuvre; self-conscious efforts by artist and friends to arrange for 'custodianship' of works by museums and galleries; having friends or relatives who survived the artist who

> would promote their work posthumously; having created some news or sensation regarding one's work that was picked up by journals of the day; 'ideological congruence' of the work with dominant cultural and political themes of the time; and association with some other famous artist or artist's group. Talent may be necessary for enduring reputation; but alone it is often not enough." (FINNEY, 1997, pp. 81).

A ênfase nos processos de reconhecimento interno ao campo não é gratuita. A pesquisa sobre arte urbana frequentemente descreve os processos de admissão paulatina das intervenções murais a partir da presença, cada vez mais evidente, de grafiteiros e artistas urbanos nas mostras de museus e galerias reputados. Esse processo é absolutamente crucial para compreender a dinâmica de reconhecimento do grafite, mas a natureza do reconhecimento artístico, nesse caso, é externo, por compreender a identificação do potencial estético de fazeres *ainda não artificados/legitimados*. "Graffiti artists befriended renowned gallery artists and collaborations abounded. The 2000s was also a time for something new to hit the art scene – from then on graffiti attracted large crowds and high prices for art done on canvases and made by graffiti artists in their signature styles" (McDONALD, 2013, pp. 123). Nesse sentido, é importante considerar a pesquisa estética daqueles artistas mais ou menos integrados no interior do campo e que, ademais, realizam investigações tributárias da estética do grafite e da arte urbana. São indivíduos que já conquistaram o reconhecimento artístico interno e que, a partir do lugar relativamente assegurado no interior da dinâmica da arte, concorrem para franquear o grafite nos espaços de reputação privilegiada (ver subseção seguinte). O ponto importante, aqui, é ressaltar as propriedades específicas da *ação agencial de artistas reconhecidos*, na medida em que a inserção no campo e o conhecimento das regras processuais de consagração facultam o uso engenhoso dessa aprendizagem para situar e conceber as melhores vias de conduta. O pior jogador de futebol provavelmente conseguirá melhores resultados desportivos do que um atleta amador que, ignorante das regras mais elementares dessa competição, arrisca fazer um ingênuo e nulo gol com as mãos. O mero domínio das regras estruturantes do campo altera qualitativamente o escopo da ação agencial, e impacta nas possibilidades de construção do reconhecimento.

Existe, no entanto, uma sutil diferenciação entre reconhecer a estética de um artista inspirado pelo grafite, e reconhecer um grafiteiro que, *por ser grafiteiro*, expõe em locais de prestígio. No primeiro caso, a posição de artista reconhecido transfere legitimidade para a intervenção, mas a natureza da legitimidade é, essencialmente, biográfica. Ela emana, nesse sentido, da trajetória profissional e criativa do proponente, e se traduz na fórmula intuitiva: "se artista, então arte". A qualidade do traço, a competência imagética, a desenvoltura da composição são fatores que, evidentemente, inspiram a sensibilidade estética, mas a categorização artística é correlativa do anteparo estrutural de pertencimento. Coisa diferente se passa quando é o grafiteiro o protagonista da sugestão artística; neste caso, a trajetória pessoal não pressupõe uma rede de relações organizada no interior do campo artístico estabelecido, de modo que reclamar, para fins de reconhecimento, as aquisições simbólicas passadas (e que estabeleceriam, desde logo, a natureza artística do ato de grafitar), não é uma possibilidade dentro da estrutura de opções do artista de rua. O mecanismo de reconhecimento, portanto, é de outra natureza: despido da biografia artisticamente significada, a conquista da galeria é uma tomada que se faz de fora para dentro, do exterior para o interior. O processo de artificação/legitimação do grafite passa, assim, pela problemática clássica da relação entre estabelecidos e *outsiders*.

Aqui, é importante fazer um preâmbulo inicial para assentar o problema. Descrever relações sociológicas a partir do modelo estabelecido-*outsider* é, claramente, olhar para o campo a partir de um ponto de vista situado. O conceito de *outsider*, na sua formulação lógica, é um conceito relativo: você só é "*outsider*" em relação a um "*insider*" particular. Se os parâmetros de comparação se alteram, altera-se igualmente a configuração de assimetria e diferenciação entre as classes de indivíduos. Portanto, não é possível *essencializar* a natureza dos grupos com base na situação marginal contingente que eventualmente assumam no trato das relações diárias. O pixador é um *outsider* evidente, não só nos círculos de arte legitimada, como também na escala maior das relações cotidianas. A pixação, não obstante, caracteriza apenas uma parcela da identidade social do indivíduo desviante, e é razoável conceber que o pixador lance mão de uma estratégia constante de acobertamento nos eventos de interação em que o pixo não seja um elemento

significativo (GOFFMAN, 1978, pp. 84 – 102). Não só isso, podemos assumir a pixação, ela própria, como marco de clivagem entre indivíduos estabelecidos e *outsiders*: de um lado, os integrados à prática da intervenção ilegal, conhecedores dos códigos de atuação que subsidiam as relações, alfabetizados na leitura dos hermetismos marginais, treinados para executar fugas e camuflar condutas com destreza; de outro, os inábeis, os conservadores, os excessivamente novos para tomar parte das atividades noturnas, os excessivamente velhos, etc. A intervenção mural urbana é, a um só tempo, estigma e consagração, a depender do magistrado.

Ainda assim, enquadrar a relação entre grafite e arte legítima a partir dos marcos "estabelecido-*outsider*" não é um capricho teórico, mas antes o reconhecimento empírico da *propriedade fundacional* que inaugura a relação sociológica entre os de dentro e os de fora, qual seja: *a propriedade da interdependência*. Não faz sentido discutir assimetrias de pertencimento entre atores que não estejam unidos, ainda que minimamente, por laços de dependência mútua. Assim, só podemos descrever o fenômeno do *apartheid,* por exemplo, como uma estrutura de distribuição desigual de recompensas e exclusões*,* porque brancos e negros estavam criminosamente unidos por laços de trabalho, tensão, ataques raciais, etc. Se não há qualquer intercâmbio entre dois grupos, a assimetria não pode existir, porque assimetria, ela própria, *é uma relação*. Ao descrever as agruras de Winston Parva, Elias relata que "nenhum desses grupos [aldeões e membros do loteamento] poderia ter-se transformado no que era independentemente do outro. Eles só puderam encaixar-se nos papéis de estabelecidos e *outsiders* por serem interdependentes". (ELIAS, 2000, pp. 181).

A primeira forma de interdependência entre as intervenções murais urbanas e a arte legítima é a *interdependência latente*. É, antes de tudo, uma virtualidade que aproxima dois fazeres estéticos relativamente homólogos. A linguagem artística que prepondera nas mais relevantes instituições de arte do mundo é a imagem, seja em termos quantitativos, seja em termos de projeção. O grafite é, de igual maneira, uma imagem, mesmo quando se trata da estilização criativa de nomes, apelidos ou números. Nesse sentido, o simples ato de realizar imagens patrocina, em termos puramente virtuais, a aspiração do grafite de assumir uma posição no interior da categoria arte, fundada exclusivamente no parentesco de ação. É claro que essa é

uma forma fraca de interdependência, já que, de um lado, nem toda intervenção mural urbana é imagem e, de outro, várias outras linguagens pictóricas passam ao largo das instituições estéticas, como a publicidade. O segundo tipo de interdependência é a *interdependência curatorial.* A necessidade suprema do original impele os curadores e *marchands* a buscarem novas linguagens e promoverem nomes inéditos, de sorte a ampliar os fluxos de contato entre *outsiders* e as instituições de exposição. Por fim, a *interdependência agencial* descreve o ímpeto explícito dos grafiteiros e artistas de rua no sentido de promover suas intervenções nos circuitos de arte legitimada. Esse ponto é importante porque revela as diferenças qualitativas entre a agência do artista reconhecido e a agência do grafiteiro *outsider*: a trajetória profissional e intelectual do artista consolidado promoveu o desenvolvimento de um *habitus* particular que o habilita a conduzir-se com relativo desembaraço no campo da arte, na medida em que o *habitus* é, ele próprio, campo tornado corpo. A trajetória biográfica *outsider* dotou o grafiteiro de habilidades sociais não necessariamente lapidadas para aquele circuito específico, de sorte que sua atuação no interior do campo, *num primeiro momento*, solicita a mediação de agentes que traduzam os discursos e gestos do artista de rua para o idioma específico das galerias e museus (BOWLER, 1997; DUBIN, 1997). Além disso, o contato primevo entre grafiteiro e os agentes do circuito de arte legítima pode reforçar um tipo de *atitude endógena* que busca estimar as intervenções a partir de valores mais imediatamente conectados ao mundo do grafite, em detrimento dos interesses e expectativas estéticas que estruturam o campo específico de arte. É o caso do pixador que, mesmo convidado para um evento expositivo, se nega a intervir nos tapumes especialmente destinados para receber as obras e, num ato de flagrante rebeldia, realiza sua pixação nos muros seculares que abrigariam a mostra, sob o argumento de que qualquer forma de direcionamento coercitivo descaracteriza incondicionalmente o próprio ato de pixar (PIXADORES, 2014).

A dinâmica "estabelecidos e *outsiders*", portanto, revela duas características principais do fenômeno de pertencimento: a assimetria e a interdependência. Mesmo assim, os rótulos "estabelecido" e "*outsider*" não são etiquetas antípodas, na medida em que existem *graus de pertencimento* e *graus de exclusão*. De acordo com as variações nas propriedades sociodemográficos dos indivíduos, podemos distinguir

sutilezas que concorrem para o afastamento contundente do grafiteiro das esferas de prestígio, e traços que, de outro lado, aproximam os artistas de rua do grupo claramente estabelecido. São, em sua maioria, capitais simbólicos, educacionais e econômicos que elevam o patamar de desenvoltura dos agentes nas dinâmicas em que o traquejo social é um importante trunfo de legitimação. O pixador da periferia de São Paulo que escreve o nome do próprio bairro num quarteirão disputado do centro da cidade está, do ponto de vista relacional, mais distante das regras estruturantes do campo artístico do que o grafiteiro que, já na infância, treinou o traçado no ateliê de uma oficina ou escola de artes. As valências do fenômeno grafite (cenaridade, marginalidade, anonimato, etc.) apontam para o fracionamento dos agentes sociais que imprimem suas marcas na rua, de sorte que a pulverização dos perfis complexifica os vários matizes de exclusão e participação.

> Finalmente, o grau em que uma pessoa é outsider [...] varia de caso a caso. Encaramos a pessoa que comete uma transgressão no trânsito ou bebe um pouco demais numa festa como se, afinal, não fosse muito diferente de nós, e tratamos sua infração com tolerância. Vemos o ladrão como menos semelhante a nós e o punimos severamente. Crimes como assassinato, estupro ou traição nos levam a ver o transgressor como um verdadeiro outsider. (BECKER, 2008, pp. 16).

Ainda assim, é importante considerar, para a análise do fenômeno de reconhecimento, o componente estruturante de *busca pela novidade* no paradigma de arte contemporânea. Quando mencionamos a *interdependência curatorial* para descrever uma das diversas formas de relação entre intervenção mural urbana e arte legitimada, relatamos a procura assídua dos curadores, críticos e *marchands* pelo ineditismo subversivo. De fato, a incorporação de linguagens estéticas tradicionalmente desviantes representa um importante destaque nas curadorias de instituições relevantes, e isso se dá não só através do grafite, ela passa também pelos trabalhos de arte popular, artesanato, produção naïf, arte de pacientes mentais, etc. (ZOLBERG, 1997). Ademais, a figura romântica do "artista marginal" que produz sua arte em evidente desafio aos padrões de conduta burguesa elevou a condição de *outsider* à representação simbólica do artista enquanto tal (OSBORNE, 1968). A

marginalização social, *quando filtrada pelas instituições e apropriada pelos discursos*, pode antes representar um *trunfo agencial,* e portanto fazer com que os atores enalteçam, como estratégia de projeção, a força expressiva dos que encaram o mundo, a realidade social, a desvantagem a partir dos extremos mais vulneráveis da sociedade. Nunca antes foi tão "in" ser "out".

Repare bem: o grafite individual exposto no museu ou na galeria pode equacionar com especial desenvoltura problemas de colorido, combinar linhas arrojadas de modo a deixar o conjunto harmonioso, assumir uma intensidade vibrante a partir das relações entre figura e fundo, etc. O grafite da galeria e do museu que responde aos imperativos de julgamento imediatamente atrelados ao exclusivo campo da arte fala, antes de tudo, *sobre o exclusivo campo da arte*. Ele projeta, em primeiro plano, as particularidades de recepção envolvidas na elaboração de peças de arte legítima, destacando-se, assim, das regras mais amplas de produção do grafite urbano fora das instituições. O grafite da galeria, portanto, é mais galeria do que urbanidade. Esse sistema de reconhecimento enxerga no grafite uma expressão potencial de suas próprias regras de apreciação, e legitima as particularidades estéticas da intervenção a partir de crivos avaliativos *endógenos ao campo*. A despeito disso, a prática do grafite antecede sua exposição no museu, de modo que os grafiteiros possuem um repertório próprio de condutas, sistemas avaliativos e aspirações que não são completamente canalizados pelo espaço expositivo encerrado nas instituições de arte. O rapaz que bombardeou o quarteirão com sua assinatura conquistou um tipo de recompensa cujo mérito não é imediatamente acessível à burocracia estética; o grafiteiro que dominou um muro particularmente visível e influente jamais obterá tamanho volume de audiência na reduzida metragem do cubo branco; a excitação subversiva de atacar um monumento simbólico dificilmente reconhecerá a mesma intensidade ao sacar, obedientemente, um salário fixo de artista residente. São padrões de conduta que podem, eventualmente, encontrar justaposições, mas que partem de sistemas de consagração eminentemente diferentes; o sucesso da rua e o sucesso da galeria são, antes, mutuamente desconfiados.

A diferenciação conceitual entre os processos de reconhecimento externo precisa agregar, portanto, os dois mecanismos de incorporação estética. O *processo*

de legitimação reconhece as intervenções murais urbanas a partir de *regras de avaliação que são endógenas ao campo legítimo de arte contemporânea*. Os padrões de julgamento e assimilação reivindicam códigos estetizantes que interpretam os objetos com base exclusiva nas normas artísticas consolidadas (regime de singularidade). O *processo de artificação*, por outro lado, reconhece o *potencial estético das normas específicas que estruturam a linguagem artística desviante*. Se eu digo que meu grafite é bom porque ele adota uma técnica sofisticada de composição, então eu incorporo um valor do mundo da arte para justificar a qualidade do meu trabalho; se digo que meu grafite é bom porque alcancei o ponto mais alto do prédio, então assumo que a qualidade do trabalho depende das regras internas daquela comunidade cultural, e não necessita da chancela externa de instâncias/ atores estrategicamente posicionados. A diferença que separa artificação e legitimação é a diferença que separa a contestação dos limites tradicionais do campo da arte, e o respeito aos seus imperativos.

> A artificação é o processo pelo qual os atores sociais passam a considerar como arte um objeto ou uma atividade que eles, anteriormente, não consideravam como tal [...] O processo é, ao mesmo tempo, simbólico e prático, discursivo e concreto. Trata-se de requalificar as coisas e de enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público, etc [...] Trata-se, pois, de outra coisa, diferente de uma simples legitimação. O conjunto desses processos – materiais e imateriais – conduz ao deslocamento da fronteira entre arte e não-arte, bem como à construção de novos mundos sociais. (SHAPIRO, 2007, pp. 137).

Isso nos leva, assim, a um ponto substancial da argumentação. O grafite é uma linguagem *outsider* porque a gênese da prática está fora do campo artístico legitimado, e sua incorporação é, no mínimo, desconfiada, de lado a lado. No entanto, o grafite é *outsider* numa acepção mais imediatamente literal: ele está *out side*, do lado de fora, no sentido de ser uma gramática do urbano, da rua, do tempo e da dinâmica da cidade. A sua grande força estética se baseia na capacidade de realizar alterações semânticas nos espaços de intervenção, ressignificar os ambientes citadinos, estabelecer conexões de sentido entre a proposta poética e o local específico de projeção. A imagem realiza a sua dimensão mais pujante quando extrai

energia dos fluxos urbanos. No entanto, o reconhecimento artístico, no *paradigma contemporâneo de arte*, passa pelo "jogo triplo" que envolve artista, público e instituição. A *antinomia fundamental* de reconhecimento do grafite fica patente: para que haja *legitimação*, é necessário destacar a intervenção de sua força estética mais expressiva e que só se realiza, em plena potência, no espaço urbano (processo de institucionalização da arte de rua); para que haja *artificação*, é necessário repensar *o papel da instituição no processo de reconhecimento das linguagens desviantes* (jogo triplo de assimilação estética que envolve o trinômio produção-recepção-instituição). Espero poder oferecer uma resposta satisfatória e *não fatalista* a essa aparente contradição, de sorte a compatibilizar o reconhecimento institucional, de um lado, e a disposição urbana dos grafites, de outro, em um mesmo processo de ratificação (ver capítulo *Institucionalidade*).

Circularidade

O grafite é a arte do "estar", no duplo sentido de *ocupação espacial* – estar no poste, estar no muro, estar na viela – e *permanência temporal* – "estar" revela a contingência, o momentâneo, a efemeridade da conquista urbana, diferente do análogo "ser", seu siamês linguístico que outros falantes resolvem no mesmo verbo, e que projeta a "necessidade", a "essência", a "imutabilidade" daquele ou daquilo que é. Em português, "eu sou" e "eu estou" sinalizam a fronteira entre o acidental e o inerente, entre a pretensão de estabilidade e o reconhecimento do transitório. A cidade é, nesse sentido, o território do *estar* por excelência: sua arquitetura homenageia o último arrojo formal, sua visualidade sempre renovada convida a atenção transeunte com a autoridade da saturação, suas inovações tecnológicas e comportamentais, quando ultrapassam os limites da moda passageira, desenham os anseios de uma geração. Mesmo o passado, em tese o monumento do inacessível e da fixidez, é convocado a endossar as volatilidades do atual: o herói nacional de ontem é o carrasco inclemente de hoje; a estátua do fundador universitário glorifica o comerciante de escravos; o tributo ao bandeirante caçoa da servidão indígena; o nome do viaduto imortaliza o torturador militar; o passado é, portanto, um personagem interessado do presente que se faz existir na disputa narrativa e

ideológica. A arte da cidade, a arte do espaço público, a arte da ocupação urbana só pode existir nesses termos de fugacidade e disputa, e isso é um corolário necessário da prática do grafite, *da forma social grafite*. Na rua, as ambições da intervenção mural esbarram na inconstância do *estar*, porque *estar* encerra o prazo do atropelamento inconsequente, da resposta cínica, do contra-argumento político, da imaturidade erótica, da arrogância marginal. A mudança é a única eternidade que a cidade reconhece.

Ao descrevermos uma obra de arte urbana, dizemos que a intervenção está no muro. Ela está no muro, mas poderia estar no comércio mais à frente, na empena cega do edifício da rua de trás, ou exprimida entre um corredor e outro do apartamento descolado no mesmo bairro. Dizemos que ela está no muro *hoje*, porque o amanhã detém a soberania da transformação. A chuva desbota as cores. O pixador apresenta sua cortesia à transgressão. A prefeitura domestica a cidade com a civilidade do cinza. O morador de rua acende sua fogueira em baixo da intervenção, colorindo-a de penúria. Quando dizemos que "a intervenção está no muro", *intervenção* e *muro*, composição pictórica e local de disposição, são elementos igualmente imprescindíveis para caracterizar a abrangência semântica e a força estética do conjunto (valência cenaridade). Em outubro de 2016, os grafiteiros Andrea Franco e Pagu organizaram um grande festival de arte de rua no centro de São Paulo. A intenção dos artistas era promover intervenções urbanas em alguns prédios públicos do bairro da Luz, em resposta aos convites entusiasmados dos responsáveis pelas edificações históricas[51]. Uma importante instituição estadual concedeu aos grafiteiros uma parede lateral da fachada de sua sede e, dentre as várias que poderiam ser igualmente destinadas à execução, selecionaram a de maior apelo visual. A escolha considerou, como fator preponderante de julgamento, a possibilidade de apreciação da obra para aqueles pedestres que caminhassem do lado de fora da entidade, de sorte que a contemplação não estivesse restrita aos frequentadores regulares ou ocasionais da instituição. A intenção, portanto, era de que o grafite dialogasse com seu entorno citadino. Para executar a tarefa naquele espaço particular, os grafiteiros tiveram de projetar sua obra em cima do logotipo da

[51] ID 24101601 Folha de São Paulo: Mônica Bergamo – Arte no Batalhão 21/10/2016

corporação, originalmente arranjado naquela parede. Depois de removidos os brasões da Polícia Militar do Estado de São Paulo e do 2º Batalhão de Polícia de Choque, os artistas puderam realizar sua homenagem ao laço de simpatia que une a população mais vulnerável do país, e os soldados da Tropa: um policial completamente fardado para o combate urbano, com escudo empunhado e arma letal na cintura, caminha de mãos dadas com uma criança negra, descalça e sem camisa, que sorri em comoção para o agente. Não é possível verificar se o soldado responde sorridente à admiração do menino, porque o capacete de guerra encobre completamente sua feição. O estilo realista do traço é inconfundível ao retratar dois personagens prototípicos da crônica humana brasileira, de um lado o vigilante carinhosamente impessoal ostentando seu lema de profissão, "Choque", no escudo da corporação, e de outro uma criança mirrada com as costelas nítidas de magreza, veste uma bermuda amarela vulgar que acusa a etiqueta da escassez. Para a composição colorística do fundo do mural, os autores escolheram superfícies chapadas de amarelo, cinza e vermelho, cada qual preenchendo um dos espaços de triangulação do grupo figurativo: cinza para o chão, amarelo para o policial, e vermelho sangue para a criança negra. Encimando a terna cena de comunhão militar, os grafiteiros espalharam alguns passarinhos voando no horizonte, como que para reforçar a sensação de liberdade, leveza e harmonia que a verossímil imagem transborda.

O grafite foi realizado naquela parede com fins decorativos, evidentemente. O estilo é virtuoso, os personagens estão detalhadamente representados, e a sensação de naturalismo é palpável. Há também uma óbvia intenção retórica embutida na imagem, a de aproximar duas figuras que o senso comum – e as estatísticas de assassinatos – encaram como antípodas (o menino negro de rua e o agente da Tropa de Choque). A criança admira o policial com nítida afetação: ele é seu guia, transmite-lhe segurança, conforto. Ela está à vontade, sem medo, sem receio, ao lado do soldado sem rosto. Ambos caminham na mesma direção, andam para frente. Não há conflito na imagem, só a síntese de respeito mútuo convertida nas mãos paternalmente unidas. Além disso, há uma terceira camada de significação, e que transcende a mera imagem projetada: o 2º Batalhão de Polícia de Choque convidou um grupo de grafiteiros para realizar sua arte na sede da corporação. O que os

grafiteiros fazem? Grafite, por suposto. E o que é grafite? Grafite é a arte da transgressão, da subversão, do desrespeito à propriedade, do espontâneo, da rapidez, a arte que foge da polícia. Tudo o que o mural da criança e do soldado não é. No nível superficial da anedota, a pintura do grafite na sede da Tropa de Choque revela um divertido encontro de antagonistas (policiais e grafiteiros) que, para a surpresa geral, são menos belicosos do que a crônica habitual poderia supor. Essa intervenção, no entanto, supera o limite da curiosidade ligeira ao demonstrar o trânsito social do grafite por espaços da vida urbana os mais diversos entre si. Os *b-boys* dançam suas proezas coreográficas em um cenário grafitado. As gangues picham suas insígnias marginais para delimitar os territórios do tráfico. Os meninos de rua aprendem técnicas de arte urbana nas ONGs de promoção social. A Casa Cor São Paulo convida grafiteiros de galeria para decorar seus ambientes. E a polícia militar cobre sua fachada com cenas de surrealismo cívico. Essa capilaridade do grafite é o mais contundente testemunho de *emergência contextual* que a arte de rua elabora: o significado (ou os significados possíveis) da linguagem são consequências da intervenção gráfica ou textual *conjugada* com seu local de disposição. "Estar aqui e não lá" oferece uma chave semântica de orientação perceptiva, de sorte que a imagem é uma multiplicidade latente que convoca interpretações conforme o arbítrio do local. A imagem de dois rapazes se beijando, na frente de uma entidade de defesa dos direitos LGBT, celebra a diversidade de afetos que a liberdade individual assegura; a mesma imagem, quando impressa na entrada de instituição pública de advocacia, insinua a reivindicação de tratamento equânime nos marcos legislativos; na igreja neopentecostal, uma provocação à moralidade evangélica; no comitê eleitoral de uma candidatura extremista, o combate ideológico pela narrativa de direitos. A mesma imagem se torna imagem diferente, porque a chave interpretativa que se realiza via realocação de contexto relaciona significados distintos e potencialmente antagônicos. Nesse sentido, estar no Batalhão da Tropa de Choque, em si, é um contributo semântico para o grafite, e demonstra sua conquista de transversalidade. Aqui, o circuito conceitual se fecha: a multivalência da arte urbana engendra complexidade, e isso expande as oportunidades de absorção dessa linguagem urbana.

Essa imagem de dois rapazes se beijando evidencia uma demonstração de afeto cuja cidadania a intransigência refuta. Nós podemos olhar a imagem e elogiar a precisão dos detalhes de execução, ou a qualidade com que o contexto de disposição foi apropriado para gerar efeitos de significação; podemos, ainda, reconhecer o prazer que o enlace romântico provoca nos dois personagens e, dependendo da inclinação simpática do apreciador, até mesmo compartilhar da afeição, via memória ou fantasia. A imagem do grafite é um "em si", um texto imagético que pode ser perscrutado em suas camadas de sentido. Mas ela é também uma afirmação ideológica contra consensual: as pessoas grafitam para realizar política, para provocar dissidentes, para alcançar multidões, para normalizar o minoritário, etc. O grafite percorre as estratégias de ação dos grupos para repercutir suas demandas, assinalar reivindicações, testemunhar injustiças e, portanto, o faz na condição de instrumento de embate, e não apenas na esfera da contemplação estética. A arte do espaço público se afirma como anti-desinteressada, justamente porque a elaboração estética, ainda que virtuosa, responde frequentemente às urgências de ação. Quando no espaço urbano, a recepção pulveriza os interlocutores possíveis, de modo que sua assimilação social estará submetida à valência pós-operacional: a finalização da imagem é apenas o início da obra.

O leitor, no entanto, interpõe de imediato uma consideração ao argumento: a arte convencional, de "cavalete", não assume igualmente vocação política e ideológica, quando elaborada com pretensões de engajamento? Acaso não há, no âmbito da estética legitimada, incontáveis exemplos de pinturas e esculturas que ecoam anseio genuíno de mudança social e aperfeiçoamento político, nos diversos episódios de insurgência religiosa, cultural e ideológica? Há-os, evidentemente, e não em pequeno número. Basta olharmos para as caricaturas de Daumier, no século XIX, ou o empenho muralista dos mexicanos, na primeira metade do XX. A instrumentalização política da cultura não é uma prerrogativa inaugural do grafite, naturalmente. *O que a arte urbana faz, isso sim, é ampliar a escala de ressonância dos discursos, de um lado, e dilatar as oportunidades de ação autoral, de outro*. Se arrolarmos as valências de execução do grafite, cada propriedade singular da linguagem concorre para pulverizar o perfil de intervenção: um grafite desautorizado e altamente controverso será preparado no intervalo exíguo da distração alheia; a

rapidez é o gatilho da transgressão. A velocidade, a seu turno, "democratiza" a realização, porque desencoraja o engajamento virtuoso – não é possível dedicar uma semana de trabalho muralista para concluir um projeto de natureza ilegal; muito antes do término, a vigilância exerce seu papel obstante. No momento em que a perícia técnica deixa de ser um elemento de recrutamento para a atuação, a linguagem se manifesta ao alcance da trivialidade, e é de fato instrumentalizada para desempenhar os mais diferentes propósitos reivindicatórios, do ataque ao autoritarismo estatal aos flertes de romantismo ordinário. Não só isso, o relativo baixo custo de aquisição material – pensando nas intervenções de execução ligeira – contrasta com o expressivo alcance que a mensagem consegue no espaço urbano: uma lata de spray e uma máscara de estêncil são mais do que suficientes para imprimir na via pública a exasperação cidadão.

Mas a multivalência do grafite, justamente por engatar-se aos processos da vida, adapta-se igualmente bem às exigências de realização virtuosa ou decorativa. Quando a Tropa de Choque quer traduzir em imagens sua devoção à paz militarizada, as mesmas valências urbanas concorrem na disputa pela visualidade pública: para conquistar a atenção, o acabamento virtuoso; para influenciar a opinião, a figuração de apelo convencional (duas pessoas caminhando de mãos dadas); para garantir a abrangência visual, a escala monumental. Analisamos, no capítulo precedente, a mútua relação que existe entre: (i) a acolhida pública majoritariamente positiva do grafite (e, portanto, dos eleitores municipais); (ii) os dispositivos de autorização oficial para ocupação do espaço urbano; e (iii) a possibilidade de execução virtuosa das obras em razão do deslocamento da valência temporal. A recepção *massificada* do grafite, concluímos, é uma prerrogativa da forma figurativa da intervenção (participação na comunidade de gosto), e do trânsito temático que a imagem elabora. A existência visual, portanto, não é sinônimo de existência física; uma área coberta de grafites negligentemente conservados, atropelados por pichações, deixa de ser vista em sua individualidade imagética, e assume conotação de simples poluição visual. A conquista do valor de visualidade das intervenções (assenhorar-se da atenção coletiva) é uma possibilidade, e não uma fatalidade.

Prova disso são os grafiteiros nova-iorquinos dos idos dos anos 70: a despeito de terem elaborado complexas composições imagéticas nos vagões metroviários da cidade, suas intervenções permaneceram acorrentadas à dimensão supra visual (as "sequelas" prejudiciais do *ato de grafitagem*), principalmente entre a opinião pública.

> The period from about 1975 until about 1982 is considered by many to be the "golden age" of graffiti art on the subways of New York City. By the mid-1970s, a significant number of talented writers had mastered their skills and formed productive crews, something akin to rock and roll's "super groups". The whole car masterpiece emerged as the favored format for the best work, and linked, multiple-car works appeared more frequently. Some artists took an abstract turn in their typographic stylistics, and many of the most impressive works were no longer readable to the untrained eye. At the same time, other writers built on earlier figurative drawing to develop fully rendered characters (AUSTIN, 2016, pp. 228).

Lá, a resposta oficial às pesquisas estéticas dos grafiteiros inaugurou a "war on graffiti" (KRAMER, 2016; ROSS, 2016). Nas palavras de Franco: "No Brasil, as práticas (grafite e pixação) foram se distinguindo fortemente, o que fez com que a coibição recaísse com mais força sobre a pixação (...). No caso de Nova York, a ilegalidade e a coibição recaem com a mesma intensidade sobre qualquer intervenção urbana, não importa a forma" (pp. 20, 2009). Os anos 1970 e 1980 paulistanos também testemunharam o surgimento de uma disputa *sistemática* pela ocupação visual urbana, desvinculada dos mecanismos de autorização proprietária. O "sistemática", nesse contexto, representa o diferencial dos 80 em relação às décadas precedentes: é certo que frases políticas e emblemas ideológicos desafiaram a ilegal legislação autoritária dos anos de exceção militar; no entanto, um *projeto organizado de tomada urbana* através de inserções poéticas e pictóricas, animado pela fugacidade temporal e pela omissão de consentimento, eclode apenas no final dos 70, início dos 80. "Nessa época, segunda metade dos anos 70, surgem os graffiti de Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard, Waldemar Zaidler e outros aqui não mencionados mas não menos importantes, pois foi pela primeira amostra de grafiteiros que o gosto por essa atividade aflorou" (GITHAY, pp. 33, 1999). Ao contrário da *war on graffiti* americana, houve em São Paulo uma acomodação

complexa entre punição, regulamentação e mesmo estímulo à produção, principalmente depois da administração de Jânio Quadros (ver páginas 75 – 76). Quais são as especificidades da arte urbana paulistana que, *desde a sua gênese*, projetaram – e projetam – no grafite o valor de visualidade? Quais são as condições sociológicas antecedentes que, em conjunto, favorecem a redução gradual da aversão pública ao ato de grafitar (premissa da supra visualidade)?

Em janeiro de 1988, um grupo de 10 grafiteiros foi detido em flagrante pela Guarda Metropolitana de São Paulo por intervirem em um muro da Praça Franklin Roosevelt, localizada no centro da cidade e limitada por duas importantes vias de circulação, a Rua da Consolação e a Rua Augusta[52]. O mural em elaboração pretendia homenagear o 434º aniversário da metrópole, a ser comemorado em data vizinha à da detenção. Os grafiteiros apanhados em flagrante, depois de cumprido o rito burocrático na delegacia, organizaram um abaixo-assinado como resposta à truculência municipal dirigida aos artistas de rua (em parceria com a Associação de Artistas Plásticos de São Paulo). No texto, reclamavam a devolução integral do material apreendido no momento da detenção. Entre os grafiteiros presos durante a intervenção, Maurício Villaça se destacava como um nome conhecido da cena estética paulistana. Para dilatar a ressonância do protesto, o grupo encaminhou o exasperado documento ao então governador do estado, Orestes Quércia, ao Instituto de Criminalística, e ao 4º Distrito Policial responsável pelo inquérito contra os artistas. Não só isso, o grupo preparou um Ato Público na Assembleia Legislativa do Estado para denunciar a frequente arbitrariedade policial, cuja musculatura a prefeitura hipertrofiava via discurso de severidade e intolerância.

Dois anos depois do episódio, em setembro de 1990, a mesma Folha publica depoimentos de pixadores a fim de esboçar um perfil típico desse personagem urbano[53]. Entre os temas desenvolvidos na entrevista, os garotos citam, com alguma recorrência, o constrangimento de praxe que a polícia assume no trato com os pixadores: "Os gambé, quando pegam a gente, eles zoam mesmo. [Uma vez] foi quando eles fizeram o cara que estava comigo pintar a minha bunda. O Ratóxico não

---

52 ID 27018801 Folha de São Paulo: Grafiteiros querem recuperar material que foi apreendido – 27/01/1988

53 ID 18099021 Folha de São Paulo: Polícia é o medo maior das gangues – 18/09/1990

ganhou a lança direito e um Opala da PM catou a gente", testemunha Mirror's Boy. A reportagem faz a delicadeza de "traduzir" o enigmático *ganhou a lança*: vigiar. Se Ratóxico não tivesse se distraído, a heterodoxa punição teria sido evitada. O episódio revela uma certa propensão oficial à incivilidade punitiva, na medida em que a administração do castigo acontece à revelia do adequado trâmite legal. Nesse sentido, a vexação dos infratores é um expediente sem repercussão: não há corregedoria, nem advertência disciplinar, nem publicidade midiática. Nem mesmo Mirror's Boy ou Ratóxico parecem especialmente inclinados a defender sua dignidade anatômica. Continua o adolescente: "Lá eles me obrigaram a arriar as calças. O pior é que enquanto o cara pintava a minha bunda, ele não aguentava e ria. Quando chegou a minha vez de pintar a bunda dele, zoei legal". Nenhum protesto reivindicando a irrestrita observância do código de infração juvenil, apenas o relato ordinário de um incidente particularmente aventuresco.

Que excelente – e despretensioso – exercício de *imaginação sociológica* conceber uma hipotética inversão de desfechos entre os dois casos: à infração dos grafiteiros, segue-se a humilhação policial imatura; à infração dos pixadores, a interlocução com o chefe máximo do executivo paulista. Eu apostaria que, no primeiro cenário de inversão, a indignação pública diante do desrespeito à integridade física e psicológica dos artistas movimentaria as engrenagens de punição contra os policiais militares. No segundo caso, uma espécie de incredulidade zombeteira reagiria contra o atrevimento dos marginais: dois vagabundos choramingando a complacência dos direitos humanos. Esse é, evidentemente, um palpite pueril que eu me permito arriscar apenas porque reconheço sua completa ausência de rigor: talvez sua excelência o governador, ao contrário, discutisse com sincera gravidade republicana a vulnerabilidade glútea de Ratóxico, e procedesse com as admoestações cabíveis. Um aspecto desse exercício, no entanto, parece encerrar alguma legitimidade sociológica, na medida em que a leitura do ocorrido com os artistas na Praça Roosevelt, longe de nos inspirar qualquer reação de absurdo, antes descreve uma plausível sucessão de eventos: um grupo de grafiteiros intervém em região valorizada da cidade; uma batida policial interrompe o procedimento de ornamentação urbana; os artistas, ultrajados, recorrem à rede de contatos que lhes é acessível para ecoar sua frustração artística. Quando

questionamos a razoabilidade da inversão de cenários (e, por extensão, a verossimilhança da aplicação infantil de castigo para a situação concreta dos grafiteiros), nós indiretamente projetamos *nossa própria alfabetização social* sobre as condicionantes do caso e, assim, entendemos indigno dos artistas plásticos um tão abjeto e juvenil procedimento – ainda que condenemos com dureza a atividade particular dessas pessoas. Coisa parecida se passa com o evento dos pixadores, já que as punições extraoficiais aplicadas pelo arbítrio policial, antes de reclamarem uma rigorosa apreciação corregedora, só fazem participar do folclore marginal urbano, parte das agruras típicas que o pixador frequente irá acumular ao longo de sua biografia de inconsequências. Ainda que refutemos, na esfera normativa, o método degradante de aplicação punitiva, o reconhecimento de sua utilização sistemática contra grupos de marginalidade abrevia a indignação cívica com a constatação de naturalidade: "é assim que as coisas são". Os dois eventos se passaram com um intervalo de pouco mais de dois anos, e ambos compartilham alguma similitude na forma: tanto um quanto o outro são intervenções que se realizam no espaço público; tanto um quanto o outro são objetos de reprimenda policial; tanto um quanto o outro perseguem áreas de visualidade privilegiada; tanto um quanto outro são elaborados mediante ação coletiva. Mas as aproximações, se evidentes, não sobrepujam as descontinuidades: na capilaridade dos contatos, na projeção biográfica individual, na capacidade de articulação intelectual para manipular argumentos de legitimidade jurídica, em tudo os grupos se distanciam, o que alicerça o "direito à brutalidade" que o acesso diferencial aos corpos testemunha.

A primeira geração de grafiteiros paulistanos, ao contrário dos coletivos de pixadores, é formada por indivíduos de classe média com sólida formação artística e universitária. O treinamento estético dos "pioneiros" dos anos 1970-80 amadureceu nas instituições de legitimidade do campo da arte, e sua inclinação figurativa e poética assinala a originalidade genética da transgressão paulistana. Transgressão colorida. Transgressão bem humorada. Transgressão *kitsh*. O grafite daqui, diferente do da metrópole americana, não perseguiu o hermetismo identitário das *tags* e *throwies* negras e porto-riquenhas, e que eram plenamente significativas apenas nas fronteiras da reclusão. Que era "Taki 183"? Era sujeira. Era vandalismo. Era uma afronta da delinquência incapaz de projetar qualquer coisa que não o vazio

semântico. À incapacidade de interpretação, segue o conceito totalizador (ver páginas 85 – 86). No concreto sul-americano, por outro lado, a formação universitária dos protagonistas do grafite (seu trânsito artístico e gráfico) elabora um tipo de figuração carnavalesca que, multiplicada em máscaras de estêncil, constitui a bandeira de conquista urbana no percurso de desbravamento paulistano. O valor de visualidade, mecanismo essencial de difusão coletiva, é uma prerrogativa do esforço mural dos artistas daqui *desde suas primeiras expedições de ousadia.*

> Por outro lado, Rui Amaral e outros artistas de sua geração seguiam o caminho natural de um jovem de classe média: entraram na universidade – Rui, na FAAP, um dos templos de formação dos artistas plásticos das últimas décadas – e desdobraram o grafite em um investimento plástico maior, transcendendo o hip-hop, no qual estavam encerrados, ainda que só inicialmente, os grafiteiras da Old School. A geração pioneira absorveu também as referências da performance e de outros manifestos e práticas comumente aprendidas numa formação artística universitária, atuando na rua, encarada como um grande ateliê. Nessas iniciativas formavam grupos, como o Tupi-não-dá, por onde passaram Rui Amaral, Zé Carratu, John Howard, Jaime Prades, Carlos Delfino e Ciro Cozzolino. Além desse grupo, surgira outra vertente, esta vinda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e da ECA-USP, com artistas que valorizavam o trabalho gráfico, como Carlos Matuck, desta última escola (FRANCO, 2009, pp. 32-33).

O excerto de Franco é tão rico em desenvolvimentos, que nos obriga a uma consideração detida. Em primeiro lugar, meu trabalho assume a cronologia geracional desenvolvida em "Iconografias da Metrópole" como pressuposto da análise histórica. Há, portanto, três gerações de grafiteiros nas fileiras estéticas de São Paulo: os pioneiros universitários (anos 1980), a *Old School* (geração de artistas dos anos 1990), e a *New School*. Em segundo lugar, é importante observar o vínculo de referências que compatibiliza a primeira geração de grafiteiros, os pioneiros, com os conceitos da arte legítima. A rua, nesse sentido, não é o *espaço orgânico* de elaboração da estética dos pioneiros; a tomada das avenidas é, antes, uma sugestão artística cuja gênese deposita-se na academia, isto é, no campo legítimo. Diferente do impulso rebelde dos guetos imigrantes de Nova York, o grafite de São Paulo nasce como uma preocupação estética vinculada às disposições da arte contemporânea.

Em 1986, a Folha escreve: "Interessado pelo grafite desde 1978, quando passou a estudar técnicas de reprodução como o carimbo, [Carlos] Matuck diz que ainda hoje o preocupa a questão da arte como intervenção urbana. 'Nunca encarei esse trabalho como farra ou protesto', afirma"[54]. O artista, aqui, evidencia sua preocupação nitidamente formal com um método de reprodução de imagens em série, antes de pensar nas consequências de sociabilidade de sua técnica. A intervenção urbana é, nesse sentido, um recurso para o desenvolvimento estético de problemas inerentes ao campo da arte, e não uma reclamação autonomista de um gueto cultural particular. Sua arte não é nem "farra", uma atividade descomprometida de grupos de juventude, nem "protesto", um ato de incidência ideológica subordinado à esfera política. Coisa totalmente distinta se passa com o esforço americano, em que a estética é absolutamente tributária da *forma social grafite* (os padrões sociais de organização interna do grupo de grafiteiros, bem como a relação que este mantém com os demais grupos de oposição à prática, infundem os traços característicos das peças – ver capítulo *A Forma Social Grafite*). Continua a matéria: "Egresso de experiências com técnicas tradicionais como o desenho e a gravura em metal, Matuck diz que seu trabalho tem uma trajetória bem nítida. 'Nunca pretendi ser um artista nem marginal nem irreverente', afirma. 'Segui uma linha que, se caiu no grafite, foi por acaso'". Aqui, a fala ressalta *a contingência da técnica do grafite* no percurso profissional dessa geração. O "acaso" que uniu Matuck e arte urbana reforça a dimensão de pesquisa estética vinculada à trajetória artística legítima, um esforço de originalidade que *aspira ao reconhecimento interno do campo*. Para ele, o grafite faz parte da sua biografia como um recurso de aplicação técnico-artística; para o porto-riquenho do Bronx, o grafite *é a sua biografia*: sua existência social afirma nas intervenções urbanas o mecanismo possível de projeção reputacional. Waldemar Zaidler, outro famoso artista-grafiteiro dos anos 80, segue na mesma linha: "Meu trabalho é de intervenção, e para isso me utilizo do grafite. O que eu quero é espaço para trabalhar". A matéria segue dessa forma: "Sua proposta [de Zaidler], resultado de interesses nascidos ainda na faculdade de Arquitetura, onde se formou, é que existam espaços urbanos onde 'aconteçam coisas', porque, para ele,

54 ID 17078601 Folha de São Paulo: Luxo ou lixo nos muros de São Paulo – 17/07/1986

'a arte deve se adaptar à dinâmica urbana, de movimento'"[554]. Existe uma precedência de termos, já que o artista parte da arte reconhecida e caminha em direção à rua, de modo que a arte, nessa circunstância, se adapta ao urbano sem recusar sua origem legítima. O fazer artístico, com as suas virtualidades de procedência, emoldura as deformidades citadinas, ao contrário do que ocorre, mais uma vez, com os americanos do *hip hop*: lá, o ato de intervenção exalta o urbano, a dinâmica da cidade, a saturação imagética, a conquista de lugares proibidos e paradigmáticos de Nova York. A estetização, nesse caso, é a consequência da ousadia, não o seu pressuposto. Enquanto que os guetos culturais estadunidenses partem do mundo da vida respondendo aos imperativos de segregação étnico-raciais e identitários, de competição nobilitária entre os grupos e gangues de filiação, a primeira geração de grafiteiros paulistanos, os "pioneiros", migram para a rua como ato deliberado de expansão estética.

Em 2004, outro texto da Folha sobre o esforço precursor de grafitagem em São Paulo exaltava a continuidade entre arte legítima e intervenção urbana: "Com apoio de Alex Vallauri – famoso por grafitar pela cidade a figura enigmática da 'Rainha do Frango Assado' –, Hudinilson costuma imprimir pela cidade silhuetas gregas e seu próprio retrato, ao qual chamou de Projeto Narciso. Junto com Vallauri, outros artistas usaram a cidade como suporte de obras"[56]. O uso de "silhuetas gregas" configura clara apropriação de referencial imagético tradicional e consagrado, diferente das *tags* americanas e dos pixos brasileiros que, à sua maneira, elaboram uma linguagem gráfica originária dos nichos de periferia. De igual modo, o ato de *nomear* uma intervenção pública representa inequívoco repertório de perenidade, inteiramente compatível com os procedimentos de catalogação museográficos, e que busca conferir alguma densidade temporal à fugacidade do imprevisto.

É o caso do próprio Alex Vallauri, um artista de entusiasmada iconoclastia, e que imprimia dezenas de imagens de mulheres nos muros de Pinheiros e adjacências por meio de máscaras de estêncil. Eram mulheres jovens de uma cafonice

---

55 IDEM

56 ID 23020401 Folha de São Paulo: O homem-espelho – 23/02/2004

extraordinariamente sensual, encaravam seus admiradores eventuais com aquela majestade meretriz que somente a opulência do frango assado, ou o atrevimento do vestido de oncinha, lhes poderia conferir, todas sedentas de virilidade. Uma imagem de distinto ridículo, de delicada vulgaridade: a "Rainha do Frango Assado" reinava na Zona Oeste de São Paulo, do alto de sua aristocracia mambembe. O título unificador confere uma espessura de coerência ao projeto estético de Alex Vallauri, de modo que a obra, já não imagem individual e localizada, converte-se em *unidade esparsa* de apropriação da cidade, num apelo artístico de saturação. Ainda que esta ou aquela monarca específica pereça em seu reinado de esquina, e seja apagada ou atropelada pela belicosa visualidade urbana, o empreendimento artístico perdura na totalidade. A obra é, portanto, o conjunto, a soma, e ultrapassa suas manifestações localizadas, particulares, e "eliminâveis".

Figura 12: A rainha do frango assado, estêncil de Alex Vallauri. Fonte e autorização: Biblioteca do MAM-SP. Fotógrafo: Gustavo Pitta. Exposta em "Alex Vallauri" de 2013, no MAM, com curadoria de João Spinelli.

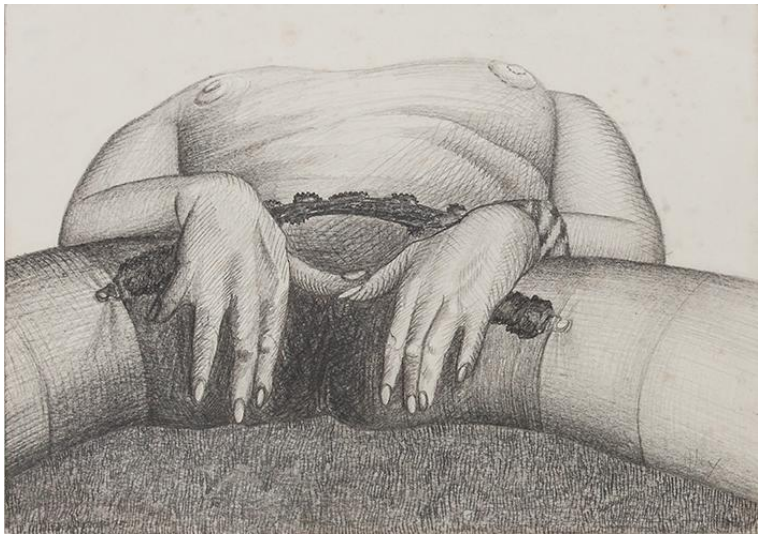


Figura 13: Desenho a grafite de Vallauri. Fonte e autorização: Biblioteca do MAM-SP. Fotógrafo: Gustavo Pitta. O artista dominava diversas linguagens de expressão, especialmente a gravura, o estêncil, e o desenho. Exposta em "Alex Vallauri - São Paulo e Nova York como suporte", de 2013, no MAM, com curadoria de João Spinelli.

Em 1975, o mesmo Vallauri publica um texto para apresentar a exposição de um outro artista, e que a Folha reproduz na íntegra, vinte e três anos depois. Ali, o grafiteiro discorre sobre suas influências estéticas através de um fluxo caudaloso de sensações, desconcertos e referências, tudo indevidamente organizado pela aleatoriedade sinérgica.

> Meus 16 anos, 65 a 68. Santos, o cais, o precisar sentir o neon, Nelson Gonçalves, a cerveja quente, o bloco na mão, a transposição da cor, do clima, aquarelas veladas, esboços, expressionistas. Maria a perguntar: - Mas tu me vê assim? Te esqueceste do brinco, ganhei ontem d´aquele americano. Não! D´aquele marinheiro de barba. Lixar a madeira, olhar as xilogravuras de Munch, gravar precisamente, deformar o rosto, a dor, a alegria, a espera, a cama vazia, a toalha molhada (...). A pop arte, não mais a denúncia, o criticismo, o objeto consumido, o ´kitsch' dos anos 60, o baby-doll, a cama vazia, o homem na esquina. Ela (...).[57]

O universo simbólico que disputa a preocupação estética de Vallauri é o da arte legítima. No excerto de desordenada beleza e babélica justaposição, Munch e a *Pop Art* habitam as ilhas mnemônicas ao lado dos primeiros rabiscos no "bloco de mão", das "aquarelas" e dos esboços de "transposição de cor", enquanto os 16 anos anunciam uma eterna promessa de juventude. Não há registro de tormento, privação, angústia, cólera, ideologia, apenas fragmentos de nostalgia que se fazem ouvir pela retórica da desarticulação. O mito de origem do grafite paulistano confere a Alex o relevo da antecedência, atribuindo-lhe o estatuto de primeiro grafiteiro a desenvolver a técnica no Brasil. Ele foi, *de fato*, o "primeiro grafiteiro" a reivindicar as ruas para a rebeldia iconográfica? Difícil saber. A mim, no entanto, essa pergunta parece tola, e de interesse restrito à historieta de especulação. O mito de origem, a despeito disso, é perfeitamente verdadeiro, e se não descreve a história tal qual ocorreu, revela a importância de Vallauri no processo inicial, arriscado, diletante de desenvolvimento do grafite, e serve para que os atores, hoje, reivindiquem na sua memória um testemunho de qualidade e legitimidade artística. Não à toa, sua data de falecimento participa do calendário não-oficial como dia de celebração da arte de rua, e seu nome já homenageia ruas (vielas) por aí. O fato de um artista plástico com formação universitária na FAAP, experiência profissional na Suécia, em Londres e Amsterdã, curso técnico de serigrafia em Nova York, participações nas Bienais de São Paulo nos anos 1977, 1981 e 1985, individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1981, diversas exposições em galerias particulares[586], ser considerado o *patrono não intencional* da insurreição mural na cidade diz muito sobre o processo

---

57 ID 16129801 Folha de São Paulo: O carimbador maluco – 16/12/1998

58 IDEM

especificamente paulistano de assimilação do grafite, especialmente nas instâncias de apreciação de arte contemporânea. Na avaliação de Stephan Doitschinoff, importante artista plástico brasileiro: "O que eu acho interessante é que ele [Vallauri] usa narrativa de arte da rua, que coloca a arte no espaço público, mas ele usou a estética da gravura, do carimbo, e não a linguagem do grafite. Ele lutava na narrativa da arte de rua, mas não tinha a estética do grafite. Era o imaginário da gravura e essa coisa tradicional, dos anos 1960. É meio kitsch"[59]. Emenda o crítico e curador João Spinelli: "Ele rompeu com a sacralização da arte. Trabalhava com essa estética cafona. Transformou o kitsch de forma erudita".

O percurso do grafite paulistano, em função de seus predicados de origem, afasta-se de um esquema linear de assimilação no campo legitimado, exatamente porque seus protagonistas, à partida, participam da dinâmica artística da cidade. Não se trata, pois, de reconstruir a trilha sinuosa de escalada da arte urbana rumo à colina em que a celebridade está assegurada; antes, o movimento do grafite é eminentemente circular: ele começa na universidade, vai para as ruas, retoma as galerias, rompe com os museus, conquista a ilegalidade, refuta a autorização, solicita amparo público, e abraça novamente o museu com o afeto de uma velha amizade. O *trânsito circular* entre as instâncias de arte legítima e a apropriação urbana é o marco distintivo que estrutura o fenômeno do grafite desde sua difusão paulistana, e isso só foi possível porque a primeira geração conseguiu sintetizar, no mesmo ato estético, as prerrogativas valenciais de velocidade, e o desenvolvimento imagético figurativo: através do estêncil, os pioneiros driblaram a proibição, que exige a rapidez, para inserir o grafite nos sistemas de gosto, que exige a figuração.

Essa circularidade, no entanto, encerra características distintas de acordo com a geração de grafiteiros em consideração. Para os pioneiros, a participação nas instâncias de arte legítima é de natureza eminentemente *formativa*, ou seja, advêm de sua instrução técnica e erudita nos centros renomados de educação estética, como a FAAP, a FAU-USP, a ECA-USP, etc. O movimento circular da arte urbana, por sua vez, engendra consequências no processo de recepção da linguagem. A formação universitária e gravurista dos pioneiros elabora um tipo de figuração colorida que

[59] 16041301 Folha de São Paulo: Brega e chique – 16/04/2013

amplia o potencial de assimilação das intervenções. Enquanto que o hermetismo gráfico encerra o pixo (e o grafite norte-americano) na clausura do conceito totalizador ("vandalismo", "feiura", "mau gosto"), a acessibilidade interpretativa das botas, dos jacarés, das frases poéticas, dos alienígenas, das rainhas mundanas, inscrevem a linguagem estêncil no terreno do cognoscível e, portanto, afirmam sua difusão possível nos processos de interação urbana. O valor de visualidade do grafite paulistano, nesse sentido, *é um legado genético da geração de pioneiros, e corresponde ao acirramento ulterior da complexidade*. Se a pixação está condenada a ser pixação, o grafite é, virtualmente, decoração de boteco barato, provocação política na esquina da ONU, publicidade para campanha de cerveja popular, competição de *hip hop*, obra de arte no MASP, peça retórica na sede da Tropa de Choque, de modo que ele assume sua condição de multivalência ao imbricar-se nos repertórios do mundo da vida.

Consagração

Que o leitor não pense, porém, que o desenvolvimento de complexidade do grafite em São Paulo tenha trilhado, pacificamente, o caminho da continuidade estética e social entre a geração de pioneiros, de um lado, e a geração *Old School* de arte urbana, de outro. Há, entre esses dois seguimentos de protagonismo, um recorte sociológico que não incide apenas nas extrações de renda e educação a que cada grupo teve acesso, mas inclusive no tipo de sociabilidade que aliciou sua participação no mundo da arte. E não é preciso mais do que uma lista prosaica de nomes para constatar um primeiro parâmetro de ruptura: na Vila Madalena, Alex Vallauri, Celso Githay, Rui Amaral, Maurício Villaça, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, John Howard; no metrô São Bento, OSGEMEOS, Nunca, Zezão, Speto, Onesto, Nove, Enivo, Crânio, Titi Freak, etc. Para a geração pioneira, a *assinatura nominal* frequenta o repertório do mundo da arte, de sorte que o desenvolvimento paulatino de uma poética individual traduz no nome próprio o esforço de conquista criativa. A arte contemporânea é, nesse sentido, discípula apaixonada da metonímia: a assinatura célebre assume dianteira sobre a obra específica, e frequentemente provoca reação mais contundente do que o objeto de apreciação em si ("É um Jasper

Johns"; "É um Rauschenberg"). O grande projeto do artista contemporâneo é transformar seu nome em insígnia de triunfo a lustrar coleções de reputada exclusividade. No caso dos grafiteiros *Old School*, o nome próprio se camufla de *tag*, dispositivo singular que acomoda tanto as aspirações de consagração, como a urgência do anonimato. Para um negro filho de imigrantes acessar a visualidade das multidões, inscrever o próprio nome nas veias de Manhattan seria o mesmo que fornecer à autoridade o mapa da repressão. O ardil da sobrevivência transgressora recomenda que a identidade reclame um "pseudônimo" de assenhoramento, de modo que a dissidência estética concretize suas aspirações de hegemonia visual sem que a guerrilha urbana denuncie seus soldados de marginalidade. "Como não queriam ser identificados pela polícia, mas também não queriam que sua ousadia caísse no anonimato, adotaram apelidos ou assinaturas ('*tags*'), desenhadas com letras cheias de sombra e volume".[60] Nas ruas, Jean-Michel Basquiat e Al Diaz são os incógnitos entusiastas a promover o prestígio e a notoriedade de SAMO, embora SAMO não seja mais do que sua própria frustração, aquela "same old shit". A *tag*, portanto, assenta a prática das intervenções murais nos guetos de cultura periférica, na medida em que o reconhecimento integral que a ousadia demanda só pode se materializar, plenamente, nas fronteiras do nicho. A camaradagem da subversão, nessa perspectiva, celebra no interior do grupo aquela reputação de atrevimento que, na arena pública maior, só a *tag* pode absorver. Não é coincidência que Maurício Villaça, o grafiteiro-artista, assine um abaixo-assinado com a transparência do nome próprio, e Ratóxico, o pixador, rejeite a exposição esquivando-se no anonimato: cada qual sabe quais são as consequências sociais reservadas para sua classe de insolência. "Assim, quando um criminoso usa um pseudônimo, está-se afastando totalmente de sua identidade pessoal; quando mantém as iniciais originais ou algum outro aspecto de seu nome original, está, ao mesmo tempo, favorecendo um sentido de sua identidade do eu" (GOFFMAN, pp. 116-117, 1978).

No panorama estatístico, a relação entre natureza da intervenção, e exposição da identidade é absolutamente clara: 24,7% dos eventos registravam intervenções completamente anônimas; para 43,8,%, o artista, grafiteiro ou pixador assinava uma

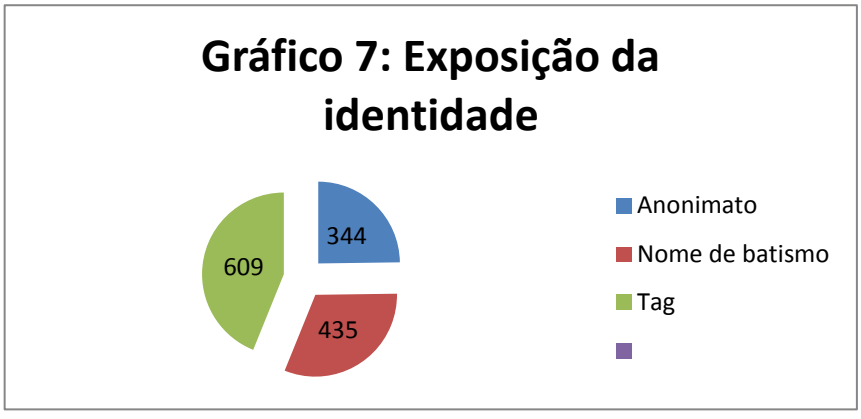
60 ID 13090401 Folha de São Paulo: Arte na rua – 13/09/2004

tag de identificação; 31,3% apresentavam-se com o próprio nome de batismo; e irrelevantes 0,3% transitavam entre uma *tag* (ou anonimato), e o nome de batismo. A distribuição dentro das categorias de intervenção, no entanto, apresenta diferenças sensíveis de concentração. Na pixação, a taxa de intervenções que não é assinada salta para 54,5%; 28,3% instrumentaliza uma *tag* para o anonimato (totalizando 82,8%), e 16,7% apresenta sua identidade de batismo. Nas intervenções de figuração complexa (grafite comercial ou artístico), apenas 7% dos eventos não registra o nome ou *tag* do artista (produz de forma completamente anônima), ao passo que 53% usa a *tag*, e 39,5% assina o nome próprio. Há, portanto, uma patente relação entre anonimato e tipo de intervenção realizada.

Tabela 9: exposição da identidade na autoria da intervenção

Exposição da identidade	N	%
Anonimato	344	24,7%
Nome de batismo	435	31,3%
Tag	609	43,8%
Acomodação entre anonimato e identidade	4	0,3%
TOTAL	1392	100,0%

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

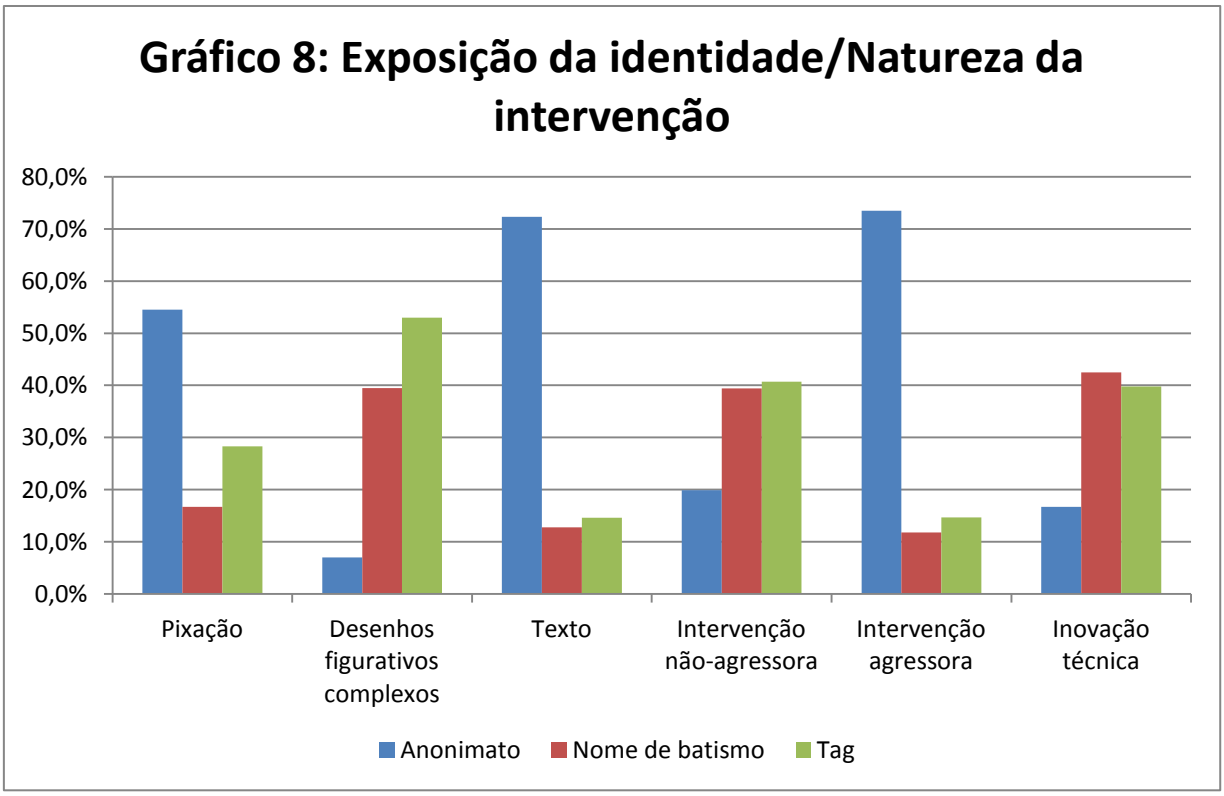


Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Tabela 10: Cruzamento entre a natureza das intervenções, e a exposição da identidade

Exposição da identidade	Natureza da intervenção					
	Pixação	Desenhos figurativos complexos	Texto	Intervenção não-agressora	Intervenção agressora	Inovação técnica
Anonimato	54,5%	7,0%	72,3%	19,9%	73,5%	16,7%
Nome de batismo	16,7%	39,5%	12,8%	39,4%	11,8%	42,5%
Tag	28,3%	53,0%	14,6%	40,7%	14,7%	39,8%
Acomodação entre anonimato e exposição da identidade	0,5%	0,5%	0,4%	0,0%	0,0%	1,1%
TOTAL	198 100%	370 100%	274 100%	216 100%	34 100%	186 100%

Fonte: banco de dados do autor.
Disponibilização pública.



Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Essa vinculação estreita entre a geração *Old School* e a *tag* demarca o solo de fertilidade específico a partir do qual suas primeiras façanhas estéticas germinaram: a cultura *hip hop*. Ao contrário dos pioneiros recrutados nas fileiras de legitimidade, os grafiteiros que debutaram na cena paulistana entre o final dos 1980 e meados dos 1990 participavam de subculturas urbanas tributárias, sobretudo, de movimentos artísticos internacionalistas. A rapidez de difusão desses movimentos, impulsionada pela massificação comunicacional e globalização cultural, projetou a estética dos jovens de Nova York na sensibilidade de seus congêneres latinos. "Entre os elementos contextuais que facilitaram a absorção do grafite, o que mais se destaca é a cultura *hip hop*. Na década de 1980 ela chegara à cidade com muita força. Os jovens reuniam-se no Largo São Bento e no Pentágono da Praça Roosevelt para dançar *break*, fazer grafite, escutar *rap*, e ver os Mcs fazerem seus versos". (FRANCO, 2009, pp. 48). Caso paradigmático de engajamento artístico a partir da fidelidade *hip hop* encontramos na dupla de grafiteiros OSGEMEOS. Na década de 80, os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo eram frequentadores assíduos das reuniões de *rap* e *break* que aconteciam religiosamente no entorno da estação São Bento do metrô. A dupla, ela própria, chegou a arriscar alguns versos de denúncia social característicos das composições de *rap*, e talvez não fossem de todo desastrosos nas coreografias de *break*; prova disso é que, em 1988, os irmãos se apresentaram ao vivo no mesmo festival de música em que cantaram os Racionais MCs[61]. Em 2002, a Folha traz uma nota cujo título é "Traço Hip Hop". Segue na íntegra:

> Bastante conhecidos no meio hip hop, a dupla de grafiteiros Os Gêmeos faz mistério sobre suas identidades. O traço, no entanto, é inconfundível. Um belo exemplar do trabalho dos irmãos pode ser visto no Cambuci. O grafite pintado recentemente debaixo do viaduto Beneficência Portuguesa, na av. 23 de Maio, também tem participação deles[62].

"Bastante conhecidos no meio hip hop". A sentença que abre a nota não deixa de provocar um sorriso de estranhamento em qualquer leitor que a pronuncie depois de

61 ID 30100501 Folha de São Paulo: Os Gêmeos colorem o Cambuci e o mundo – 30/10/2005
62 ID 25010221 Folha de São Paulo: Traço Hip Hop – 25/01/2002

2006 ou 2007, dado que a restrição de popularidade àquele gueto cultural esbarra em três constatações de anacronismo: (i) o traço autoral d'OSGEMEOS não reivindica a grafia imagética das letras de *hip hop*; (ii) sua produção estética adula os agregados de gosto majoritário, e portanto transborda as fronteiras deste ou daquele nicho específico; (iii) as instituições do campo disputam incisivamente a representação artística da dupla – e, por extensão, a sua capacidade insuperável de transformar, por meio de alquimia *pop*, algumas latas de spray em dólares, euros e, lateralmente, reais. O incontroverso sucesso comercial e institucional dos irmãos Pandolfo não iniciou sua trajetória de êxito nos espaços de legitimidade artística, *mas enquanto primogênitos do hip hop*. Nessa chave, o repertório de anonimato a que a nota alude inscreve OSGEMEOS no seio da elaboração *social* (mais do que exclusivamente estética) que demarca a forma grafite, desde sua gênese: já que arte marginal, ilegal, desautorizada, a quase obrigatória blindagem identitária da *tag*. Esse é um ponto bastante importante que eu gostaria de enfatizar aqui, para retomá-lo adiante: a filiação ao grupo de cultura periférica não é um dado acidental ou contingente para a biografia profissional da dupla; é, antes, um dos mecanismos de recrutamento às instâncias de legitimidade, e que funcionou igualmente bem para os demais grafiteiros que estamparam suas *tags* nos catálogos de museus nacionais e internacionais, sob a insígnia da transgressão consentida (ver capítulo *A Forma Social Grafite*).

Ademais, a trajetória d'OSGEMEOS assume conotação paradigmática porque descreve, em linhas gerais, o *movimento geracional de conquista artística* empreendido por certos grafiteiros que, à época, compartilhavam de características sociais semelhantes (embora a dupla tenha, evidentemente, potencializado os resultados de inserção legítima ao seu mais destacado termo). Se recortarmos essa parcela específica de artistas que hoje transita nos espaços de institucionalidade, constatamos três fases típicas e distintas que descrevem razoavelmente bem a *circulação fluída* entre as exposições ao risco, na rua, e as exposições ao público, nos museus e galerias, cada qual projetando na ação antípoda o seu fundamento de originalidade: na fase de "recrutamento", os expoentes da *Old School* estavam, em sua maioria, ligados a nichos de cultura urbana que inflamavam as aspirações de identidade adolescente nos finais dos 1980, idos dos 1990. Ainda que não

exclusivamente ligados ao *hip hop*, o grupo participou, direta ou indiretamente, de sua efervescência juvenil, seja via reuniões esporádicas nos portões do metrô, seja através das aproximações ulteriores com os grafiteiros que já reivindicavam a cidade como ateliê de desobediência. Além do movimento americano, outros mecanismos de engajamento artístico e cultural reclamavam as inclinações estéticas desses jovens, especialmente o traçado mangá (um tipo de história em quadrinhos com enredos japoneses), a pixação, e o skate. Na fase de "consolidação", os personagens da cena paulistana, a partir de suas redes particulares de celebração transgressiva, acumulam densidade urbana ao projetar seus trabalhos na dinâmica da metrópole, rompendo a barreira da mera curiosidade inconsequente pronta para o abandono diante da primeira reprimenda mais severa, e engatilhando uma espécie de "profissionalização insubordinada". Concorrem para a consolidação urbana dois fatores proeminentes de estruturação: por um lado, a aproximação com nomes expressivos do circuito de legitimidade, entre curadores, galeristas, críticos, decoradores, arquitetos e, em particular, os grafiteiros tarimbados da geração pioneira; por outro, a inserção qualificada nas redes profissionais de encomendas decorativas, seja para o comércio, seja para a composição de ambientes domésticos, de sorte que a manutenção econômica, viabilizada por uma relativa institucionalização técnica do grafite, faculta o aprimoramento virtuoso e a dedicação plástica exclusiva. Atuam aqui, de modo destacado, os mecanismos de realização da complexidade, na medida em que a *profissionalização amplifica as alternativas possíveis de produção visual*, sem contudo eliminar as formas "espontâneas", rápidas, amadoras, ilegais de inscrição mural, de tal maneira que o resultado é uma ordenação heterogênea de opções disponíveis à experimentação estética. É nesse momento que o filtro da celebridade ajuíza os vencedores da hierarquia visual, e distribui suas recompensas de exclusividade àqueles que, obedientemente, afirmam sua própria transgressão nos espaços expositivos. Essa é a fase da "tranquila contradição", em que os artistas, unânimes, defendem a essência eminentemente insubordinada do grafite, mas expõem na galeria para serem transgressivamente aplaudidos pelos agregados de gosto. Nesse momento, é possível apontar três peculiaridades que a participação legítima, *tendencialmente*, implica: em primeiro lugar, há uma diversificação do repertório estético dos grafiteiros, expandido para além do binômio parede e spray; quase

como uma derivação da primeira consequência, os artistas passam a explorar referências artísticas e intelectuais de indiscutível reputação legítima e, assim, no plano discursivo, atrelar seu próprio trabalho àquele desenvolvido pela corrente histórica, estética ou erudita; em terceiro lugar, a identidade social "grafiteiro" é matizada e requalificada, seja pela negação da vinculação atual ("fui grafiteiro, hoje não mais"), seja pela absorção de novas participações na projeção da identidade ("não sou *apenas* grafiteiro, sou muralista, artista plástico, etc."). A tempo: talvez "tranquila contradição" seja uma designação excessivamente viciada, e "fase da consagração" algo mais descritiva.

Titi Freak, um dos mais notáveis artistas de sua geração, começou a ilustrar gibis da Turma da Mônica aos treze anos e, nos idos de 1995, no bairro da Liberdade, produziu grafites com nítida inspiração japonesa; antes de participar do circuito de galerias (ele conquista sua primeira individual na Choque Cultural, importante instituição da *street art* paulistana), trabalhou extensivamente como ilustrador para diversas revistas de razoável circulação[63] [64]. Eduardo Kobra, longe do estilo caleidoscópico e hiper-realista que o notabilizou posteriormente, espalhava *tags* no melhor traço novaiorquino: "a cidade tem a ver com a minha história. Comecei a pintar por influência de lá, na década de 1980, o Basquiat, o Keith Haring"; saiu de casa aos 18 anos, no Campo Limpo, para preservar a vocação urbana da obstinada resistência familiar e, durante esse período, "pintava lojas [e] trocava por roupas"; a trajetória profissional o levou a ampliar suas referências imagéticas: "Mudei um pouco o foco. Meu trabalho tinha muito de *hip hop*, da influência americana. Ao buscar personalidade própria, me inspirei na turma do Diego Rivera, em David Siqueiros e em José Orozco, além do design do americano Eric Grohe"; depois de experimentos com grafite 3D, em parceria com arquitetos da USP, participou, em 2009, de uma exposição no Museu do Louvre, o *Salon National des Beaux-Arts*; sobre a sua atuação artística, ele ressalta: "Grafite, por definição, é arte livre, sem permissão. O que eu faço não é grafite, porque é autorizado"[65] [66]. Nunca, a despeito de ter desenvolvido uma assinatura imagética inconfundível, desenhando negros e

63 ID 26090501 Folha de São Paulo: Titi Freak "invade" e "desorganiza" galeria – 26/09/2005
64 ID 17120101 Folha de São Paulo: Grafite sai dos quadrinhos e espalha-se pelos muros – 17/12/2001
65 ID 17101091 Folha de São Paulo: "nome não registrado" - 17/10/2010
66 ID 15011701 Folha de São Paulo: SP, cidade livre – 15/01/2017

índios que tomam forma apenas na urdidura de finas, porém seguras, riscas de spray, só o fez depois de abandonar as letras tridimensionais de inspiração *hip hop*; já durante a maturidade profissional, foi buscar nos cânones antropofágicos da geração modernista, especialmente em Mário de Andrade, as referências para sua obra sublinhada de brasileirismos, momento em que ingressa no time de representação da Casa Triângulo, no Itaim Bibi (bairro bastante valorizado de São Paulo): "A rua tem fatores que nunca vão existir no ambiente fechado e vice-versa. Na rua, é preciso se adaptar a um espaço, e existe uma determinada estética para chamar a atenção. Você pega o público de surpresa. No lugar fechado, tem que pensar de forma mais intimista. A pessoa consegue observar por mais tempo"[67]. Zezão é um exemplo de experimentação tardia, e apenas nos anos 2000 passa a frequentar o restrito circuito de galerias de esgoto, buscando o isolamento que só a melancolia consegue retribuir (seu pai morrera havia pouco, e a mãe enfrentava um câncer agressivo) – ele, porém, era um pixador calejado, e excitava a indisciplina espalhando a palavra "vício" pela cidade; uma das razões pelas quais Zezão optou pelos corredores subterrâneos, enquanto ainda atuava como motoboy, era se resguardar das frequentes batidas policiais: "Era motivo de enquadro. Fui parar no esgoto para me isolar, pintar escondido, sem ninguém encher"; seu traço assume uma dianteira estilística entre os pares geracionais, principalmente se considerarmos a sua gradual maturação abstrata: partindo da desconfiança hermética das letras *hip hop*, o grafiteiro foi, com cuidado lapidar, estetizando os excessos das *tags*, convertendo-os em arabescos de delgado contorcionismo, para enfim despir-se de todo e qualquer novaiorquismo em benefício de sua arte azul-marítima, marcadamente autoral; sobre a profissionalização do grafite, ele diz: "Faço muito trabalho com decoração. Recebo cerca de quatro pedidos por mês só para residências e tenho uns cinco na lista de espera. Não fiquei rico, tem mês em que ganho muito, em outros, menos, mas dá pra viver só disso"[68][69]. Onesto, influenciado por filmes como "Style Wars" (1983) e "Beat Street" (1984), ambos sobre a cena juvenil de Nova York, imigrou de São Miguel Paulista para o centro da mesma

[67] ID 18091121 Folha de São Paulo: Paulistano foi convidado a pintar restos da construção na Alemanha – 18/09/2011
[68] ID 22031621 Folha de São Paulo: A arte que veio do esgoto – 22/03/2016
[69] ID 26030691 Folha de São Paulo: Invasões Bárbaras – 26/03/06

cidade, a fim de oferecer sua arte de orgulhoso cabelo crespo à memória da multidão: "Queria transgredir, mostrar minha marca, não ficar conhecido no meu bairro"[70]. As abstrações geometricamente desarranjadas de Kboco engolem os muros que se prestam à vocação artística, primeiro nas ruas de Goiânia, desde os treze anos, e depois em São Paulo, embora aqui as composições do grafiteiro exijam espaços de seletiva circulação, desacostumadas que estão das convulsões urbanas; quem descobriu o goiano foi o então curador do MAM-SP, Felipe Chaimovich, que solicitou ao artista uma intervenção no museu paulistano a partir de um grafite que vira em Goiás; na escalada de prestígio, Kboco troca a representação de uma galeria especializada: "O pessoal da Choque Cultural era todo tatuado, ouvia o mesmo som que eu, mas depois eu vi que aquela cena era roubada. A Marília é uma madame, é o que eu estava precisando"; a "Marília" da citação é a Razuk, responsável pela galeria homônima do Itaim Bibi, da qual Kboco se torna residente; antes de participar da *Art Basel*, na Suíça, e criticar o "comercialismo" d'osgemeos ("é só business, pintar um negócio amarelo aqui e ali não acrescenta nada para o mundo"), faz uma indagação sobre sua própria identidade artística: "Sou um grafiteiro que foi para a galeria ou um cara de galeria que foi para a rua? Eu sou o mesmo cara, faço tudo igualzinho. Eu não consigo ser só grafiteiro nem só artista. Prefiro ser as duas coisas, quero tirar muita onda"[71]. Nina encontrou o *hip hop* indiretamente, através do namorado, Otávio Pandalfo; em 1992, começou a acompanhar o grupo de grafiteiros que, à procura de paredes, percorria São Paulo munidos de spray e testosterona (o grafite é uma arte marcadamente *gendered,* sob o signo do masculino); ao contrário deles, seu traço reivindicava uma feminilidade alicerçada no arrebatamento colorido: "Eu era diferente, gostava de pintar coisas meigas em vez das do universo *hip hop*. E de cores"; depois de pintar um castelo medieval na Escócia, ao lado d'OSGEMEOS e Nunca, e lançar um livro com fotografias de seus grafites espalhados pelo mundo, a artista incorpora outras linguagens em sua ação estética, como as "pinturas 3D", pequenas bonecas que flutuam em vitrines: "Vendo as minhas obras, sim. Felizmente, hoje vivo disso e só disso"[72].

---

70 ID 24080801 Folha de São Paulo: Onesto começou em São Miguel Paulista – 24/08/2008

71 ID 25120801 Folha de São Paulo: Mano chique – 25/12/2008

72 ID 25091101 Folha de São Paulo: Sob o signo d'osgemeos – 25/09/2011

Quando eu sugiro uma descrição do processo de assimilação do grafite *Old School* aos espaços de legitimação artística *em três fases típicas*, a saber, o "recrutamento", a "consolidação", e a "consagração", não o faço como mera oferta tipológica. Essa descrição, ao contrário, busca sintetizar os processos concorrentes que, em última análise, esclarecem o caminho específico da assimilação paulistana. A especificidade que a *Old School* engendra nessa dinâmica de reconhecimento consiste na inegável participação dos grafiteiros (ou ex-grafiteiros) nos espaços mais disputados do campo legítimo. E verifique o leitor que eu não disse "disputados", coisa que a geração precedente já fizera; eu disse "os mais disputados": eles estão nas melhores galerias; estão nos mais respeitados museus; estão, inclusive, nas feiras de arte internacionais e nas catedrais incontestes da cultura, como a *Art Basel* e o Louvre. São leiloados, vendidos, consumidos, disputados, vestidos, assistidos, tudo na condição de descolada decoração urbana. Atingiram, portanto, a dimensão da consagração (ver página 112).

Se a relação entre a geração de pioneiros universitários com a arte tradicional é eminentemente *formativa* – já que inscrita no processo educacional legítimo –, a relação da *Old School*, ao contrário, é basicamente *posicional*. O trânsito nos espaços de celebração estética é uma conquista, e não o ponto de partida cultural e social: o primeiro jato de spray de Alex Vallauri homenageou Andy Warhol; o primeiro jato de spray d'OSGEMEOS homenageou o anonimato transgressivo, negro e latino, dos jovens esquecidos de Nova York. O diálogo com a tradição artística legítima, para a *Old*, deriva de sua participação no campo, ou seja, da posição gradualmente lograda nas instâncias de celebração. Não à toa, descrevi o processo de assimilação do grafite no campo da arte não como uma aproximação linear rumo à soleira das galerias, mas cumprindo, antes, um *movimento circular*; estamos, pois, em condições de concluir a circunferência: se os pioneiros partiram do campo em direção à rua, e desta de volta aos museus, os grafiteiros iniciaram a dissidência nas avenidas, conquistaram os contratos de exclusividade artística, e retornaram às ruas – só que mais abastados. Os universitários estabeleceram a "vocação" figurativa do grafite paulistano, de sorte a imprimir nas intervenções urbanas o valor de visualidade, e com isso facilitar o acesso dos grafiteiros às alternativas de profissionalização.

Qual o *mecanismo de conexão* entre os esforços figurativos dos pioneiros, e a ascensão dos grafiteiros da geração seguinte que, escondidos atrás das *tags*, cantavam *rap* alheios ao circuito de legitimidade? A resposta está na *recepção*. A inclinação positiva da população diante dos estêncils de Matuck, Zaidler, Howard, Githay, Vallauri criou um ambiente de assimilação social pronto para recompensar o esforço de virtuose figurativa. Acontece que essa mesma disposição simpática da população facultou a distribuição de autorizações, oficiais e privadas, para ocupação do espaço público, e a autorização, sabemos, é sinônimo de tempo, e tempo é, a seu turno, pressuposto do esmero. Virtuose no espaço público consolida o trânsito dos artistas no imaginário paulistano, e reforça a inclinação à boa receptividade dessa linguagem. Os grafiteiros *Old School* que cumpriram o périplo recrutamento-consolidação-consagração não fundaram as condições de recepção do grafite, eles prevaleceram diante de uma conjuntura estrutural favorável, inaugurada pela geração precedente.

Mas essa descrição, *per se*, não lhes faz justiça: outros rapazes que disputavam a insônia transgressiva nas noites de intervenção, durante os primeiros passos de imaturidade (ao lado de gente como OSGEMEOS, Nunca, Zezão, Onesto, etc), não construíram a mesma projeção artística que esses pares efetivamente conquistaram; para eles, o "recrutamento" foi o primeiro e último passo na aventura subversiva, e dela só recolheram o vaidoso anonimato iniciante. É por isso que a sociologia precisa conceder ao *talento* sua parcela justa de responsabilidade no quadro explicativo: indivíduos são inteligentes e habilidosos, e quando encontram a circunstância ideal para o desenvolvimento, conquistam as retribuições da qualificação.

A despeito de tudo isso, eu tenho certeza que o leitor já se incomoda, há um bom número de páginas, com uma desconfortável contradição que está cada vez mais nítida na superfície do argumento: como é possível que um *produto simbólico de massa*, quase uma unanimidade de recepção pública, percorra os caminhos das galerias e museus, inclusive daquelas instituições que, indiscutivelmente, dedicam-se a fomentar o paradigma contemporâneo de arte? Como é possível que o circuito altamente controverso de produção artística, regido que é pela competição conceitual e hermética, albergue a agradável figuração dos grafites, ela que explicitamente acaricia a sensibilidade pictórica massificada?

O consumo cultural altamente especializado é um importante agente de diferenciação social, um fator inegável de projeção distintiva. O território da arte contemporânea se presta ao desnível nobilitário justamente porque monopoliza a *escassez de apreciação*: são necessários inúmeros mediadores de erudição para apreciar um mictório fraudulentamente assinado. Se o grafite, uma arte de colorida popularidade, emerge no circuito artístico legítimo, devemos supor a anulação ou o enfraquecimento do sistema de distinção cultural? A visualidade massificada que o grafite elabora corrompe os dispositivos de seleção distinta? É difícil aceitar essa suposição. A execução colorida e festiva das imagens continua a despertar o desconforto dos peritos. É possível chamar uma obra de arte contemporânea de feia, rude, hipócrita, ofensiva, mal feita, desagradável, perniciosa, e o discurso estético que a assegura, ao invés de rechaçá-las, antes reivindica essa artilharia de indignação às aspirações transgressivas da obra. A repulsa enfurecida é frequentemente o material de trabalho do artista superficial, mecanismo fácil para a atenção anedótica. O único adjetivo com contornos claramente ofensivos no território da transgressão estética, e que é recebido com protestos de antipatia, é a pecha de "decorativo" – isso aí é "mera decoração". Prova disso encontramos na recepção crítica à individual d'OSGEMEOS na Fortes Villaça (ver páginas 101 – 103). Acontece que as mostras de grafiteiros continuam acontecendo, suas exposições conquistam os espaços de legitimidade, e a ascensão biográfica aos círculos de privilégio cristaliza as recompensas da profissão. *É possível, nesse sentido, compatibilizar a massificação da linguagem – uma constatação empírica – e a distinção nobilitária – uma assunção teórica – enquanto prerrogativas do mesmo fenômeno de assimilação*? O estudo detido do processo nos permite responder afirmativamente, mas é preciso que explicitemos qual é a propriedade das intervenções urbanas apta a assinalar *distinções de recepção no campo de apreciação perita*. Meu objetivo, a partir de agora, é desenvolver uma *hipótese de enquadramento* que aproxime a unanimidade popular do grafite, e os processos altamente especializados de significação artística.

Capítulo QUATRO

FORMA SOCIAL GRAFITE

Já dissemos que a capacidade para o deleite estético desinteressado é uma das mais transparentes evidencias de aristocracia cultural. Aproximar-se da obra de arte com a segurança de quem percorre um caminho familiar e prazeroso revela o privilégio de nascer no seio acolhedor da erudição, do bom gosto, do beletrismo. Embora a aprendizagem tardia dos códigos legítimos faculte certas inserções estratégicas, é certo que o *fator útero* confere uma vantagem excepcional no trato dos bens simbólicos, dado que a familiaridade e autoconfiança são filhas legítimas da precocidade. Nas palavras de Bourdieu:

> O aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a pequena infância no seio da família e prolongado pela aprendizagem escolar que o pressupõe e o completa, distingue-se do aprendizado tardio, metódico e acelerado, não tanto (...) pela profundidade e durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a linguagem e a cultura que ele tende a inculcar como suplemento. (2006, pp. 65).

A proficiência artística enaltece a leitura puramente formal das obras legítimas, de sorte a enquadrar os bens culturais a partir das propriedades estéticas inerentes de cada linguagem. A percepção instruída se afasta do conteúdo explicitamente retratado em benefício da *maneira de retratar*, ressaltando os procedimentos estéticos singulares que concorrem para a concepção poética do artista. A alfabetização formal gabarita o modo legítimo de apreensão da obra, e essa leitura distinta e desinteressada separa e hierarquiza indivíduos com base em suas competências simbólicas desiguais, rechaçando qualquer critério não-estético de julgamento e fruição. À estética kantiana contrapõe-se o olhar pouco treinado das classes populares: "tudo se passa como se a 'estética popular' estivesse baseada na

afirmação da continuidade da arte e da vida, que implica a subordinação da forma à função (...)". (BOURDIEU, pp. 35, 2006). O culto à arte abomina todo tipo de vulgarização obtusa, qualquer tentativa de descrever o sentimento estético sem o auxílio do único alfabeto que a linguagem estética reconhece, o formal.

A despeito disso, a defesa retórica do olhar puro esbarra em uma dificuldade de razoável envergadura, a saber: o fato de que a forma, ela própria, *é tributária das dinâmicas sociais, político-culturais e econômicas que conformam características relevantes da linguagem artística.* A métrica valorativa que afasta o conteúdo exclusivamente estético da existência social desconsidera que a forma pura, essa entidade inefável e abstrata, é adstrita idêntica de pressões sociais as mais corriqueiras, de modo que negar à leitura estética seu débito com o mundo social é negar, por extensão, a reconhecida sociogênese da forma.

A forma estética encobre seu tributo social ao ressaltar seu vínculo exclusivo com uma tradição artística, de modo a privilegiar uma leitura que identifica causas estéticas imediatas e exclusivas para os resultados estéticos. Reconhecer os imperativos sociais, no entanto, não significa reduzir a realidade artística à condição de epifenômeno ilustrativo do contexto social maior, mas sim depurar o resultado complexo que articula, no mesmo quilate de importância, arte e sociedade. Ao comentar as esculturas essencialmente formais e abstratas de Amilcar de Castro, Naves assinala *homologias significativas* entre o dado formal e volumétrico, de um lado, e os processos laboriosos de extração mineral, de outro, na medida em que a ferrugem aparente do metal destaca os processos de metalurgia que imprimem às formas sua aparência sutil de leveza; é no contraste entre o metal puro enferrujado e a forma bem realizada do volume que o trabalho extrativo se revela. Nas palavras do autor: "Nessas esculturas as Minas Gerais vão muito além de um localismo geográfico e anedótico. Algo do reforço árduo de extrair riqueza do solo permanece nelas". (NAVES, pp. 241, 2011).

Afirmar a disjunção absoluta entre forma e sociedade, no entanto, é um equívoco analítico tão grave quanto recusar o compromisso do sociólogo com a linguagem estética e suas propriedades imanentes. A arte tem um percurso próprio, específico, que exige do analista social uma sensibilidade particularmente apurada

para reconhecer as minudências de cada expressão cultural. Uma investigação que não reconheça os códigos inerentes do fenômeno estudado promove um diálogo de surdos que não consegue acessar, em sua totalidade, os significados menos evidentes que a linguagem desenvolve. Naves só alcança o pormenor artístico e social da escultura de Amilcar porque a técnica escultórica não lhe é indiferente, ao contrário: o domínio da linguagem o habilita a identificar acentos socio-artísticos que permaneceriam à sombra diante do olhar culturalmente destreinado. Nesse sentido, Schorske assinala a importância de incorporar a leitura imanente no processo de investigação social, única garantia de desnudar o fenômeno em todas as dimensões possíveis: "Quanto mais frágil a consciência social do criador, tanto maior a necessidade de uma análise interna especializada por parte do intérprete sócio-histórico". (pp. 17, 1990). A leitura formal qualificada contribui para que a forma estética reconheça os galhos genealógicos que a ligam ao componente social, político e econômico.

Ademais, a linguagem artística não é um mero suporte para a compreensão da totalidade social; ela é, antes de tudo, uma prática autossuficiente que articula agentes, sensibilidades e discursos a partir de valores que lhes são específicos e, em certa medida, irredutíveis ao contexto social maior. Não podemos, portanto, olhar para a obra de arte como uma lupa de aumento do social, simples comentário gracioso de práticas e dinâmicas culturais que, essas sim, merecem a atenção detida do sociólogo. A forma artística depende de fatores e estruturas socialmente condicionados, mas o estudo da cultura compreende e, mais do que isso, *pressupõe* a capacidade agencial, performativa e geradora da obra de arte. Nesse sentido, Ehlert Maia aponta para "(...) uma concepção da cultura que não a reduza a uma variável dependente a ser explicada por processos supostamente mais 'concretos', mas reconheça *no mundo simbólico um poder de agência e constituição da vida prática*". (pp. 56, 2006. Grifo meu).

Se a imagem encerra potência geradora, o grafite não fala apenas sobre os autores das intervenções, ele retrata *conteúdos urbanos e sociais que permeiam toda a rede compartilhada de significados*, não só porque as intervenções estão "expostas" para um grande número de indivíduos e, portanto, influenciam sua educação iconográfica, mas fundamentalmente porque a ação de grafitar pode ser

desempenhada por qualquer pessoa que, sem nenhum treinamento estético, decida declarar o amor pela namorada na parede do vizinho. Nessa lógica, a desregulamentação geral das intervenções urbanas não faz outra coisa *senão pulverizar o perfil estético e formal dos grafites*, pela simples razão de que qualquer um pode sacudir uma lata de spray e registrar sua inspiração para a crítica do citadino comum, sem necessidade de qualquer curadoria que não a eventual ação enérgica da polícia. Esse é o componente de complexidade que a linguagem encerra.

Podemos esboçar um princípio de descrição da riqueza estética dos grafites estabelecendo uma distinção que, embora francamente insuficiente, nos ajuda a assentar a análise formal das intervenções. Baudrillard, em artigo publicado em 1976, distingue duas modalidades paradigmáticas de intervenção mural, a "europeia" e a "americana". Na Europa, e especialmente em Paris durante os eventos estudantis de 1968, a inscrição urbana assumia preponderantemente a forma do slogan político, da reivindicação ideológica, do ataque corrosivo ao Estado. Os jovens universitários parisienses opunham-se às guerras que confrontavam o Bloco Soviético e o Capitalismo liberal norte-americano, além de exigirem maior abertura e tolerância no campo dos costumes. As frases eram rápidas e incisivas, escritas em uma linguagem acessível que transmitia com clareza uma mensagem ideológica ("nossa esperança não pode vir senão dos desesperados", por exemplo). Os jovens americanos, por outro lado, ficaram conhecidos pelas inscrições que, na perspectiva do cidadão incauto, não vinculavam qualquer significado reconhecível ou aparente. Os grafites eram, na sua maioria, justaposições de palavras e números que apareciam infinitas vezes nos muros e trens de Nova York. O acréscimo paulatino de cores, formas e efeitos tridimensionais aumentava ainda mais o hermetismo das intervenções, de sorte que o reconhecimento de letras e números tornava-se, para todos os efeitos, impraticável para qualquer um que não estivesse inserido no grupo.

Aqui, a sobreposição entre formas estéticas e dinâmicas sociais é evidente. O suporte expositivo da arte urbana é, pura e simplesmente, a cidade. Diferentemente da escultura ou da pintura que, no geral, podem ser realocados de lugar sem que a peça individual altere seu valor semântico, o grafite extrai muito de seu significado

particular na consideração de seu local de intervenção (valência cenaridade). A arte urbana é, portanto, um exemplo acabado de estética *site-specific*, não porque a obra tenha sido encomendada estritamente para aquele local, mas porque o sentido imagético, simbólico e retórico da criação spray só alcança completa elucidação se confrontarmos a manifestação gráfica e o lugar de inserção, numa descrição que responda às diversas valências da linguagem. Em certa ocasião, estava andando por Porto Alegre e vi um grafite de um enorme cartão postal desenhado na superfície de um extenso muro branco, perto do centro da cidade. Não havia qualquer inscrição, desenho, endereço, nada; apenas a parte anterior de um cartão postal, com o espaço contornado do selo, as linhas vazias para o remetente, as retas pontilhadas. O desenho era banal, prosaico, sem nenhum traço particular que pudesse mobilizar ou provocar a curiosidade do transeunte. Não fosse a natureza do muro, a intervenção seria medíocre. Mas o muro era a divisória entre a Avenida Beira Rio e o Lago Guaíba, na altura da Praça da Alfandega. Em função da altura e da extensão, o paredão branco impedia o transeunte de atestar a beleza do lago que, de outro modo, representaria uma agradável mirada para aquele que caminhasse pelo centro da cidade. O grafite do cartão postal era uma ironia clara contra a privação a que estavam submetidos os porto-alegrenses, e esse caráter irônico era uma prerrogativa exclusiva da justaposição entre conteúdo gráfico e local de disposição.

O componente geográfico, local, é igualmente válido para outras formas de grafite que não a figurativa. As frases de repúdio e contestação inscritas em maio de 68 foram espalhadas nas ruas da capital francesa não como um exercício diletante de subversão, mas precisamente porque *aquelas eram ruas da cidade*, com o tráfego intenso, as conotações simbólicas dos prédios, os perfis de transeuntes que circulavam por cada área específica, etc. Um grafiteiro, um pixador, um adolescente sem treinamento, qualquer um que vá intervir, considera antes um sem número de fatores para localizar excelentemente sua obra. A visibilidade do lugar, o grau de vigilância, o tipo de superfície, a exposição à intempérie, todos esses são aspectos que concorrem para a projeção do grafite (DIEGO, pp. 96, 2000). Os estudantes de Paris poderiam ter mimeografado as frases e espalhado pelas ruas, poderiam tê-las repetido, ombro a ombro, durante as manifestações, poderiam ter adaptado as boas sacadas literárias em outros formatos culturais, como a canção. A forma específica

do grafite parisiense, ou grafite "europeu", só pode ser compreendida nos termos históricos e sociais específicos daquele momento, em que a frase pública desafiou simbolicamente as políticas do Estado francês, da mesma maneira que inspirou as disputas ideológicas dos jovens ativistas universitários. Descrever o grafite no plano da forma é bastante simples: existe uma frase aplicada numa parede da cidade. Esse formato específico, desafiador, visível, público, no entanto, é um correlativo social que o estudo puramente formal não alcança.

Essa correspondência é ainda mais clara quando discutimos o grafite "americano". A grande metrópole concentra serviços, apresentações culturais, gigantes conglomerados empresariais, edifícios públicos suntuosos, etc. Existe, além disso, a distribuição desigual dessa concentração no território citadino: algumas áreas, especialmente as mais centrais, reúnem uma proporção considerável desses equipamentos, o que gera um afluxo intenso de pessoas. Nesse sentido, a territorialização urbana gera um tipo bem particular de assimetria, nomeadamente, a *assimetria visual*. Uma peça iconográfica altera sua potência retórica se posicionada nas áreas de realce da cidade, seja porque o número absoluto de pessoas atingíveis é incomparavelmente maior do que nas periferias ou subúrbios, seja porque o *significado simbólico* dos diferentes espaços urbanos transfere parte desse conteúdo emblemático à obra iconográfica. Em 1992, o #DI#, famoso pixador paulistano, escalou um prédio de razoável altura, driblou a vigilância, e escreveu sua assinatura no topo. Escalar e fugir da segurança são, por assim dizer, "méritos" intrínsecos de desembaraço. Ainda assim, escalar e fugir é a cartilha básica de todos os pixadores que atingem níveis mais graduados de ousadia. O ponto importante da ação foi a conquista do Conjunto Nacional, prédio simbólico da cidade de São Paulo, e espaço de consagração incontestável para o pixador paulistano. O grafite, o pixo, a publicidade, o *outdoor*, todos esses sistemas comunicacionais disputam a recompensa da visibilidade apostando no trunfo específico de que dispõem: ou bem o dinheiro, ou bem a audácia.

A assimetria visual das diversas áreas da cidade gera um segundo tipo de concentração, a da *legalidade visual*. As imagens juridicamente protegidas foram autorizadas a reclamar a atenção dos passantes, e a autorização é quase sempre uma consequência da troca pecuniária. Nesse sentido, o que existe é um mecanismo

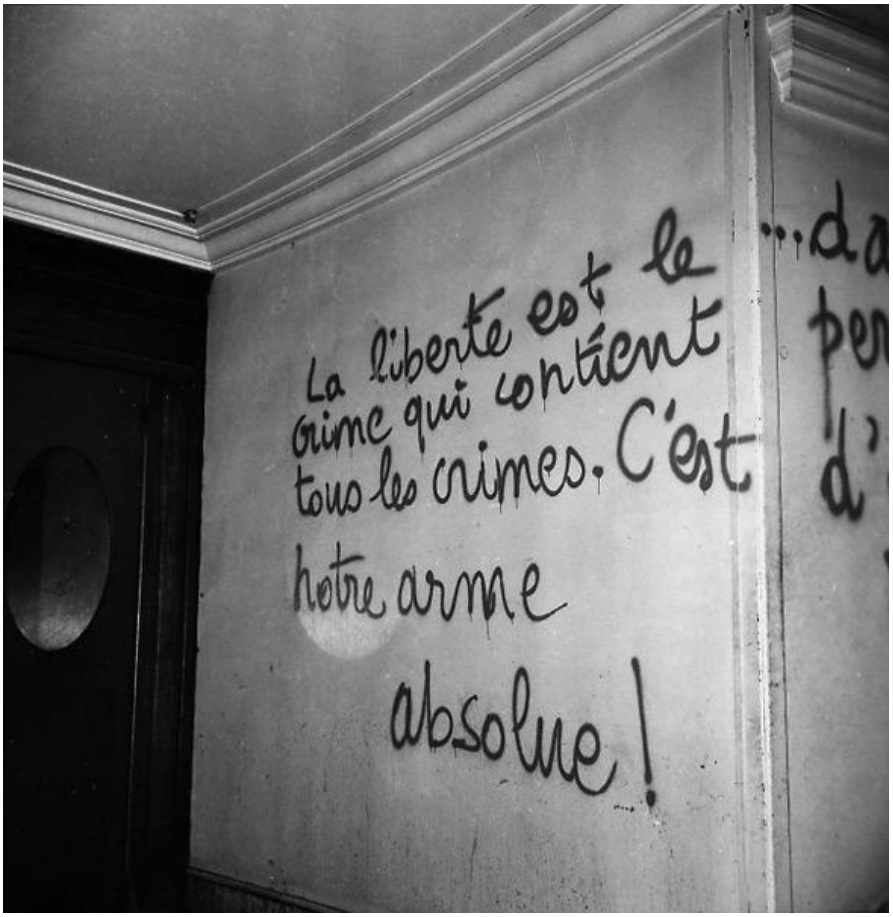


Figura 14: Parede de Sorbonne, 1968. Fonte: http://expositions.bnf.fr/mai68/grand/199.htm (Acesso em 03/02/2019). Autor: anônimo. Imagem em domínio público, Biblioteca Nacional da França.

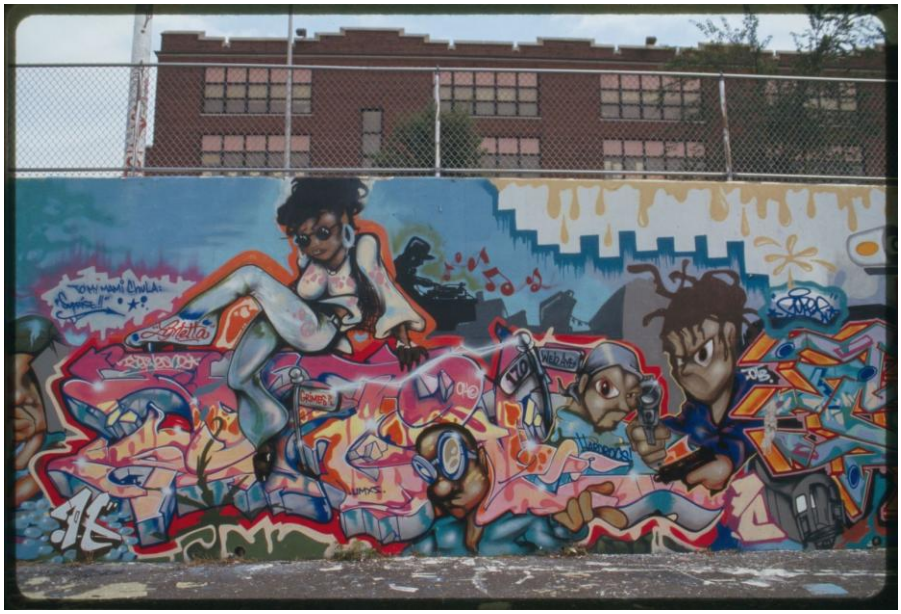


Figura 15: Mural de graffiti em Nova York. Fonte: https://picryl.com/media/graffiti-murals-on-walls-around-school-playground-school-number-15-is-seen-5 (Acesso em 07/02/2019). Autor: Martha Cooper. Imagem em domínio público.

de mercado que filtra a *visualidade possível* nos espaços mais concorridos da cidade. E quando a visibilidade se torna precificada, o discurso imagético com chances reais de atingir a população ou provém do Estado, ou dos grandes campões da iniciativa privada, de sorte que o *dissenso iconográfico, político, moral* quase não tem espaço no tabuleiro da legalidade. O grafite americano subverteu essa *lógica da presença* de maneira radical, não só porque as suas *tags* preencheram as paredes centrais da cidade, mas fundamentalmente porque elas surgiram na capital do mundo, Nova York, onde a resposta repressiva tinha a vantagem da eficiência policial. Qualquer que tenha sido o objetivo consciente que animou a ação dos grafiteiros, a mera presença do grafite era um elemento de *subversão da visualidade*, justamente porque rompia com a seleção mercadológica de ocupação dos espaços e, na esteira disso, ampliava os limites para a discordância visual, estimulando outros pares de rebeldia a inscrever seus descontentamentos urbanos sem a disciplina da autorização prévia. Dado que as inscrições não indicavam explicitamente uma mensagem, conteúdo ou crítica, não buscavam ilustrar ou figurar nada, a *presença* era o elemento fundamental; o significado do grafite não era outro senão estar ali.

> El graffiti no vende un producto ni un mensaje institucional, expresa su presencia, su conquista del espacio. Es un mensaje que quiere causar inquietud, porque es, ante todo, de resistencia, tento física y espacial como simbólica y de respuesta a la densificación icónica de la sociedad contemporánea y la hegemonía de las imágenes emanadas, sin posibilidad real de respuesta, desde los medios de comunicación de masas. (ibdem, pp. 239, 2000).

> Exercising actual freedom of expression enables artists to contest a city's corporate visual culture by either explicitly responding to it or creating new avenues of visual communication. Regardless of the artist's intention, producing art on the street is in itself a form of resistance to sanctioned imagery and the notion of public space. In other words, the unauthorized visual alteration of city spaces is a type of rebellion against tha capitalist construction of space (WACLAWEK, 2011, pp. 73).

As características formais da tag são tributárias dessa concentração de legalidade. Uma das mais famosas assinaturas gráficas é a icônica TAKI 183. Taki

era o apelido de Dimitraki, um imigrante grego residente em Nova York, e 183 fazia referência à *183rd Street*, seu endereço à época. Era, portanto, uma inscrição notadamente identitária. Mesmo assim, a identificação pessoal estava protegida pelo "pseudônimo imagético", de sorte que Dimitraki conseguiu projetar-se nos muros sem que os muros o traíssem. A inacessibilidade de TAKI 183 (e de tantas outras *tags*) era inclusive – mas não só – uma maneira de desviar-se das regras de seleção iconográfica, de modo que o atentado à visualidade autorizada não redundasse em sanções jurídicas ou criminais. Os apelidos, acrescidos dos números de endereço, garantiam que a conexão com os respectivos autores fosse camuflada de spray, e esse é um corolário óbvio da dinâmica social e urbana no projeto estético dos grafiteiros.

Figura 16: Tag "Taki 183". Fonte: https://www.taki183.net/gallery/wnuz10ar8ejz0zsj806cebg6ew1dg8 (Acesso em 05/02/2019). Autor: Smith. Utilização com base nas regras de "Fair Use".

Mas isso ainda está longe de ser tudo. A conquista simbólica do espaço não terminava com o sucesso individual de uma única *tag*, mesmo que estampada em um local de prestígio. A afirmação da superioridade gráfica decorria da pulverização de *tags* pelo território, de modo que a disputa por muros refletia a busca pela supremacia da assinatura. Quanto mais ocorrências de uma *tag*, maior era o cacife simbólico do grafiteiro. No entanto, a *tag* era uma forma simples de assinatura identitária. O passo seguinte para a concorrência spray assumiu a *pesquisa iconográfica* como mecanismo de confirmação de superioridade. Elaborar inscrições formalmente rebuscadas, combinando cores e texturas diversas, sem desrespeitar o tempo exíguo da punição, era um exercício de atrevimento artístico que denunciava os melhores grafiteiros. O desenvolvimento paulatino das formas estéticas do grafite *hip hop* respondia à dinâmica de conquista do espaço urbano, elemento importante da estrutura de ação dos jovens novaiorquinos. Mais uma vez, nos deparamos com a natureza intrincada do componente artístico e do componente social. Se arrolarmos

as *valências operacionais e pré-operacionais do grafite,* como o anonimato, cenaridade, saturação, verificaremos a digital inconteste das pressões culturais que hierarquizam simbolicamente a ousadia estética. Quem faz mais intervenções com traço rebuscado ganha a consagração da rua; a atenção da crítica é um efeito colateral.

Aqui, no entanto, é importante fazer uma consideração oportuna. Quando o argumento teórico ressalta a importância da dinâmica social no processo de desenvolvimento da *forma artística*, isso não significa que a análise subestime a capacidade estética dos grafiteiros de refletirem sobre formas, cores, linhas, desenhos, de sorte a elaborarem respostas plásticas criativas e originais de inegável qualidade. A dinâmica social imprime certo sentido nas ações dos indivíduos, mas o talento autoral para esboçar soluções imagéticas é um mérito artístico que pertence, sem dúvida, à aptidão do grafiteiro. Sem embargo disso, o traço do grafite figurativo revela com nitidez a *sensibilidade iconográfica contemporânea*, na medida em que as imagens grafitadas são claramente inspiradas nos desenhos animados, nas histórias em quadrinhos, nas animações, na publicidade, nos mangás, nos videogames, etc. (DIEGO, 2000). A linha do grafite é clara, é nítida, a ilustração fervilha de cores, o traçado é cartunesco, os personagens são caricatos ou fabulescos. O repertório imagético que configura a percepção criativa dos grafiteiros é menos o conjunto venerado das belas artes, e mais a afluência de figuras, sons e cores que excita o mercado de consumo cultural. Isso não significa, no entanto, que a figuração seja uma reprodução simples dos conteúdos da indústria de massas, ao contrário: a *estética* da imagem hodierna reflete suas características emblemáticas no trabalho dos grafiteiros que, por sua vez, assimilam o material de forma original e inovadora, no assim chamado processo de *sampling.*

> La relación del graffiti hip hop com los medios de comunicación de masas y com los iconos de nuestro tiempo es larga e problemática. (...) Debemos considerar la utilización de esta tradición en el ámbito de la cultura hip hop a la luz del sampling como proceso básico de cita, distorsión e transformación de los contenidos de esta tradición. (ibidem, pp. 240-241).

A consequência disso é crucial para compreendermos o processo de consagração do grafite no campo da arte legítima. A tradição imagética que anima os grafiteiros é, sobretudo, o conjunto de ilustrações e desenhos da indústria cultural que configura a sensibilidade iconográfica contemporânea. A despeito disso, o campo da arte legítima possui critérios de julgamento de imagem construídos a partir de outra tradição figurativa, e que reivindica um aprumo estético para o qual os grafiteiros não foram treinados. O resultado disso é o atrito presumível entre a obra de grafite e a as regras sedimentadas de avaliação pictural, de sorte que a mútua incompreensão artística acarreta, com alguma frequência, uma apreciação do grafite nos termos de produto estético "*kitsch*", ou mera decoração. Além disso, a aproximação entre o grafite e a *pop art* na chave da "incorporação artística da indústria de massa" encerra um equívoco analítico importante, na medida em que o procedimento estético que baliza ambos os empreendimentos é essencialmente diferente. Quando Warhol produz um painel com a imagem do *Mickey Mouse*, o desenho animado era um emblema da mercantilização cultural, da homogeneização do consumo, além de um esboço de reconciliação entre o mundo da arte e o mundo da vida (McCARTHY, pp. 41-42, 2002). Quando OSGEMEOS produzem um mural com seus conhecidos personagens amarelos, a narrativa imagética é o fim em si, a proposta artística acabada, de modo que a estética dos produtos culturais de massa está incorporada no *traçado do desenho*, e não no comentário da obra. Em outras palavras: naqueles, a cultura pop é essencialmente conteúdo; nestes, ela é essencialmente forma.

Esse ponto não é mero detalhe de classificação, ele é absolutamente fulcral para o transcurso de legitimação do grafite. Se assumirmos as características típicas do paradigma de arte contemporânea, constataremos a preponderância de elementos discursivos, conceituais e analíticos sobre as formas puramente sensuais de contemplação. Nas palavras de Heinich: "a extensão da obra de arte para *além da materialidade do objeto* produzido ou apresentado pelo artista inclui também o discurso sobre a obra." (pp. 379, 2014. Grifo meu). Em seguida emenda: "Exatamente da mesma forma como o *contexto se tornou parte da obra*, o discurso sobre a obra se tornou parte da proposta artística". (Ibidem. Grifo meu). Não podemos, portanto, apartar a obra de arte dos imperativos contextuais e retóricos

que, em última instância, representam o verdadeiro vigor estético no paradigma contemporâneo.[73] É exatamente por isso que eu proponho a distinção analítica entre o *grafite enquanto traço*, e o *grafite enquanto ato*. O processo de consagração do grafite acentua discursivamente os aspectos performáticos, agenciais e subversivos da *forma social grafite* (grafite enquanto ato), e não as propriedades imagéticas das obras grafitadas (grafite enquanto traço). Os elementos *preponderantes* de validação estética que concorrem para a apreciação legítima da arte urbana transcendem a imagem individual grafitada para ressaltar, isso sim, *as propriedades performáticas da prática*, como o anonimato subversivo, o enfrentamento à legalidade visual, a provocação iconográfica, etc. O desenho no muro pode agradar, mas o impulso legitimador é resultado do *significado social do grafite*, elemento, portanto, discursivo e contextual. Vejamos como isso ocorre.

> The terms "graffiti" and "street art" generally invoke an image - that is, a painted public surface of some sort. Yet graffiti and street art, by their very nature as public and often illicit productions, also incorporate a particular set of practices and experiences. To write graffiti or paint street art is to negotiate situations of vulnerability and risk far different than those inside the confines of the art studio or gallery, and often to do so in the company of other street art practitioners. Because of this, graffiti writers and street artists not only produce distinctive forms of art that are governed by their own aesthetic and stylistic codes; they also engage distinctive if ephemeral artistic experiences and communities in the moments that they produce such art (...). For its practitioners, the phenomenon under consideration is immediate act as much as eventual art (FERREL, 2016, pp. XXXIII)

[73] Uma consideração colateral: é evidente que os artistas contemporâneos não produzem apenas obras de natureza conceitual, abstrusa, imunes à apreciação sensorial imediata. Há beleza, há virtuose nas fronteiras da arte legítima contemporânea. A despeito disso, beleza e virtuose são expedientes que acompanham tranquilamente a cronologia artística desde Lascaux (aqueles bisões são uma beleza). O suspiro de novidade que o paradigma contemporâneo de arte celebra é a apropriação do cotidiano, do ordinário, do abjeto, no horizonte de possibilidades estéticas e expositivas. Esse choque de trivial é uma exclusividade desse paradigma e, portanto, recebe destaque no desenho argumentativo, não porque seja o único expediente possível, mas porque é o expediente de originalidade desse paradigma.

Grafite-ato

Trabalhar com simplificações nos ajuda a assentar o problema, mas elas devem ser paulatinamente superadas no processo de aproximação com a realidade. "Grafite europeu" e "grafite americano" são duas etiquetas gerais e panorâmicas que, justamente por sua amplitude, nos permitem identificar os processos sociológicos de organização da linguagem que se cristalizam na forma e na estética do grafite. Todo o argumento desenvolvido até aqui para interpretar o caminho de legitimação da arte urbana está construído em bases relacionais: a geração pioneira do grafite conseguiu desenvolver, através das máscaras de estêncil, uma estética figurativa que sintetizou, de um lado, uma relativa elaboração formal e, de outro, a velocidade de execução indispensável para driblar os dispositivos de vigilância. O paradigma de arte contemporânea, no entanto, elabora uma categoria de produção artística que não apenas instiga o desprezo pelas convenções do passado, mas exige um tipo de pesquisa formal intransigente, radicado num espaço altamente seletivo de erudição, e que gera, em uma espiral de insurreições formais, a pulverização de meios, objetos, ações e propostas passíveis de serem interpretadas e classificadas enquanto obras de arte. *O reconhecimento de uma qualidade efetivamente estética nos objetos passa, portanto, pelos sistemas discursivos que buscam integrar as desobediências artísticas ao universo simbólico daquele campo, mesmo aquelas mais improváveis.*

Uma lata de alumínio contendo fezes humanas não é arte, evidentemente. Não pode ser arte. Não deveria ser arte. Se equipararmos um mero expediente de repulsa, escatologia e imaturidade a um legítimo processo de criação estética, nós banalizamos o empenho artístico ao seu mais flagrante termo de desarrazoabilidade, de insolência, de provocação. Está aí assinalado, na latinha de degradação, toda a insignificância que o paradigma contemporâneo, orgulhoso de sua completa falta de escrúpulos, pode oferecer à perplexidade espectadora. Por outro lado, a aquisição de uma lata de excremento, barganhada a preço de ouro, sublima a concorrência transgressiva, grosseira e absurda que somente o vazio de conteúdo pode consentir. Quando as mais importantes instituições e coleções de arte do mundo expõem fezes aos seus visitantes, o autor do desacato obriga-nos a transcender a lata imediatamente exposta, e testemunhar a falência do projeto artístico inaugurado nas desobediências vanguardistas, e transformado em caricatura de obscenidade

mediante o empenho deliberado pelo fracasso. A lata encerra a provocação, mas a obra é maior do que o objeto: a obra é o ridículo. Ao manipular o constrangimento, o artista enuncia a banalidade estúpida da competição transgressiva, num ato de trivial genialidade. Uma lata com dejetos humanos não é arte, evidentemente. Se ela está exposta em um museu, a sua mensagem de descrédito transcende o objeto em sua fisicalidade imanente, e busca no *elemento discursivo* as chaves possíveis de repercussão.

A incorporação do grafite no sistema de arte contemporânea responde, de igual maneira, às prerrogativas de transgressão: o museu não expõe uma bela pintura urbana (objeto imanente), ele exibe – enquanto projeto de curadoria – a *forma social da linguagem,* arquitetada na urgência do mundo da vida. A imagem não é um "em si" de contemplação, porque a simples imagem não transpira a cólera ilegal, visceral, que o ato de vandalismo aflige. A força contemporânea das intervenções murais emana da dissidência visual que, na guerrilha de saturação, submete São Paulo à fúria do imprevisível. Nesse sentido, o componente de rebeldia do grafite ilegal está no ato de desobediência à propriedade. A ocupação dos espaços públicos, nos termos de insubordinação, produz uma forma que, antes de ser estética, é imediatamente social: rapidez do traço, anonimato, originalidade da assinatura, perícia urbana (escalar prédios, formar escadas humanas, pular marquises, enganar porteiros, etc.). Todas essas propriedades formais são derivadas da relação marginal que os grafiteiros, pixadores e artistas estabelecem com os dispositivos de vigilância, de um lado, e entre os próprios grupos de afiliação, de outro.

A inserção do grafite nos mecanismos de autorização, a seu turno, expande o tempo disponível para a concretização do traço – alteração da valência velocidade que repercute na valência cenaridade –, de modo que o impacto da intervenção enaltece não os aspectos performáticos da ação agressora, mas o *valor de visualidade* elaborado em figuração, composição colorística, e acabamento virtuoso. Nas palavras de um pixador anônimo: "O grafite virou mainstream total. É arte domesticada, feita para decorar ambientes que querem se passar por modernos. Eles

grafitam nos muros e os playboys vão às galerias arrematar os trabalhos para levar para suas casas ou escritórios".[74] F., pixador, caminha nesse sentido: "É necessário distinguir arte de decoração. O nosso ataque ao grafite vendido, conformado e comercial não tem nada de pessoal. Estamos apenas reafirmando aquilo que estava na origem mesmo da pichação, ainda que nos anos 60; O 'pixo' é anarquia e resistência contra todas as formas de poder que encontrar pela frente". A dicotomia entre uma arte que se realiza no traço, na elaboração virtuosa, e uma arte que se realiza na celeridade ilegal da ação, estrutura os *enquadramentos perceptivos* que alimentam os juízos de valor. Os partidários da transgressão originária do grafite, tendencialmente mais próximos das vertentes radicais da linguagem (especialmente a pixação), buscam na urgência do mundo da vida os elementos de ebulição, entusiasmo e afirmação da prática. "O grafite está se tornando cada vez mais decorativo e convencional. Já a pichação é mais radical e misteriosa.", opina Christian Caujoulle, famoso fotógrafo francês[75]. A experiência da ação pixadora, cristalizada em risco e adrenalina, é a única realização possível no código marginal: "Nós não temos nada contra o grafite como forma de expressão artística. Por isso, você nunca verá um dos nossos atacando grafite ilegal, que é o grafite que mantém o espírito ilegal (...). Quem quiser a arte imutável e inatingível, que vá ao museu. O 'pixo' reflete a perversidade da metrópole e é perverso com ela", continua o pixador. A incorporação ao museu, na fala do sujeito, incompatibiliza as intervenções com a violência originária da linguagem, e assume uma clara barreira entre a ação intempestiva da rua, e a imutabilidade institucional que acorrenta o grafite assimilado.

A despeito do que foi dito, o ato de delinquência visual não produz fraturas apenas na dimensão da produção (pixadores contra grafiteiros, ou grafiteiros ilegais contra grafiteiros autorizados), mas inclusive na esfera da recepção. Repito: enquanto a população paulistana dedica consideração favorável aos grafites que cumprem o *trinômio de conservação* (autorização oficial, estilo virtuoso, e tema incontroverso), as franjas de perícia desconfiam do apelo fácil, comercial e excessivamente colorido dos

74 ID 28100821 Folha de São Paulo: Pichadores agora destroem marcos do grafite em São Paulo – 20/10/2008.

75 ID 13101001 Folha de São Paulo: Fotos gigantes vão estampar prédio no Anhangabaú – 13/10/2010.

campeões de venda. A gritaria beligerante do cidadão de bem, desencadeada pelos atos de vandalismo imagético, abafa um sussurro perito que diz: a violência transgressora é, na realidade, o testemunho de vitalidade das intervenções. *O ato de rebeldia incompatibiliza, portanto, leigos e conhecedores*. Nas palavras de Jorge Coli, especialista em história da arte, e colunista da Folha:

> Grafite é arte. Picho, não. Grafite embeleza. Picho suja. A visão é preconceituosa. O grafite, elaborado, aplicado, caprichado, bem feito, seria superior. Portanto, despreza com desdém a pichação, mais rude, sentida como delinquente por razões sociais. Tudo isso ignora a urgência interna, visceral, profunda, dos pichos, suas forças verdadeiras. O primeiro, de fato, parece-se melhor com o que, de hábito, pensa-se ser arte: algo refletido, composto, elaborado, com certas ambições expressivas, quando não harmônicas. O segundo, porém, afirma-se como gesto transgressor, que recusa ser recuperado. É capaz de efeitos poderosos. Impõe, na paisagem urbana, uma vibração insubordinada[76].

Ou, de acordo com Bernardo Carvalho, escritor brasileiro:

> O grafite já representou mais que a vontade de expressão hoje ingênua dos grafiteiros. Ele se transformou pouco a pouco num paradigma das inversões sofridas pelo sentido da arte nas últimas duas décadas. O grafite começou como manifestação espontânea, geralmente de grupos marginalizados. Na origem, a força dessa vontade de expressão vinha exatamente da "invasão" de um mundo marginalizado no dia a dia do establishment – os metrôs de Nova York são o melhor exemplo (...). O que importava na origem do grafite não era o estilo ou a beleza, mas a força que o traço podia alcançar ao ser inserido num lugar que não lhe era destinado, como invasor mesmo. Isso não significa que não pudessem ter estilo ou ser belos[77].

O discurso de legitimação enaltece a cólera urbana como fonte de relevância da linguagem. É claro que o tempo da autorização faculta uma pesquisa estética cuidadosa ("algo refletido, composto, elaborado, com certas ambições expressivas,

76 ID 28120801 Folha de São Paulo: Pelas Ruas – 28/12/2008
77 ID 10098991 Folha de são Paulo: Grafite institucional é como decalque no caderno da tia – 10/09/1989

quando não harmônicas"), mas a ilegalidade ("vibração insubordinada"; "ser inserido num lugar que não lhe era destinado") baseada no ato de desafio à propriedade ("gesto transgressor"; "invasão") impulsiona as potencialidades da prática ("é capaz de efeitos poderosos"). Está aí a alquimia institucional que os espaços de legitimidade produzem sobre as intervenções: *ao mesmo tempo em que separam a linguagem urbana dos processos de urgência do mundo da vida, o discurso perito estetiza essa mesma vinculação a fim de integrar a violência dos grafites à competição transgressiva dos museus*. A forma social do grafite é o resultado da prática sobre a estética: as imagens de celeridade despistando os dispositivos de vigilância para afirmar a própria existência pública em insultos de saturação. No museu, o abrigo institucional recompensa a tranquilidade do aprumo, da composição, do engajamento visual. Ainda assim, a curadoria recusa a decoração de apelo publicitário, acessível e superficial; os grafites são uma pulsão da rua, o fenômeno de conquista coletiva que ressignifica os espaços metropolitanos. A sugestão autoral e o discurso legitimador são duas representações essenciais da experiência artística contemporânea, cada qual validando as ambições semânticas do outro. Repare bem: a curadoria que anula a urgência da linguagem nos processos do mundo da vida instrumentaliza essa mesma efervescência para reconhecer sua legitimidade estética. Embora em segurança, o grafite representa o risco; embora autorizado, o grafite representa a transgressão; embora institucionalizado, o grafite representa a vivência urbana. Essa alquimia discursiva, é importante destacar, não é uma mentira curatorial, antes revela a capacidade agencial dos enquadramentos sociais em configurar e reconfigurar narrativas de interpretação. No museu, não há uma conexão entre linguagem e mundo da vida; o que há é a estetização dessa conexão, numa chave discursiva.

É importante destacar, ademais, que a clivagem entre o traço do grafite, e o ato de realização da intervenção, fundamenta a percepção dos próprios agentes envolvidos no processo de legitimação da arte urbana. "Expor em galerias muda muito as coisas, mas eu tento não deixar que cada peça fique preciosa demais. Tento manter a liberdade e o espaço para experimentação na pintura", afirma McPherson,

grafiteira de Los Angeles[78]. A tentativa de "não deixar que cada peça fique preciosa demais" fala muito sobre a participação dos grafites no ambiente expositivo. A artista sabe que, dentro de uma galeria, o tempo disponível para realização da imagem incide, de modo sensível, nas características estéticas da peça. Sabe também que o espaço legítimo promove, acima de tudo, o valor de visualidade da obra, em detrimento das relações semânticas que uma intervenção compactua com seu entorno citadino. Ao evitar o traço excessivamente primoroso, a grafiteira reconhece que a estética da cidade é o componente de força que o seu trabalho encerra. A iminência do flagrante deposita sobre o traço a hesitação da velocidade; quando a rapidez deixa de ser um imperativo diante da proteção da galeria, a irregularidade da linha, cuidadosamente imperfeita, é a caricatura de urgência a evocar uma lembrança de transgressão. O arquiteto Ademir Pereira dos Santos, ao comentar o impacto das pichações sobre o espaço público, reflete: "Para esses novos pichadores, a plasticidade não tem importância. O ato de pichar é que importa". A dicotomia entre o traço agressivo e veloz, e a performance de ousadia que cicatriza a antipatia transeunte, não é um simples esboço analítico; ela está presente nas interpretações difusas sobre o fenômeno, exemplarmente representada na fala do arquiteto. Não só isso: o *ato significativo* deixa de ser uma prerrogativa exclusiva do autor originário da intervenção, e dilui-se na emergência destrutiva da cidade. Alessandra Cestac produz cartazes de si mesma nua e em tamanho natural, e cola-os em lugares incomuns, como pontes ou viadutos de vias expressas. A rapidez dos veículos desconcerta os motoristas que, no vislumbre de nudez, duvidam, por um instante, da aparição feminina. O componente erótico da intervenção produz algum ruído moralista, mas o alcance da intervenção transborda o conteúdo, e se afirmar na relação de estranhamento entre obra e entorno: a sugestão de lascívia ressignifica a monotonia do espaço, e cria pequenas desconstruções de familiaridade, exigindo da atenção um tributo ao imprevisto. "Colo as maiores [de corpo inteiro] em vias expressas para que as pessoas fiquem com a sensação de terem visto algo, mas, como não podem parar, não tenham certeza. É uma intervenção urbana que tem como princípio a performance", afirma. A artista instrumentaliza um imperativo da cidade, qual seja, a

78 ID 19010901 Folha de São Paulo: Americanos adaptam arte de rua para exposição dentro da galeria – 19/01/2009.

velocidade de suas vias marginais, para infundir a sensação de incerteza, de incredulidade, de sorte que a cidade passa a compor sua linguagem estética. "O fato de estar nua em lugar insólito é uma forma de sair do contexto, do lugar de origem, do natural. Acho que o trabalho consegue atingir muitas pessoas, não só do 'meio'. Adoro ouvir comentários, ou saber que alguém rasgou", conclui. A obra de arte urbana não é uma oferta autoral acabada, mas um constante processo de acumulações, desrespeitos, réplicas, deterioração que, no transcurso de sua biografia visual, cede à efemeridade a afirmação de supremacia. O grafite é uma sucessão de atos que, aos poucos, vai depositando novas camadas de significado à proposta original, equiparando o tempo de criação ao tempo de existência física da obra.

O que temos, então? Traço-rapidez, ato-performance, tempo-efemeridade. As instituições de arte oferecem uma *transliteração estética* para capturar a dinâmica da cidade em sua forma grafite, e arquitetam um enquadramento legitimador que, em discursos e curadorias, divulga um simulacro de urgência. A argumentação, no entanto, caminha de modo acelerado, e apresenta conclusões antes de introduzir premissas. Já apontei que o banco de dados registra 24,2% de ocorrências de intervenções no interior de espaços artísticos, a maior frequência entre todos os demais suportes e ambientes concorrentes (muros da cidade, prédios públicos, fachadas privadas, etc.). Ao esmiuçar a distribuição de exposições no circuito artístico legitimado, é possível verificar dois aspectos concorrentes para caracterizar essa participação: de um lado, a transversalidade de equipamentos culturais que albergaram alguma exibição de grafite, pixação, ou arte urbana; de outro, a concentração estatística em duas instituições centrais do circuito. O banco contabiliza 10 categorias distintas de espaços expositivos ou eventos de arte, contudo as feiras anuais e os leilões de obras respondem, em conjunto, por apenas 1,2% das ocorrências; as exposições de grafite que acontecem fora do circuito artístico (cafés, saguões de banco, etc.) representam 4,9% dos casos; as bienais, com frequência estatística um pouco maior, assinalam taxa de 8,7%, e os espaços culturais da cidade (sistema SESC, CCBB, CCSP, etc.) aparecem com 14,4% de respostas. As galerias de arte correspondem a 16,7% do banco, e as galerias especialmente dedicadas à arte urbana assinalam outros 15,6% de registros, totalizando 32,3% de exposições em ambientes dedicados à comercialização de arte. Por fim, 35,6% das respostas estão

associadas a exibições em museus, a maior concentração estatística (os museus dedicados especificamente à arte urbana somam apenas 1,3%).

Tabela 11: espaços legítimos de exibição do grafite

Espaços expositivos	N	%
Museu de arte	217	35,6%
Museu dedicado à arte urbana	8	1,3%
Galeria de arte	102	16,7%
Galeria dedicada à arte urbana	95	15,6%
Bienal	53	8,7%
Exposição não albergada por instituição de arte	30	4,9%
Leilão	3	0,5%
Feira de Arte	4	0,7%
Estabelecimento cultural	88	14,4%
Estabelecimento não-identificado	8	1,3%
Outros	2	0,3%
TOTAL	**610**	**100,00%**

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

Se considerarmos exclusivamente a distribuição de respostas para a categoria "pixação", 30,6% delas estavam expostas em bienais, e 24,2% em museus. Nos espaços de comercialização de arte, a frequência cai para 14,5% entre as galerias de arte, e 11,3% para as galerias especializadas em arte urbana. Ao confrontarmos as ocorrências da pixação com os desenhos de figuração complexa (grafites murais), a concentração estatística ressalta a presença nos museus, com 35,8% de registros, seguida das galerias de arte, com 20,9% de participação, e as galerias especializadas, com 17,6%. A soma entre as duas últimas categorias de comercialização ultrapassa o número registrado nos museus, com 38,5% de respostas. As intervenções textuais, associadas frequentemente a um expediente de comunicação mais agressivo, estão concentradas – assim como a pixação – nos museus e bienais, com 40% e 24% respectivamente (a soma das duas categorias de galerias marca os mesmos 24% que a bienal registra). No grupo "intervenções não-agressivas", a ocorrência de exposições nos espaços de comercialização estética

aumenta para 37,3%, enquanto que os museus assinalam 30,4% de exibições, e as bienais concentram 16,7% de casos.

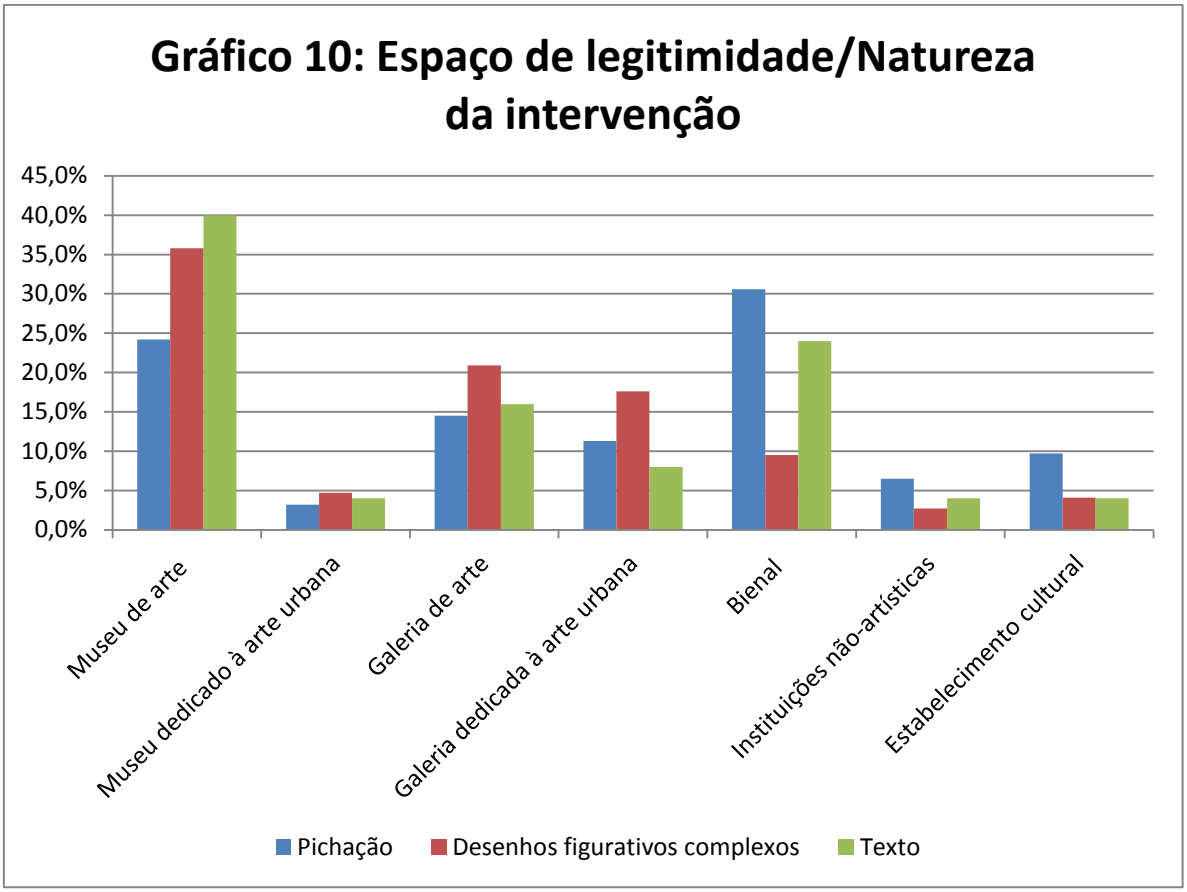
Mais uma vez, é possível constatar dois padrões razoavelmente demarcados: em primeiro lugar, a importância da instituição "museu" no processo de legitimação das linguagens urbanas; embora haja uma preponderância dos desenhos de figuração complexa (se considerarmos apenas a categoria "museu", 41,1% das respostas estão associadas aos grafites, seguida das "intervenções não-agressoras", com 24%), a instituição é o principal ambiente expositivo para todas as manifestações de arte urbana, com exceção da pixação (em primeiro lugar, estão as bienais, seguidas dos museus). Por outro lado, há uma sutil clivagem entre as linguagens mais próximas do espectro transgressivo (texto e pixação), e as manifestações inclinadas ao traço virtuoso (desenho de figuração complexa e intervenções não agressivas): enquanto que estas aumentam estatisticamente sua presença nos espaços de comercialização, aquelas se concentram no circuito de descoberta e legitimação da arte contemporânea. Essa constatação é importante para qualificarmos a investigação sobre os processos de reconhecimento do grafite: se o enquadramento de transgressão compatibiliza a linguagem urbana com os imperativos de novidade, rebeldia, e destruição criativa que estruturam as ambições de curadoria, é igualmente verdadeiro que algumas instituições do circuito estão mais próximas da dinâmica comercial e, portanto, mais inclinadas às aspirações de decoração e composição de ambientes.

Em tempo: a conjunção de valências das intervenções (tempo de execução, característica do traço, diálogo com o entorno, sobrevivência urbana, etc.) responde aos imperativos do mundo da vida (transgressão, pertencimento ao grupo, campanha eleitoral, disputas ideológicas, publicidade, etc.), de modo a cristalizar uma forma estética com vinculações imediatamente sociais (forma social grafite). As instituições legítimas traduzem essa sociabilidade do grafite em desenhos de curadoria que ressaltam a vinculação entre a forma e a cidade (movimento de transliteração estética, em que o idioma urbano é reescrito em idioma expositivo, de modo a preservar algo do sentido original do ato). Em sociologia, os juízos de totalidade são

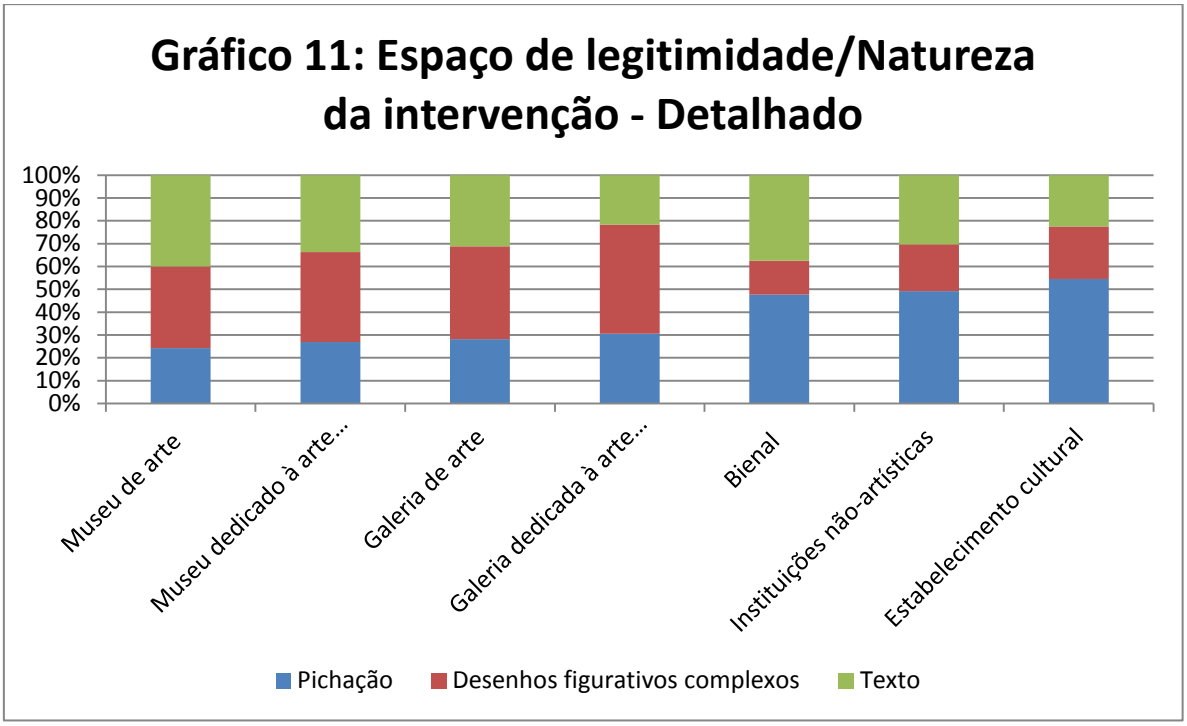
Tabela 12: Cruzamento entre a natureza das intervenções, e o espaço de exibição legítimo

Espaço expositivo	Natureza da intervenção					
	Pixação	Desenhos figurativos complexos	Texto	Intervenção não-agressora	Intervenção agressora	Inovação técnica
Museu de arte	24,2%	35,8%	40,0%	30,4%	14,3%	21,8%
Museu dedicado à arte urbana	3,2%	4,7%	4,0%	2,9%	14,3%	2,3%
Galeria de arte	14,5%	20,9%	16,0%	16,7%	0,0%	21,8%
Galeria dedicada à arte urbana	11,3%	17,6%	8,0%	20,6%	14,3%	19,5%
Bienal	30,6%	9,5%	24,0%	16,7%	42,9%	6,9%
Exposição não albergada por instituição de arte	6,5%	2,7%	4,0%	2,0%	14,3%	4,6%
Leilão	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	1,1%
Feira de Arte	0,0%	1,4%	0,0%	1,0%	0,0%	0,0%
Estabelecimento cultural	9,7%	4,1%	4,0%	9,8%	0,0%	16,1%
Estabelecimento não-identificado	0,0%	2,7%	0,0%	0,0%	0,0%	1,1%
Outros	0,0%	0,7%	0,0%	0,0%	0,0%	4,6%
TOTAL	62 100%	148 100%	25 100%	102 100%	7 100%	87 100%

Fonte: banco de dados do autor.
Disponibilização pública.



Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.



Fonte: banco de dados do autor. Disponibilização pública.

altamente controversos (todo A é B), mas se admitirmos a clivagem observada no banco de dados entre (i) os espaços destinados à comercialização de arte urbana (galerias e galerias especializadas), e (ii) o circuito de museus da cidade (mais os eventos das bienais de São Paulo), é possível ajuizar que *todas* as exposições de arte ou intervenção urbana que ocorreram no *segundo conjunto de instituições legítimas* (as mais significativas do circuito paulistano aconteceram no MAC, MASP, Pina, MAM, CCBB, CCSP, MAB-FAAP, etc.) procuraram traduzir um aspecto das *valências urbanas (*e, portanto, a forma social da linguagem), para o seu ambiente de exibição. Os recursos de curadoria não convidam a audiência a admirar imagens em sua imanência composicional ou colorística, mas a testemunhar a conjunção entre arte e cidade que foi destacada, significada, e estetizada pelos esforços institucionais.

Em 2004, a Pinacoteca do Estado de São Paulo abrigou a exposição "A Cidade Ilustrada", de Marcio Scavone. Nela, o fotógrafo paulistano apresentou mais de 50 imagens com grafites e intervenções urbanas espalhadas por São Paulo. Os enquadramentos buscavam situar as realizações dos grafiteiros em seu contexto citadino imediato, além de registrar as reações dos transeuntes diante das obras. No espaço expositivo, a curadoria esforçou-se em projetar uma atmosfera de urbanidade que refletisse o *locus* orgânico das intervenções e, entre uma fotografia e outra, solicitaram ao pixador e artista Mauro que inscrevesse suas frases de protesto, cirurgicamente desorganizadas, nas paredes do ambiente. Ao fundo, os visitantes podiam escutar os sons metropolitanos captados nos respectivos lugares em que Scavone registrou as cenas.[79] Na mesma Pinacoteca, o grafiteiro Alexandre Órion organizou a exposição "Metabiótica", também em linguagem fotográfica. O artista congelou o momento preciso em que os transeuntes da cidade, sem qualquer estímulo ou orientação prévia, "invadiam" o quadrante da fotografia e, involuntariamente, protagonizavam relações de significado com as intervenções urbanas do próprio Órion, produzindo pequenas anedotas narrativo-imagéticas (uma fila de alienígenas aguarda impaciente um senhor terminar sua ligação no telefone público; a moça pichada conduz um cachorro verdadeiro pela calçada; um garçom aristocrático serve seus clientes em um bar de salubridade duvidosa, etc.). Assim

79 ID 07080401 Folha de São Paulo: Museu atesta pluralidade fotográfica – 07/08/2004

como em "A Cidade Ilustrada", Órion distribui seus grafites pelas paredes do espaço expositivo, de modo a entrelaçar a linguagem urbana ao suporte fotográfico[80]. Em 2005, o Instituto Gtech de São Paulo albergou a exposição "SPray: Tatuagens Urbanas", com fotografias de Iatã Cannabrava e um grupo de nove jovens que, em um final de semana, percorreu a cidade – especialmente os redutos de arte urbana – para apresentar um olhar geracional sobre as intervenções. Nas palavras do fotógrafo: "Nossa intenção era propor essa reflexão sobre o excesso. São Paulo se comunica visualmente de forma muito caótica. Seja com aquelas faixas de 'Eu te amo' colocadas nas ruas, com outdoors que ocupam paredões inteiros dos prédios e cobrem edifícios históricos ou com a pichação, que, às vezes, tem letras lindas e, em outras, é puro vandalismo". Além da mostra fotográfica, a instituição promoveu três encontros para debater os desafios e potenciais da arte urbana, com os sugestivos nomes de "O Legítimo e o Transgressor", "Público e Privado", e "Vandalismo e Expressão"[81].

"A Cidade Ilustrada", "Metabiótica", e "SPray" instrumentalizam o suporte da fotografia a fim de desafiar a descontinuidade entre o grafite institucionalizado e a cidade. Os retratos das intervenções, emolduradas em seus respectivos locais de disposição, "restituem" a valência de cenaridade como camada possível de significação. Enquanto o cubo branco oferece à obra a cortesia da neutralidade, a arte urbana se mistura à perturbação do entorno para desenvolver sua plenitude discursiva. A transliteração estética, neste caso, reproduz pequenos sintomas de urbanidade para construir uma ficção de pertencimento: o caos metropolitano recobre as paredes da instituição com ilustrações de violência visual; as fotografias congelam a cidade no enquadramento do museu; a paisagem sonora sugere uma avenida de acontecimentos que transporta a sensibilidade do visitante para a desproteção externa. O grafite imprime sua estética particular nas exposições de arte com base na agência urbana que a linguagem realiza, e da qual extrai sua relevância provocadora (o ato). Todo o esforço de curadoria, a partir da transliteração fotográfica, busca desencorajar uma apreciação imagética que olha a obra como simples pintura citadina encerrada em uma visualidade imanente; a

80 ID 22050401 Folha de São Paulo: Histórias do Olho – 22/05/2004
81 ID 25050521 Folha de São Paulo: Grafite ganha exposição e debate – 25/05/2005

cidade é encenada na escala reduzida da instituição, exprimida nos limites de uma agressividade protocolar.

O repertório de estratégias expográficas, no entanto, é amplo. Se a metrópole se converte em simulacro de curadoria para fixar narrativas e interpretações no interior dos museus e galerias, é igualmente verdade que as instituições se projetam em direção à cidade para preservar o componente situacional do grafite. Em 2007, os artistas plásticos (e eventualmente grafiteiros) Celso Githay, Cláudio Donato, e Ozi-Ozéas Duarte participaram de uma grande intervenção mural em nome da galeria Mônica Filgueiras. A performance "Stencil-o-Rama" consistia na pintura de um grande painel na Rua Santo Antônio, no centro de São Paulo, seguido de um percurso de intervenções nas fachadas da cidade que levaria os artistas até o endereço da galeria. Toda a trajetória de realização foi filmada para posterior exibição nas paredes da instituição[82]. Em 2012, para celebrar o aniversário de 458 anos de São Paulo, o Museu da Imagem e do Som convidou quatro artistas para executarem exibições de grafite, no evento "Arte Urbana ao Vivo". Em hora e local previamente estipulados, os grafiteiros fariam intervenções autorizadas para a audiência do entorno (Mundano e Cela Luz eram os destaques da programação)[83]. Nessa mesma linha, a 6ª Semana Ticket Cultura & Esporte, realizada em 2012, convidou sete artistas urbanos para demonstrarem sua perícia spray a uma plateia no Conjunto Nacional (prédio importante da Avenida Paulista, na zona oeste de São Paulo), entre os quais Nove, Paulo Ito, e Magoo. A apresentação recebeu o nome de "No ato"[84]. Ali ao lado, na Rua Oscar Freire, a Galeria Bergamin abrigou a exposição "Contra o verso", com participação dos grafiteiros Nunca, Flip, e Tinho. As intervenções dos três, naquele espaço, respondiam a um modelo de disposição convencional: suas respectivas obras pendiam civilizadas nas paredes de neutralidade. No último dia da mostra, contudo, um grupo de skatistas tomou o perímetro da galeria para praticar suas acrobacias juvenis, a fim de homenagear as

82 ID 23110701 Folha de São Paulo: Stencil-o-rama – 23/11/2007
83 ID 22011201 Folha de São Paulo: Conexão cultural itinerante – 22/01/2012
84 ID 02111201 Folha de São Paulo: No ato – 02/11/2012

raízes do grafite arrancadas nos guetos de cultura urbana: "Será uma performance, quem quiser pode trazer seu skate", autoriza Carmo Marchotti, galerista[85].

Se o grafite é executado "ao vivo" e "no ato", a audiência não responde a uma contemplação imagética, mas ao testemunho de ação. O visitante que aborda uma obra de arte acabada pode gostar ou não gostar do resultado, admirar a técnica ou repudiar a inadequação física ou moral. Qualquer que seja a reação afetiva ou intelectual eliciada pela composição, o contato estético se dá através do desfecho autoral, e não via processo criativo. A fertilidade metódica do artista se cristaliza no produto finalizado da obra, de sorte que o encadeamento imaginativo só é acessível por meio da inferência, palpite, ou intuição. Por outro lado, quando a plateia presencia as estratégias, esquemas, falhas, esboços, revisões, cansaços do fazer artístico, o olhar estético soma à deferência a intimidade, aproximando contemplação e realização. Esse vínculo de familiaridade performática reduz não só a distância do desinteresse, mas danifica, inclusive, a própria muralha aurática que inscreve uma obra na esfera do inacessível. O grafiteiro está lá, fazendo o seu rolê, sujo de spray, borrando a *tag*, trocando uma ideia com o pessoal. A transliteração performática restabelece o grafite como uma arte do cotidiano, do ordinário, uma estética desta ou daquela esquina, para este *skatista* ou aquele *rapper*, sem a pretensão litúrgica das grandes assinaturas autorais. A performance evidencia o ato antes de ser traço, de sorte que a agência antecipa e qualifica a contemplação.

Arte Urbana no museu

O que está em jogo, aqui, é uma tentativa discursiva de repactuar fronteiras. As instituições trabalham no sentido de contestar a ruptura entre o espaço de exposição e a urgência da cidade, mas não só; elas debatem, acima de tudo, o próprio estatuto da categoria "arte". Repare bem: a *forma* social do grafite ressalta o ato artístico (frequentemente intransigente) de apropriação da metrópole, e que transcende a simples imagem ou mensagem executada – a sociabilidade da linguagem é o gatilho de compreensão estética. O grafite, nessa chave, é entorno, é

85 ID 25110801 Folha de São Paulo: Galeria Bergamin celebra grafite, cultura urbana e skate – 25/11/2008

desgaste, é sujeira, é ofensa, é decoração e, acima de tudo, ele é cidade, com todas as suas emergências. Logo, *o grafite é arte antes de ser instituição*, porque o seu componente estético se realiza na interação com o mundo da vida. No entanto, a estruturação de um *discurso legitimador* precisa elaborar um enquadramento de recepção que traduza essa potencialidade da linguagem em termos estéticos. Identificar o elemento agressivo das intervenções não assegura, automaticamente, uma interpretação artística plena; é preciso, antes, um trabalho perito de sugestão e apreciação que qualifique essas propriedades em termos valorativos. Arte não é uma consideração apriorística contida no objeto (o grafite é transgressor, portanto é arte), mas um reconhecimento social, discursivo, cognitivo, especialmente no paradigma contemporâneo. Logo, *o grafite é arte porque participa do circuito legítimo e especializado*. A contradição, evidentemente, é insuportável.

Note o leitor, porém, que ela só é uma contradição porque se assume enquanto dicotomia mutuamente excludente: está no museu ou não está no museu? É arte ou não é arte? É domesticação ou violência? Dentro ou fora? Urbana ou institucionalizada? O fato, para além de qualquer sofisma, é que a linguagem participa de ambos os registros de atuação, tanto o ilegal quanto o autorizado. O grafite consagrado não funciona na lógica binária do sim ou não; ele realiza um padrão de circularidade que transita entre a rua e as instituições, entre a autorização e a invasão, entre o desafio e o consentimento. Mesmo os mais celebrados grafiteiros da *Old School* convocam um tipo de ilegalidade festiva para reafirmar, nos intervalos de exposição, a urbanidade do próprio traço. A consagração do grafite, portanto, não se realiza no museu, apenas: ela se afirma na síntese entre o aplauso institucional e a apropriação da cidade, entre o enquadramento legitimador e a potência transgressiva das valências. Essa fluidez estabelece o grafite consagrado como uma linguagem "a meio caminho de": quando no museu, ele evoca a rebeldia citadina para afirmar sua originalidade criativa; quando na rua, ele aciona o reconhecimento artístico para impressionar a atenção transeunte.

Essa circularidade da linguagem aparece de modo exemplar nos discursos curatoriais e, mais especificamente, nos catálogos organizados para as grandes exposições de arte urbana em São Paulo. Em uma cronologia rápida e panorâmica, destaco os seguintes eventos como significativos para o processo de reconhecimento

do grafite na cidade: em 1981, a Pinacoteca do Estado de São Paulo organiza "Muros de São Paulo", com fotografias de Alex Vallauri; em 2004, a mesma instituição lança "A Cidade Ilustrada", já citada aqui; em 2007 é a vez do Museu Afro receber "Território Ocupado", no Parque do Ibirapuera; o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP) prepara sua "Street Art – Do graffiti à pintura" em 2008, numa parceria com o consulado da Itália; 2009 testemunha várias exposições com a temática, primeiro na Funarte, com "Da rua: que pintura é essa?", seguida por "De dentro para fora/ De fora para dentro", organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), e da "Bienal de Graffiti Fine Art", no Museu Brasileiro de Escultura (MuBE); também em 2009, acontece a exposição d'OSGEMEOS no Museu de Arte Brasileira da FAAP, "Vertigem"; no ano seguinte, em 2010, o Centro Cultural Banco do Brasil abre a exposição "Ossário", de Alexandre Órion; o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) homenageia o grafiteiro Alex Vallauri, em "São Paulo e Nova York como suporte", de 2013; por fim, o Centro Cultural São Paulo alberga, já em 2015, a exibição de "Cartograffiti".

Essa cronologia despretensiosa de exposições (muito longe de ser exaustiva) nos permite flutuar na superfície mais evidente do dado para, aqui e ali, recolhermos pedaços de informação (o mergulho interpretativo vem a seguir): em primeiro lugar, constatamos a presença inconteste da linguagem no circuito de consagração artística da cidade de São Paulo; se o dado estatístico atesta a participação do grafite nos museus e bienais, o dado qualitativo ressalta a projeção das instituições envolvidas no processo (MASP, MAM, MAC, Pinacoteca, MAB-FAAP, CCBB, CCSP, etc.). Em segundo lugar, a cronologia indica uma relativa concentração de exposições no quadriênio que vai de 2007 até 2010: das doze mostras arroladas, oito ocorreram nesse recorte de tempo, sugerindo um diálogo de euforia em torno da prática. Por último, é importante destacar o testemunho da circularidade urbana esboçado já no título de promoção das mostras: "Território Ocupado", "Da rua: que pintura é essa?", "De dentro para fora/ De fora para dentro", "Muros de São Paulo", "A Cidade Ilustrada", "São Paulo e Nova York como suporte", "Street Art- Do graffiti à pintura". De um lado, o título aproxima, no mesmo nível semântico, os termos institucionais e citadinos, e que estão sugeridos nas oposições "rua" e "pintura", "dentro" e "fora", "São Paulo" e "suporte", "graffiti" e "pintura"; de outro, o museu busca evocar a

cidade, a rua, o lado de fora, para qualificar a exposição que ocorre dentro, no interior da instituição: "Território Ocupado", "Muros de São Paulo", "A Cidade Ilustrada". Mesmo as exibições "Ossário" e "Cartograffiti" encerram, a partir de seus respectivos nomes, uma insinuação de circularidade rua-museu: a primeira é o nome da intervenção urbana que Alexandre Órion realiza nos túneis da cidade de São Paulo, e a segunda faz referência a uma "cartografia de graffiti's" espalhada pelo município e retratada na instituição.

Os catálogos das exposições desenvolvem um *enquadramento* sobre o grafite alicerçado em quatro pontos fundamentais de discurso: (i) a relação possível entre a instituição legítima e uma linguagem desenvolvida na cidade – "Rua e Instituição"; (ii) a dinâmica característica do espaço urbano, e a participação do grafite nos seus processos sociais e visuais – "Dinâmica da Cidade"; (iii) a estética das intervenções para além da simples imagem ou mensagem – "Ato"; e (iv) os reflexos da institucionalização no desenvolvimento da prática, especialmente a incorporação de expedientes legítimos para a qualificação da linguagem – "Traço".[86].

Rua e instituição

O grafite, quando na rua, tem como prerrogativa ressignificar os espaços de disposição pública. A constante modificação estética e agressiva dos locais estimula a desnaturalização da cidade, de modo que a novidade imagética inibe a familiaridade cotidiana da paisagem, e incita a apreciação ativa da metrópole. Há, portanto, uma homologia entre o caos visual dos grandes centros urbanos, e a liberdade violenta do grafite. "A mobilidade do grafiteiro para produzir imagens espalhadas é uma liberdade nunca antes vista em criadores visuais. Trata-se do conceito de deslocamento e não apenas a difusão da imagem. São dois corpos em relação

86 A análise qualitativa foi desenvolvida no software Atlas.ti. Todas as codificações dos documentos primários, bem como as respectivas famílias de códigos, estão devidamente salvas numa unidade hermenêutica pronta para o compartilhamento público. E-mail: braga.felipe@aol.com

permanente: a cidade e a legião de grafiteiros espalhados pelo mundo".[87] O fato de estar na rua expande os públicos possíveis para apreciação da arte, seja porque o espaço coletivo conjuga, em certa medida, a diversidade de extratos sociodemográficos de dada comunidade, seja porque a linguagem promove uma relativa democratização visual dos territórios, visto que os grafites e intervenções urbanas elaboram um código estético que, tributário das franjas periféricas (tanto na forma, quanto no conteúdo), homenageia a dignidade artística da privação. O grafite, nessa chave, não é partícipe exclusivo dos centros urbanos bem estruturados, mas alcança, inclusive, os horizontes invisíveis da metrópole; a associação entre grafite e periferia é, aliás, mais "orgânica" do que as visitas intermitentes, desconfiadas e apressadas das demais linguagens legítimas, que buscam na periferia um exercício antropológico do "outro", e não a celebração cultural do "nós". Ademais, os protagonistas da arte de rua são recrutados, frequentemente, nessas mesmas franjas urbanas, e trazem consigo novas percepções e discursos sobre estética e dissidência. Esse extrato geracional, portanto, soma ao capital visual das instituições legítimas uma sensibilidade construída em outra tradição imagética: "Debrucemo-nos, analisando os protagonistas dessa cultura que nasceu como expressão de gerações crescidas no ritmo da publicidade, extraindo os mecanismos para reutilizá-los numa nova apropriação dos espaços onde se pousa o olhar cotidiano, ainda não incorporado pela nossa ordem econômica".[88] A transposição dessa estética para os espaços expositivos da cidade cria ambiguidades de recepção: enquanto alguns admitem uma certa fragilidade domesticada na disposição expográfica tradicional, outros continuam enxergando a pujança originária da linguagem, mesmo que transferida para a guarida institucional[89]. Ainda assim, a mera exibição do grafite no circuito legítimo acaba por impulsionar reflexões sobre a sua participação autêntica e fecunda nos ambientes de consagração, dado que a

87 MUSEU AFROBRASIL. Território Ocupado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007. (catálogo de exposição)

88 MAC-USP. Street Art – Do grafite à pintura. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2008. (catálogo de exposição)

89 MAB-FAAP. Vertigem. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, 2009. (catálogo de exposição)

linguagem se inventou, enquanto afirmação de originalidade, à revelia de museus e galerias:

> O ciclo de exposições Da Rua: Que Pintura é essa? Buscou criar um diálogo da instituição com a produção mais emergente da arte contemporânea surgida dos muros das ruas que cortam as grandes cidade como um novo caminho de expressão. Um caminho que escapa ao modelo museológico convencional com suas salas imaculadas de tão brancas. Parece que este tipo de exposição perde cada vez mais sentido diante da vibração da arte que vem dos becos, dos viadutos, dos muros e do asfalto que compõem a malha urbana acinzentada. A rua parece ser o lugar onde se dá atualmente a troca de ideias e de experiências artísticas, gradativamente mais próximas do seu público em potencial.[90]

Naturalmente, o debate sobre a transgressão visual das intervenções assume protagonismo nos discursos de curadoria. A liberdade intransigente dos grafiteiros e pixadores agride um tipo de visualidade divergente que, alheia aos mecanismos de autorização, desafia a imagética pronta para consumo. A conquista desimpedida do urbano, nesse sentido, é parte inerente do seu significado artístico, porque estabelece as dimensões de atrevimento e repercussão do ato, bem como seu alcance comunicacional. "O grafite é uma forma de arte que não pede licença ou permissão para existir, nem para conquistar espaços ou reconhecimento da cidade".[91] O ilícito representa a estratégia de combate visual na guerrilha de saturação, e seu ato de descompromisso público mergulha a estética numa profundeza de independência criativa e soberania político-visual: "Compreender o grafite significa, portanto, compreender o exercício de autonomia dos componentes de uma sociedade, dos habitantes de uma cidade. Mais ainda, significa compreender a transgressão como aquele momento do mais lícito exercício de liberdade".[92] A transgressão das intervenções murais, assim, funciona como veículo de revitalização para os espaços legítimos que, do contrário, permaneceriam acorrentados à inércia burocrática da

90 FUNARTE. Da rua: que pintura é essa? São Paulo: Fundação Nacional das Artes, 2009. (catálogo de exposição)
91 CCSP. Cartograffiti. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015. (catálogo de exposição)
92 MASC. Rupta. Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina, 1994. (catálogo de exposição)

arte institucional, descolados do vigor do mundo da vida. A aproximação entre grafite e instituições legítimas não imprime suas digitais apenas sobre a arte de rua, mas registra repactuações no interior do circuito de consagração:

> Canalhas são os dissidentes, quem se desconforma, os livres, expoentes de um pensamento eversivo que não tem direito à cidadania dos circuitos oficiais de cultura. Os museus – primeiramente aqueles de arte contemporânea – são a expressão de um modelo que ficou para trás, pré-moderno. São espaços autísticos, assépticos como câmaras mortuárias, imóveis como mamutes, distantíssimos da vida cotidiana pela incalculável complexidade de seus testemunhos.[93]

Mesmo assim, não existe ingenuidade possível que desconsidere as alterações estéticas inevitáveis que a autorização impõe sobre grafite. É evidente que uma parcela de rebeldia urbana se envergonha do aperto de mãos cordial entre grafiteiro e curador, e lamenta por isso. "Depois do desaparecimento de seus protagonistas, esta arte da provocação e do protesto que nasceu em finais dos anos Setenta nos guetos de periferia das metrópoles americanas, parece ter perdido a raiva e a vida. Langue, mas não morre. E muda de epicentro".[94] O tom evoca uma precoce nostalgia de virilidade, quase que divagando em uma lembrança de atrevimento. "Os puristas lamentam que, deslocado de seu local e proposta de origem, o grafite tenha perdido seu caráter transgressor e sua espontaneidade (...). Desconfiam da autenticidade das imagens produzidas sem um quê do espírito de aventura. Acham indevido o uso do termo *grafite* para a feitura de imagens fora daquele contexto".[95] Para outros, o grafite conserva sim sua rebelião visual no interior dos museus e galerias, e urra uma insolência da rua que ecoa desobediência[96]. Nessa espiral, o sentido da circularidade permanece obstruído, de sorte que nem as intervenções subsistem como mero vandalismo citadino e inconsequente, nem as instituições se

93 MAC-USP. Street Art – Do grafite à pintura. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2008. (catálogo de exposição)
94 MAC-USP. Street Art – Do grafite à pintura. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2008. (catálogo de exposição)
95 MAB-FAAP. Vertigem. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, 2009. (catálogo de exposição)
96 CCSP. Cartograffiti. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015. (catálogo de exposição)

preservam confinadas na fronteira do desinteresse. A vinda do grafite à instituição corresponde ao deslocamento da instituição para a rua, para a turbulência, para a desproteção. A burocracia do desinteresse deve repensar, portanto, sua inserção de relevância frente às novas formas de produção estética que reclamam não a neutralidade asseada das grandes galerias, mas as anarquias do mundo da vida.

> E o graffiti é uma nova arte "doela a quien doela". Poderíamos dizer que o graffiti do qual estamos falando, mostra a insuficiências de bienais e panoramas e que não bastará acolher "grafiteiros" (inside) em museus sem que os museus saiam do ensimesmamento (outside) de serem museus. Sem que artistas e curadores debatam as questões de ensinamento visual que opera novos raciocínios espaciais.[97]

Dinâmica da Cidade

Exposições de arte urbana não são meras exibições de imagens e despretensão. A diluição da instituição na cidade ajusta o olhar transeunte para apreciar os pequenos deslizes artísticos cometidos pela generosidade ilegal. A aridez cinza da cidade revela, aqui e ali, uma timidez colorida que sussurra afrontas de beleza em meio à insensibilidade paulistana. São Paulo é uma cidade insofismavelmente feia, um resultado impecável de sordidez, sujeira e desigualdade, tudo confusamente construído em esquinas de degradação habitadas de mendicância. Aqui, os únicos alívios de urbanidade cercam-se em ilhas de salubridade e higiene, na seleta metrópole de fachadas limpas e vigilância 24 horas, separada do entorno imediato por um Atlântico de injustiça. O fracasso estético da cidade condena São Paulo a ser uma eterna ruína de progresso, empilhando suas ambições de grandeza em alicerces de penúria e invisibilidade. Numa tal cidade, a "mera decoração" é quase um ato político de dissidência colorida; qualquer beleza é um suspiro.

97 MUSEU AFROBRASIL. Território Ocupado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007. (catálogo de exposição)

> Ao levar suas intervenções para múltiplos lugares e regiões de São Paulo, o Cartograffiti não apenas nos convida a essa experimentação do urbano, como também representa um rico mapeamento e produz, a partir das margens, um relato inovador que supera a dicotomia centro/periferia sem abrir mão de um profundo questionamento das contradições sociais com as quais convivemos, mas que muitos não veem ou fazem que não.[98]

Experimentar as intervenções murais nos seus respectivos espaços de disposição constrói uma vivência do urbano, a partir de suas contradições, desconfortos e desafios. A tomada visual das ruas é, a princípio, um empreendimento individual que, na saturação, compõe e desarranja uma grande cacofonia coletiva. Cada intervenção particular projeta suas próprias ansiedades, tormentos, vaidades, enquanto as esquinas grafitadas festejam uma vibração colorida patrocinada pelo aplauso público; no conjunto, todas elas testemunham a soberania de uma visualidade imprevisível, mutável, por vezes cafona e decorativa, frequentemente violenta. "Esta discussão acabaria entrando pelas vielas estreitas da dinâmica da cultura urbana contemporânea e pelos conflitos entre uma alegada visão individualista do mundo e uma suposta visão colaborativa do mundo (para não usar outra expressão gasta pelo uso forçado atual: uma visão comunitária do mundo)".[99] Esse mosaico de intervenções que disputa a desatenção citadina sobrevive na ditadura do efêmero; o apagamento e o atropelo são a cortesia de indiferença oferecida à criatividade desautorizada. O grafite e a pixação perseveram no conjunto, são uma arte da totalidade, dos grandes territórios, da imposição visual forçada. "A efemeridade do graffiti é o que faz dessa arte o que ela é. Essa incansável superação do dia a dia nas ruas, dos muros da soberania de quem vence. A realidade urbana é implacável, não poupa nada, nem valores, não se preocupa se foram minutos, horas ou dias de trabalho naquele pedaço de cidade, de repente tudo aquilo se foi, não existe mais, e está livre para que outra história passe por ali".[100] Os muros, por outro

98 CCSP. Cartograffiti. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015. (catálogo de exposição)
99 MASP. De dentro e de fora/ De fora para dentro. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2009. (catálogo de exposição)
100 MUSEU AFROBRASIL. Território Ocupado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007. (catálogo de exposição)

lado, encerram um potencial de provocação, de desacato, de objeção, porque discursam para a audiência do cotidiano. As mensagens de dissidência que desprezam os consensos políticos (justamente por isso, manifestam divergências silenciosas) disputam no plano visual a miragem de conformismo e resignação. O símbolo divergente representa um gatilho de contestação insuportável para as pretensões de unanimidade que todo o autoritarismo ambiciona – e não só o político, mas o econômico, o moral, o estético, etc. "O artista entendeu o espaço urbano como um local privilegiado para a arte, por isso pensou em novas criações que pudessem ser estampadas na cidade. Alex Vallauri acreditava que o espaço público seria o único lugar em que a arte poderia fazer alguma diferença, em especial durante os anos de chumbo, marcados pela ditadura militar brasileira".[101] A criatividade é a melhor filha da rivalidade. Na arena de saturação, a elaboração formal, o ataque transgressivo, a estetização da barbárie são os mecanismos de competição visual que, legitimados pela ilegalidade, reclamam da apatia cidadã um instante de apreço.

> Transeuntes, publicidade, os pixadores que manifestam o que sentem, assim como os artistas que buscam estéticas e estratégias de maior visibilidade, os prefeitos que prometem fazer uma bem avaliada gestão. A cidade se percebe nas superfícies e quem pode escolher o que ver nos percursos e paisagens? Lugar, não-lugar, o que há de ver no conviver em SP?[102]

Ato

Por que o ato de grafitar é tão essencial para a caracterização estética da linguagem? Em primeiro lugar, há o componente performático da ação. A conquista de espaços razoavelmente inacessíveis ressalta a perícia acrobática dos grafiteiros e pixadores, e provoca a atenção pública antes mesmo de qualquer consideração sobre o conteúdo. O lugar particular de disposição estimula diferentes chaves de

101 MAM. Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (catálogo de exposição)
102 CCSP. Cartograffiti. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2015. (catálogo de exposição)

interpretação para a imagem ou mensagem, e atua no sentido de favorecer ou prejudicar suas ambições de permanência urbana. "As imagens grafitadas sempre interferem na paisagem. Parte da cena urbana articulou linguagem própria, procedimentos técnicos, estratégias e códigos de ação que definiram seu território e conceito em relação às pichações".[103] O ato de conquista da cidade é, nesse sentido, um ato de liberdade. O grafiteiro, artista ou pixador, ao negar as prerrogativas de adequação à propriedade, derruba – ou, ao menos, desafia – os filtros oficias de seleção da visualidade. A ilegalidade concede à imagem um respaldo de anarquia: se meu ato é desautorizado à partida, a vontade grafiteira é o único parâmetro de censura. Para preservar essa potência discursiva, as instituições projetam um espelho de liberdade – idêntica na forma, mas aparência por definição – que reflete, com alguma opacidade, a autonomia criativa das ruas. "Cada um desses espaços é um espaço de ação, no que essa manifestação de linguagem tem de absolutamente livre, como se na rua fosse, com a ação e com os instrumentos por eles inventados, o que muda completamente o conceito entre o grafiteiro e o pintor".[104] Há uma tentativa deliberada de salientar *o grafite que existe na imagem*; se a pintura aprisiona o conteúdo artístico em uma moldura de imanência (a imagem como o fim em si), o grafite cancela a cisão entre arte e entorno. Não é o traço imagético que vai para o museu, é a liberdade intransigente, "como se na rua fosse". O reconhecimento legítimo da linguagem urbana, no entanto, obriga o museu a dispersar-se no entorno, a olhar a potência do grafite respondendo às urgências da vida, seja no flerte de decoração, seja no desdém de violência. "O Museu de Arte Contemporânea reconheceu logo a importância do Graffiti como expressão artística e ingressou no debate desta forma expressiva, ao mesmo tempo, escritura e ação, estudando-o no meio urbano, no contexto sociológico, da comunicação e da estética".[105] A instituição *reconhece* a importância da linguagem; por conseguinte, sua relevância comunicacional *antecede* a participação do grafite no confinamento do museu. O

103 MAB-FAAP. Vertigem. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, 2009. (catálogo de exposição)

104 MUSEU AFROBRASIL. Território Ocupado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007. (catálogo de exposição)

105 MAC-USP. Street Art – Do grafite à pintura. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2008. (catálogo de exposição)

reconhecimento, por outro lado, encerra uma sutileza semântica: reconhecer não significa apenas "conceder valor ou estatura" – fulano conquistou o reconhecimento dos pares –, mas engloba igualmente a identificação, a caracterização, a "descoberta de uma propriedade insuspeita" – reconheci imediatamente seu talento para a música. Essa é uma armadilha linguística que deve ser de pronto desarmada: quando a instituição *reconhece* o potencial das intervenções, ela está, ao mesmo tempo, afirmando a pujança dos grafites (coisa que outros espaços de sociabilidade também fazem), e apontando a qualidade efetivamente artística e estética dessa energia urbana (prerrogativa que lhe é própria). Outros atores instrumentalizam essa mesma força discursiva, amplamente "reconhecida", em termos diversos e concorrentes: seja no plano político (visibilidade de pautas dissidentes), econômico (publicidade comercial), eleitoral (campanhas de votação), beligerante (ataques contra criminosos), afetivo (demonstrações ridículas de romantismo anacrônico), etc.; o circuito de museus e galerias, a seu turno, olha para a contundência do grafite e vê uma transgressão original compatível com a sensibilidade artística contemporânea, e abraça a linguagem com o mais sincero afago institucional. Em outras palavras: ele reconhece o que a intervenção faz, em sua relação cotidiana com o mundo da vida, ao mesmo tempo em que aplica seu enquadramento legitimador. Reconhecimento é isso: aplaudir a força para reorientar a interpretação.

> De tags à toys e kings, iminentemente, o graffiti é uma arte nova, ambiental, eco-urbana, biodiversa e pró-ativa. Não precisa de reconhecimento de museus e lobbies para ser o que é. É, em si, uma força social própria. Graffiti não é mais somente uma transgressão ou atitude de vandalismo situada pela ação do grafiteiro ao interferir na área proibida ou liberada. Já se ampliou para a reflexão e migração de contextos, para a situação social e crítica do mundo. Gerou códigos próprios e com propriedades estéticas próprias. Exatamente por isso surge a aproximação entre graffiti, pintura e objeto, ao mesmo tempo imbricando a história do Hip Hop e da arte dos últimos 30 anos.[106]

106 MUSEU AFROBRASIL. Território Ocupado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007. (catálogo de exposição)

Traço

O projeto de curadoria, alicerçado no compromisso discursivo das instituições, enaltece a sociabilidade urbana do grafite como fonte primária de relevância estética. No interior dos museus e galerias, os curadores procuram reproduzir a forma social da linguagem, no que ela realiza de efêmero, agencial, transgressivo, citadino, *site-specific*, para além de seu componente imediatamente imagético. No entanto, a presença das intervenções no circuito de legitimação promove um esboço de apropriação do grafite pelos expedientes tradicionais de exibição e interpretação museológicos, de modo a inseri-lo na cronologia de eventos expressivos da história da arte. Os procedimentos técnicos e pictóricos específicos da *street art* são, portanto, esmiuçados numa leitura formal e perita, evidenciando as originalidades procedimentais que o método grafiteiro consegue imprimir na elaboração do traço:

> Ao manipular a lata de tinta spray, ferramenta tradicional das grafitagens, eles obtêm um traço superfino e uma técnica de sombreado inovador. O efeito é conseguido pela pressão suave de um bico com orifício pequeno, por vezes adaptado de outras latas de aerossol. O jato é aplicado a uma curta distância da superfície. Seguem-se duas características: uma linha fina de contorno e uma aspersão de gotículas marginais à linha, que criam o efeito de sombreamento das bordas da figura (...). Como o sombreado circunda toda a borda dos elementos pintados com o bico fino do spray, cria-se um efeito de volume da figura. Os personagens esferoides criam uma ilusão peculiar de tridimensionalidade.[107]

A descrição minuciosa e detida da manipulação da lata de spray, bem como seus resultados de originalidade no contorno da figura, são análogos à análise das pinceladas para a composição de efeitos expressivos, quando das pinturas tradicionais. A técnica dos grafiteiros, nessa chave, responde não às necessidades de urgência do mundo da vida – o spray viabiliza inscrições rápidas e discretas no espaço público –, mas antes enaltece as consequências estéticas características do

107 MAB-FAAP. Vertigem. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, 2009. (catálogo de exposição)

jato aerossol, em especial a sua assinatura particular de dispersão da tinta. A linguagem catalográfica preserva, assim, uma certa inércia institucional rascunhada em juízos estéticos tradicionais. Essa apreciação específica de perícia que descreve a "linha fina de contorno e aspersão de gotículas marginais à linha" é uma prerrogativa quase que exclusiva do circuito de legitimidade: enquanto a rua condiciona um olhar situacional, orientado para a articulação entre cidade e estética, a proteção expositiva faculta o exame da sutileza, da imanência, do contorno, etc.

As imagens de grafite não são os componentes de entusiasmo que facultam a inserção da linguagem no circuito de arte legítima, é bom frisar. Conquanto isso seja verdade, o traço figurativo, uma vez disposto na parede do museu, transforma-se no protagonista da atenção visitante, embora ressignificado pelas sugestões de curadoria – o traço é, antes de tudo, uma ação de urbanidade. Eles, os grafites, não estão lá porque são belas imagens de técnica impecável e extraordinário desenvolvimento colorístico, mas isso não exclui, naturalmente, a possibilidade de virtuose. Os artistas urbanos se engajam em pesquisas formais para aperfeiçoar constantemente seu traçado; a beleza que esta ou aquela obra encerram, contudo, é um aspecto contingente para o processo de legitimação da linguagem. Tanto é assim que os catálogos assumem um duplo procedimento para a descrição das intervenções: no plano geral da linguagem, isto é, do grafite enquanto prática coletiva, os elementos *agenciais* e *valenciais* são evidenciados para discutir a expressão *in totum*; no plano da realização individual (este grafite de fulano, aquele mural de ciclano), a atenção crítica sublinha, ao contrário, o procedimento estético autoral e os aspectos figurativos do traçado para a interpretação de relevância. "Um outro desse grupo é o Melim, talvez o mais pintor deles, no sentido lato da palavra (...). Suas cores são também requintadas, e há que se destacar uma certa ambiguidade entre a figura e o fundo: ora elas se juntam, ora se separam, criando uma ilusão ótica de fundir todos os elementos pictóricos, cores, recortes, escrita, numa ação dinâmica de quem vem de uma tradição anterior ao grafismo".[108] Nesse sentido, *a construção textual tipicamente museológica*, redigida em verborragias inefáveis e interpretações etéreas,

108 MUSEU AFROBRASIL. Território Ocupado. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2007. (catálogo de exposição)

empresta suas formulações abstratas para notabilizar as obras de arte dos grafiteiros, numa retórica emblemática do gênero literário "catálogo":

> Em algumas obras, a perplexidade do artista concentra-se não apenas na descrição figurativa, mas na representação da condição transitória do ser humano, adstrita à vida contemporânea. Em nenhum momento Vallauri ilustra a vida. Reflexivo, desenha, grava, estampa e, como num mapa, indica as incertezas da própria arte do seu tempo. Elucida a permanente crise que situa cartograficamente o ser humano, a sua idealizada autonomia e o livre-arbítrio. Independentes, isentas de proselitismos e de qualquer falsidade panfletária, suas obras mimetizam a própria crise conceitual na qual, cronologicamente, estão também envolvidas[109].

O *estilo textual* demarca as fronteiras de pertencimento num paradigma estético que busca transcendências para as suas obras. O registro literário de uma certa vertente catalográfica expõe, no plano da retórica e da estilística, uma relação de superação para com o objeto artístico, mera sugestão contingente de temas e preocupações que, essas sim, ultrapassam a fisicalidade imediata da peça. Uma cama em desalinho é tudo, menos uma cama em desalinho: ela é insônia, êxtase, degradação moral, provocação, suicídio; uma lata de fezes é uma ofensa, é a hipérbole do ridículo, é a declaração não-verbal da falência contemporânea; um estêncil de Vallauri transborda sua imagética fundamental, acessível, colorida, para assumir-se como "representação da condição transitória do ser humano, adstrita à vida contemporânea". A negação do imediato, da transparência interpretativa, da clareza intelectual, insere o grafite em um reino de erudição claramente afastado dos seus espaços sociais originários, onde a atenção transeunte festeja justamente a leveza *pop* das intervenções. O estilo literário do texto, não apenas seu conteúdo explícito, crava repercussões de pertencimento.

Nessa mesma linha, os catálogos buscam encaixar o grafite na cronologia legítima da arte, advogando sua participação autêntica no quadro dos grandes

109 MAM. Alex Vallauri: São Paulo e Nova York como suporte. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. (catálogo de exposição)

avanços estéticos. Para tanto, os textos institucionais dedicam às obras dos grafiteiros uma leitura especializada e acadêmica que proclama analogias formais com escolas e artistas incontestes. A historiografia estética e canônica é convocada, portanto, a testemunhar a aptidão artística do grafite: "Transgressores e até mesmo agressores, os grafiteiros, com suas ambientações e performances, traduziram, nas ruas de São Paulo, as liberdades dadaístas, pop-artísticas, tanto dos 'ready-mades' quanto ao gosto pelos detritos urbanos, dos materiais e procedimentos inusitados para a arte institucionalizada".[110] A assimilação de material urbano para as realizações grafiteiras é uma prerrogativa autóctone das diversas valências da linguagem. A ocupação ilegal da cidade insurge, assim, uma arte do cotidiano, do equipamento citadino habitual, dos semáforos, das esquinas e dos pontos de ônibus; a moldura da pincelada spray liberta a imagem no seu entorno metropolitano. O texto curatorial, por outro lado, inscreve o grafite em uma tradição de atrevimentos: a fuga da polícia é uma realização "dadaísta", as *tags* de hermetismo negro e porto-riquenho são "pop-artísticas", etc. Ainda que a linguagem das ruas não responda, conscientemente, às pesquisas vanguardistas do século XX – antes elabora uma estética original e apartada dos circuitos de celebração –, o texto revela sua *disposição agencial* para imprimir relevo ao grafite nos marcos da historiografia artística "oficial". Não se trata de denunciar, evidentemente, um suposto erro interpretativo do catálogo, mas em reconhecer os procedimentos argumentativos que a instituição convoca para pavimentar o processo de legitimação da arte urbana. "Essa presença continuada no espaço público deu ao graffiti estatura semelhante aos murais, como aqueles realizados por Portinari, Di Cavalcanti e Clovis Graciano, nos anos 30, 40, 50".[111] O texto é, nesse sentido, um mecanismo vivo de cristalização de significados e reorientações interpretativas que promove, a partir da autoridade perita, um percurso de continuidades entre a ebulição grafiteira e as rebeldias vanguardistas.

Mesmo assim, o traço do grafite, julgado exclusivamente enquanto tal, esbarra nos critérios de legitimidade que o circuito artístico impõe à linguagem imagética. As

110 MASC. Rupta. Florianópolis: Museu de Arte de Santa Catarina, 1994. (catálogo de exposição)
111 MAC-USP. Street Art – Do grafite à pintura. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2008. (catálogo de exposição)

pinturas fazem parte do repertório tradicional dos acervos museológicos, e a arte urbana, despida de suas valências de ação, torna-se imagem – ser imagem é uma das realizações possíveis do grafite, muito longe de ser a única. Nessa condição, a análise crítica instrumentaliza a erudição acadêmica para avaliar o desempenho estética das intervenções *em sua imanência composicional*, gerando um atrito entre sensibilidades imagéticas distintas, amadurecidas em diferentes espaços de sociabilidade.

> Tudo isso para dizer que não foi fácil, ou em todo caso evidente, levar De dentro para fora/De fora para dentro ao MASP. Havia bons argumentos iniciais para fazê-lo, sem dúvida. Por exemplo, o de que o MASP é um museu essencialmente de pintura. Se é um museu de pintura, como deixar fora de seus muros uma forma de pintura contemporânea já reconhecida em muitas instâncias fora do país? Pela qualidade, se dizia. Usando o critério da qualidade seria possível barrá-la do museu. Essa arte não tem qualidade. Por essa palavra se pretendia dizer, na verdade, valor espiritual.[112]

Essa linguagem autorreferenciada das intervenções urbanas, depositária do excesso imagético contemporâneo e publicitário, encontra guarida, contudo, na interpretação de legitimidade curatorial: ainda que os desenhos grafiteiros reivindiquem outra tradição composicional, técnica e colorística, afastando-se, em alguma medida, dos processos de criatividade e virtuose da pintura, o "amadorismo" das imagens urbanas é, em si, um elemento discursivo a municiar o processo de legitimação, numa retórica de estetização do singelo: "As ligações com a arte naif são também possíveis, seja pelo que representa o gênero em sua aproximação com o primitivo, com o estilo livre, mas também, e principalmente, pela escolha dos artistas em permanecer autodidatas e abstrair-se de pressões ou margens impostas pelas universidades e por seus preceitos acadêmicos"[113]. O traço "primitivo" e "autodidata" são, de acordo com o testemunho perito, escolhas deliberadas de realização criativa, e não limitações expressivas condicionadas pela insuficiência de treinamento

112 MASP. De dentro e de fora/ De fora para dentro. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2009. (catálogo de exposição)

113 MAB-FAAP. Vertigem. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado, 2009. (catálogo de exposição)

adequado. O descompasso entre a linguagem imagética urbana e a pintura tradicional recebe aqui uma coloração de afronta intencional aos cânones composicionais e, portanto, é sublinhado como uma assinatura inovadora e revitalizante.

Figura 17: Instalação. Fonte e autorização: Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Fotógrafo: Omar Matsumoto. Instalação da mostra De dentro e de Fora, de 2009/2010. Em destaque, grafite de Zezão.

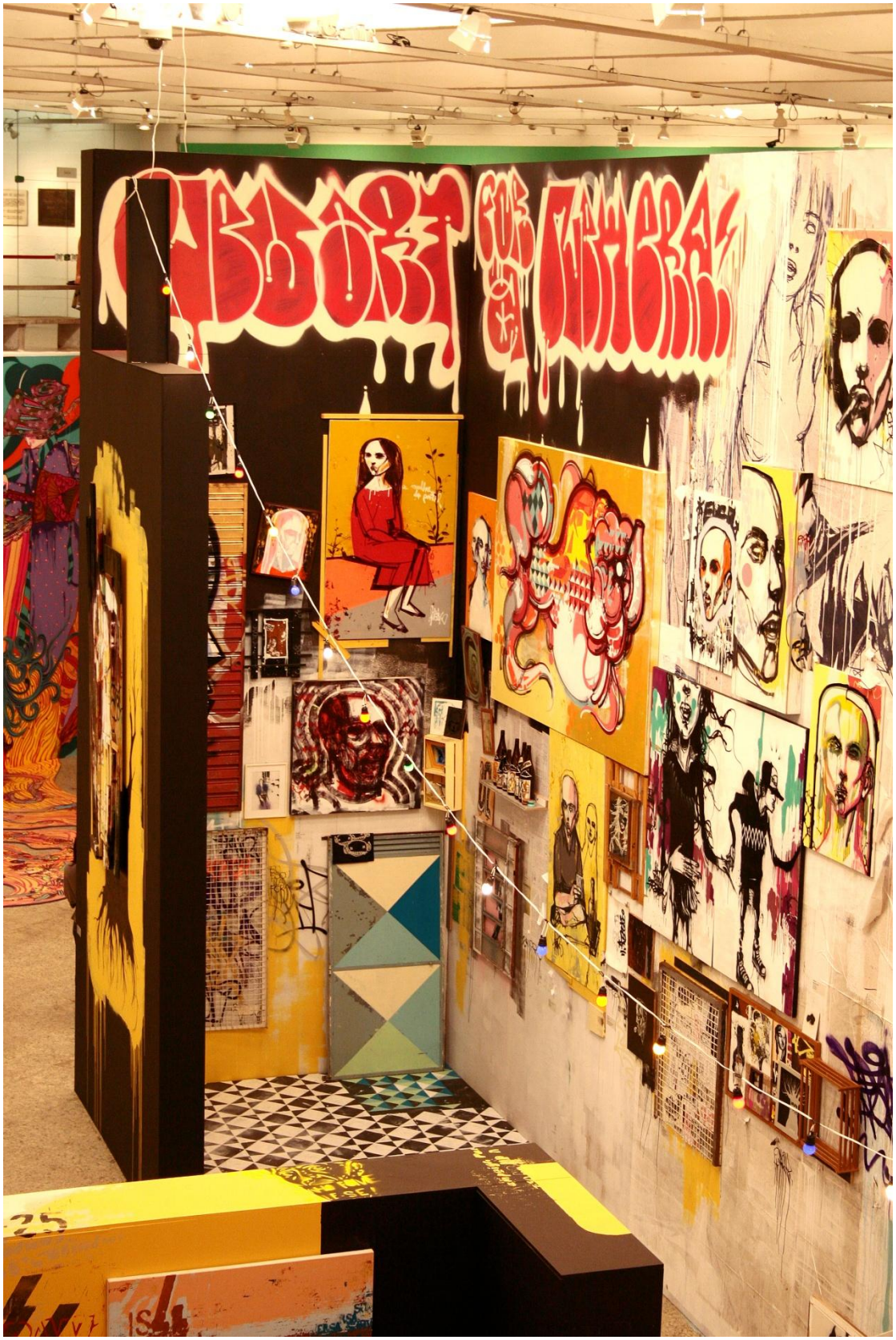


Figura 18: Espaço expositivo. Fonte e autorização: Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Fotógrafo: Omar Matsumoto. Conjunto de intervenções da mostra De dentro e de Fora, de 2009/2010.

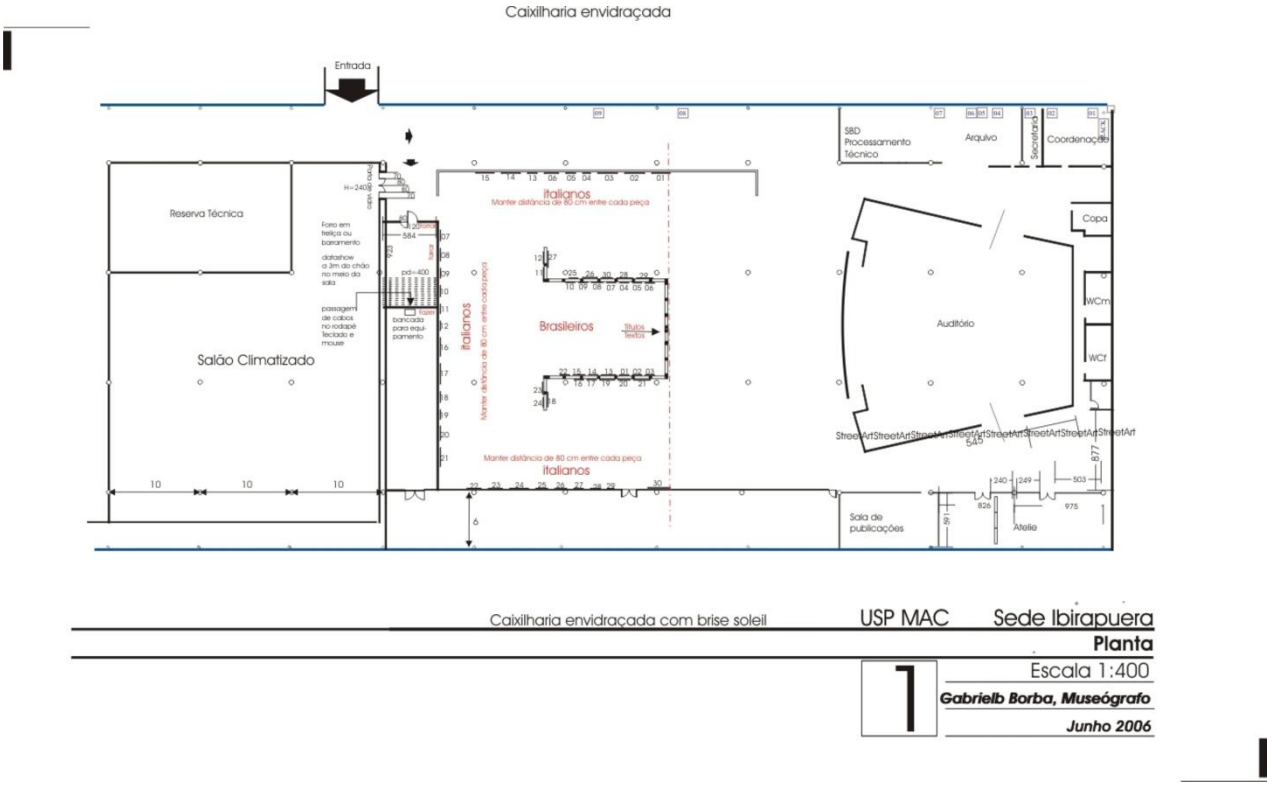


Figura 19: Plano expográfico de "Street Art - Do graffiti à pintura". Fonte e autorização: Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Museógrafo: Gabriel Borba. Disposição das obras de arte urbana durante a mostra "Street Art", de 2008, no MAC.

Figura 20: Instalação d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem. Fonte: Acervo fotográfico do Museu de Arte Brasileira da FAAP. Autorização: OSGEMEOS. Fotógrafo: ©Fernando Silveira, MAB FAAP, SP. Exposição "Vertigem", da dupla de artistas OSGEMEOS, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado em 2009.

Figura 21: Instalação d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem. Fonte: Acervo fotográfico do Museu de Arte Brasileira da FAAP. Autorização: OSGEMEOS. Fotógrafo: ©Fernando Silveira, MAB FAAP, SP. Exposição "Vertigem", da dupla de artistas OSGEMEOS, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado em 2009.

Figura 22: Instalação d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem. Fonte: Acervo fotográfico do Museu de Arte Brasileira da FAAP. Autorização: OSGEMEOS. Fotógrafo: ©Fernando Silveira, MAB FAAP, SP. Exposição "Vertigem", da dupla de artistas OSGEMEOS, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado em 2009.

Figura 23: Escultura d´OSGEMEOS na Exposição Vertigem. Fonte: Acervo fotográfico do Museu de Arte Brasileira da FAAP. Autorização: OSGEMEOS. Fotógrafo: ©Fernando Silveira, MAB FAAP, SP. Exposição "Vertigem", da dupla de artistas OSGEMEOS, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado em 2009.

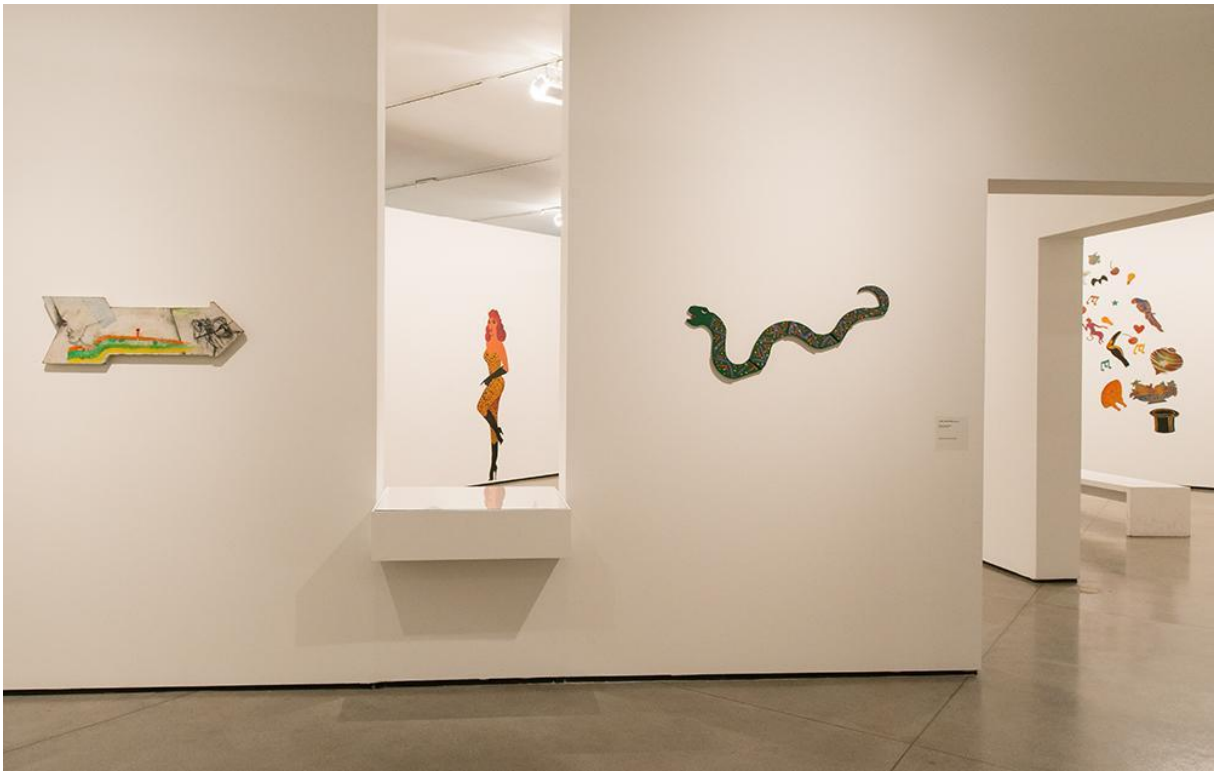


Figura 24: Panorama do espaço expositivo do MAM. Fonte e autorização: Acervo de imagens do MAM-SP. Fotógrafo: Gustavo Pitta. Exposta em "Alex Vallauri - São Paulo e Nova York como suporte", de 2013, no MAM, com curadoria de João Spinelli.

No diálogo de euforia em torno da arte de rua, o MASP diz: "o grafite é efêmero". No final da mostra, todas as intervenções foram sumariamente apagadas para representar o ciclo precoce de duração urbana. Além disso, os grafiteiros foram estimulados a intervirem não só no espaço expositivo da instituição, mas inclusive nos muros e avenidas da cidade, num processo de circularidade rua-museu. O Centro Cultural São Paulo opina: "o grafite é periferia". As intervenções foram realizadas nos territórios de invisibilidade da cidade, nas fronteiras afastadas de São Paulo, e trazidas à instituição por meio de uma cartografia de ocupações. A Pinacoteca do Estado de São Paulo emenda: "grafite é entorno". As fotografias expostas em "Muros da Cidade" e "A Cidade Ilustrada" buscavam representar o diálogo que os desenhos promoviam com os seus respectivos contextos situacionais. Ademais, os sons da cidade reproduzidos no espaço museográfico transportavam os visitantes para uma atmosfera de caos urbano, de modo a vincular certas chaves semânticas para a apreciação das fotografias. O Museu Afro Brasil diz: "grafite é liberdade". Nenhuma das imagens expostas na instituição passou por um crivo de seleção prévio; em "Território Ocupado", o projeto de curadoria buscou reeditar a liberdade das ruas na

claustrofobia do museu, de modo a não reunir imagens, mas sim convocar artistas para intervirem no espaço ocupado – ou seja, um espaço que não fora pensado originalmente para exibição daquele tipo de linguagem. Para o Centro Cultural Banco do Brasil, "o grafite é denúncia". Alexandre Órion utiliza a técnica de grafite negativo e retira camadas de sujeira e fuligem dos túneis da cidade para compor seus painéis de crânios humanos; a poluição e insalubridade de São Paulo se tornam, assim, a matéria-prima para a criatividade do artista. As fotografias das intervenções de Órion – retratando inclusive as frequentes batidas policiais das quais é vítima – dividem os muros do CCBB com desenhos reproduzidos em loco, pintados com tinta preparada a partir da sujidade extraída dos viadutos, numa articulação entre cidade e instituição. Para o MuBE, "grafite é ação". Os artistas eram convidados a produzir seus murais em apresentações para o público, de sorte a aproximar o ato de realização do ato de apreciação, vinculando a linguagem a uma arte viva e dinâmica. Os grafiteiros, além disso, promoveram intervenções não apenas nos limites do museu, mas ocuparam empenas cegas espalhadas por toda a cidade, circulando, portanto, entre as fronteiras institucionais e citadinas.

Nesse diálogo de valências institucionalizadas, duas vozes são dissonantes: de um lado, o Museu de Arte Moderna de São Paulo apresenta as obras de Alex Vallauri, grande nome da primeira geração de grafiteiros de São Paulo (os pioneiros). Lá foram expostas suas assinaturas imagéticas mais icônicas, entre as botas, jacarés, e a destacada e orgulhosamente cafona Rainha do Frango Assado. Vallauri é um egresso do circuito oficial de artes, e recebeu treinamento acadêmico e técnico que o permitiu circular entre diversas linguagens (ver página 135). Sua contribuição mais relevante, contudo, foi transpor a linguagem figurativa da gravura para as máscaras de estêncil que conquistaram as esquinas da zona oeste de São Paulo, nos idos dos anos 1970. A exposição de Vallauri no MAM-SP, nesse sentido, é um reconhecimento das origens do grafite na cidade, sua cronologia de criação e difusão. A edificação de uma *cronologia grafiteira* que organiza os fatos relevantes da prática até sua origem pactuada (claro que outros fizeram "grafite" antes de Vallauri, mas o mito de origem destaca suas botas como o ato fundacional de conquista urbana) demonstra a inclinação legitimadora do discurso oficial. A "biografia" é um privilégio de relevância, e a arte urbana já cristaliza uma sucessão de eventos significativos que a

permite dispor de uma narrativa historiográfica própria, com direito a fundadores, fases de interpretação, grandes artistas, etc. O MAC-SP, por outro lado, traz como eixo de discussão curatorial o próprio processo de legitimação do grafite, embutido já no título da exposição: "Street Art – Do graffiti à pintura". A aproximação entre a linguagem urbana e os espaços de consagração instala-se como um tema de discussão entre os próprios agentes do campo. Esta é, portanto, uma exposição metalinguística: traz as intervenções para dentro do museu para discutir, exata e precisamente, essa conciliação gradual entre rua e instituição, com o intuito de problematizar as possíveis consequências, para a autenticidade do grafite, de sua exibição domesticada. Note bem: isso só é um tema significativo de pesquisa e debate no âmbito da curadoria, porque a disposição da arte grafiteira nos museus e galerias subverte as valências urbanas que, em última instância, significam a linguagem; caso o interesse estivesse depositado única e exclusivamente sobre o traço imagético dos grafites, a intervenção, seja na rua, seja na instituição, encerraria o mesmo vigor e exuberância – a análise imanente da imagem ignora as provocações urbanas que a cidade impõe sobre o traçado. "O graffiti surgiu e manteve-se na marginalidade, sempre foi combatido. Ultimamente passou a ser tolerado pelas autoridades municipais e hoje é admirado, pelo menos, pela parcela mais culta das elites. O que acontecerá com o graffiti quando ingressar definitivamente no circuito das artes, quero dizer, no mercado das artes?"[114]. A única resposta que o catálogo oferece é a incerteza do ponto de interrogação.

Essa questão é da maior importância. Existe um processo paulatino de legitimação do grafite, e isso se verifica na participação consistente da linguagem nos espaços de indiscutível aclamação artística – MASP, Pinacoteca, MAC, etc. O pertencimento institucional, ainda que intermitente, não é mero sintoma de consagração, ele é, ao contrário, o mais contundente testemunho de repactuação discursiva, e que insere as intervenções, a partir de uma retórica especializada, nas fronteiras do enquadramento estético legítimo. A afirmação da natureza artística do grafite, no entanto, é algo razoavelmente trivial, em termos sociológicos: boa parte dos paulistanos, mesmo sem qualquer trânsito acadêmico, concordaria com a frase

114 MAC-USP. Street Art – Do grafite à pintura. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2008. (catálogo de exposição)

"o grafite é arte" (ver capítulo *Recepção*), independentemente de ele estar exposto na esquina ou no museu, de sorte que o abrigo institucional, *per se*, não determina a percepção média sobre a qualidade artística das intervenções. Já em 1989, o Datafolha indicava uma sólida inclinação favorável dos munícipes sobre as imagens urbanas.

O leitor, porém, há muito percebeu que a instituição artística, ao contrário dos agregados de gosto, não ecoa a frase "o grafite é arte". Se o papel da curadoria, ao longo do processo de legitimação, fosse o de subscrever uma qualidade artística já reconhecida pela opinião majoritária, o argumento heinichiano do jogo triplo estaria comprometido. Na tese da autora, as dimensões de produção, recepção e institucionalização das obras são igualmente importantes – mais do que isso, absolutamente necessárias – para o reconhecimento do objeto ou manifestação enquanto arte. Caso a institucionalização perita representasse uma simples extensão passiva da opinião média ("todos gostam, então o grafite é arte"), teríamos um processo que culminaria na díade artista-público, sem qualquer impacto propositivo da esfera institucional. Nessa chave, o fenômeno do reconhecimento, para o fato específico das intervenções urbanas, resolver-se-ia na sugestão grafiteira, seguida do aplauso majoritário e festivo do grande público, sem qualquer participação do circuito especializado.

O argumento de Heinich, contudo, é cirúrgico ao especificar o recorte de aplicação do conceito: o jogo triplo de reconhecimento artístico é o processo típico de legitimação no *paradigma contemporâneo de arte,* e apenas nessa fronteira o raciocínio se aplica. Se meu bom amigo dedica suas horas de ócio a pintar paisagens arbóreas deslumbrantes, completamente alheio às instituições de renome, não me ocorre contestar sua reivindicação de artista – ele diz que os quadros são "arte", e eu concordo agradavelmente. As pinturas de paisagem, entretanto, refletem um repertório artístico familiar e tradicional que, justamente por isso, não provocam sentimentos de escárnio ou insegurança sobre o veículo particular de expressão. Se esse mesmo amigo, ao invés disso, optar por um estilo de criatividade heterodoxo, e encerrar imundice dentro de uma lata de alumínio, minha reação será a de completo estarrecimento. Quando as possibilidades de sugestão artística alcançam o trivial, o cotidiano, o irrisório – ou mesmo a completa escatologia –, a fronteira de nitidez

entre arte e não-arte se dissipa na hesitação de incredulidade. A configuração do olhar estético sobre um objeto ordinário, um fato inaudito, ou uma provocação pueril, passa pela elaboração discursiva e especializada que, *a partir de suas prerrogativas de pertencimento*, busca assimilar a sugestão transgressora no repertório de legitimidade do circuito. Nesse sentido, as instituições não dizem "o grafite é arte"; antes, o que elas dizem é: "a transgressão do grafite é arte", "a rebeldia do grafite é arte", "a urbanidade do grafite é arte". O traço imagético, quando tomado exclusivamente enquanto tal, relega a linguagem à condição de pintura imperfeita, razoavelmente ignorante dos expedientes colorísticos e composicionais da tradição. O grafite, no entanto, supera seu traço: ele se afirma, acima de tudo, nas valências de ocupação citadina que, longe da apatia do desinteresse, exploram uma potência de comunicação atrelada à urgência do mundo da vida. Aí está o verdadeiro expediente de originalidade da arte urbana, e que recebe o entusiasmo da opinião perita.

Obviamente, a instituição é incapaz de reproduzir, de maneira autêntica ou orgânica, essa relação do grafite com o seu entorno urbano e caótico, de modo que a disposição institucional das intervenções determina, à partida, um rompimento entre imagem e urgência. O que o museu faz é reinstituir essas valências de ação em uma *forma social* que, a partir da agência discursiva especializada, evoca a conjunção entre grafite e cidade para além da imanência pictórica. Os diversos expedientes de transliteração curatorial – fotografia, performance, cenarização –, bem como o trânsito de circularidade física com as imediações urbanas, são os mecanismos de estetização da linguagem grafite no *paradigma contemporâneo*. Os museus, portanto, não estão seduzidos pelo colorido festivo da técnica grafiteira, ao contrário dos agregados de opinião, para cujo entusiasmo o traço virtuoso e figurativo contribui sensivelmente; a manifestação de originalidade das intervenções murais emerge do repertório transgressivo e comunicacional que, não evidente ao olhar destreinado, amplia as chaves de recepção da linguagem nos marcos da erudição estética. A instituição, nesse sentido, não é contingente ao processo de legitimação; ela é, antes, o centro de fomento discursivo – junto da academia – que ressignifica, artisticamente, as *propriedades agenciais* do grafite.

Capítulo CINCO

INSTITUCIONALIDADE

Arte é, antes de tudo, uma qualidade de percepção. O arranjo expositivo, já tive oportunidade de mencionar, inclina os espectadores a perceber um objeto, performance ou proposta poética a partir de sua dimensão supostamente estética. O título, a legenda, a assinatura, o texto de curadoria, o foco estilizado de luz, as paredes brancas, o segurança encarregado da vigilância, tudo isso corrobora a aposta do apreciador de que a cama com lençóis em desalinho no canto esquerdo da galeria (razoavelmente parecida com a sua própria) participa do celebrado mundo da arte – e não só isso, participa com selo de excelência criativa, devidamente atestado por leilões disputadíssimos e milionários. A instituição artística, seja a galeria, seja o museu, é responsável por administrar esse arranjo expositivo, de modo a reivindicar no apreciador o devido enquadramento contemplativo. Quando alguém entra num museu de arte contemporânea, a instituição pede gentilmente ao visitante que, a partir da porta adiante, todo e qualquer objeto seja não apenas "visto", mas fundamentalmente "percebido": a cama não é um leito imediatamente reconhecível, a cama é o testemunho de uma noite de intensidade, o vestígio de sensações explosivas e findas, a afirmação da ausência, ou qualquer outra coisa que o curador solicite à credulidade alheia. Gostar ou não gostar da obra é, num certo sentido, irrelevante, desde que sua natureza *enquanto obra* esteja assegurada.

É impossível não reconhecer aí o desenvolvimento do argumento de Giddens (1991) a respeito da consolidação e intensificação dos *sistemas peritos* no processo de escalada moderna. A especialização como uma constante social exige do não-perito uma *concessão fundamental de confiança,* dada sua própria incapacidade técnica em reconhecer os critérios de destreza necessários para cada área específica de habilidade. A certeza de perícia varia conforme a quantidade e robustez dos índices de confiança que o agente especializado mobiliza para atestar sua aptidão,

tais como certificados, pertencimentos institucionais, testemunhos legitimadores, resultados, etc. A relação entre o não-perito e todas as áreas de especialização é, portanto, uma relação de crença mais ou menos passível de corroboração: eu acredito que o piloto do avião tenha a formação necessária para conduzir o voo até o aeroporto de destino; eu confio que os cálculos do engenheiro civil não permitirão que a ponte caia durante a travessia do meu carro; eu espero que o médico conduza a cirurgia de modo que a recuperação pós-operatória seja a menos traumática possível. A instituição artística solicita, em igual medida, uma disposição crédula por parte dos visitantes, especialmente sob o paradigma contemporâneo de arte: a assimetria na capacidade de apropriação cultural fragmenta diversos extratos de público e, nesse sentido, o cidadão ordinário que carece do respaldo educacional apropriado enfrenta a transmutação da trivialidade em arte não como um gesto de *reconhecimento estético*, mas como um ato de fé baseado na certificação perita do museu, coleção ou galeria. É claro que o nível de confiança no sistema perito é *pragmaticamente reforçado* pela constatação de resultado – eu confio, a princípio, na formação do piloto, e meu avião de fato decola e pousa com segurança. No caso da instituição artística, a solicitação de confiança não apresenta, como corolário certificador, qualquer resultado de perícia, de modo que *a crença na capacidade de reconhecimento artístico por parte da instituição* é um fim em si, num círculo que se retroalimenta: eu, como especialista, digo que a cama é arte; a cama é arte porque eu, especialista, assim o constatei. À falta do mecanismo de resultados segue a oscilação da confiança, na medida em que a crença é constantemente desafiada pela *competição transgressiva* que caracteriza a busca estética contemporânea. Eu entro no museu acreditando que lá encontrarei arte, mas a cama desarrumada agride as minhas mais pessoais concepções sobre o belo, o edificante, o criativo, na ingenuidade de que haveria uma continuação de valores entre o corredor da arte renascentista, e o corredor de arte contemporânea.

A instituição, portanto, encontra-se na delicada posição de gerir o arranjo expositivo a partir de procedimentos curatoriais cristalizados em uma retórica de legitimação, de modo a reivindicar, com alguma expectativa de sucesso, a confiança dos espectadores. Nesse sentido, a instituição artística não é outra coisa senão a *burocratização perita do reconhecimento estético*, isto é, a tentativa de concentrar a

prerrogativa legitima de *identificar* os limites entre arte e não-arte. O reconhecimento estético executa a convergência entre a proposta do artista, a administração expositiva da instituição, e a crença dos apreciadores na capacidade técnica e erudita dos *experts*, de sorte a percorrer o jogo triplo produção-recepção-instituição que fundamenta o processo de reconhecimento no paradigma contemporâneo de arte (HEINICH, 1998). Ora, se o reconhecimento estético depende, cada vez mais, da prerrogativa institucional de lastrear um arranjo expositivo *convincente* (convencer os visitantes acerca da natureza artística dos objetos de trivialidade), então passa a existir uma dependência mútua entre obra e instituição, de sorte que a natureza de uma está inexoravelmente atrelada à vinculação com a outra. A cama milionária só se diferencia da cama do varejo em função do contexto de recepção: "a estética não era capaz de explicar por que uma coisa era obra de arte e a outra não, pois elas eram esteticamente indiscerníveis para qualquer finalidade prática: se uma era bela, a outra tinha de ser bela, uma vez que possuíam a mesma aparência". (Danto, 2015, pp. 7, a respeito da *Brillo Box* de Andy Warhol). A instituição de arte distribui desigualmente o reconhecimento estético, concedendo o certificado que separa a mediocridade funcional (cama) da apreciação desinteressada ("My bed").

Figura 25: My Bed. Fonte: https://www.flickr.com/photos/andyhay/20206791036 (Acesso em 04/02/2019). Autor: Andy Hay. Obra "My Bed", de Tracey Emin, exposta no Tate Museum em 2015. Utilização livre para fins não comerciais mediante atribuição.

Mas a instituição é mais do que simples instância legitimadora, já que o circuito institucional que compõe o campo da arte opera como uma "estrutura de apoio" a partir da qual os artistas viabilizam criativa e economicamente suas propostas estéticas (ZOLBERG, 2006, pp. 211). A dimensão pragmática da vinculação institucional enaltece a "materialidade do pertencimento", ou seja, a prerrogativa de acessar recursos e expedientes disponíveis apenas para determinado grupo de inclusão. A categoria "arte" é, evidentemente, a cancela de restrição mais óbvia: só participa do circuito se o ato, objeto ou proposta for *reconhecido* como uma legítima manifestação estética. O reconhecimento, no entanto, é uma decorrência *não exclusiva* do abrigo institucional, o que anula a possibilidade de afirmarmos uma antecedência lógica entre o *reconhecimento enquanto arte* e o *pertencimento à instituição.* A busca material pela sobrevivência artística pode assumir a forma de disputa por editais, solicitações de residências artísticas, financiamento privado via lei de fomento, oferta de obras no mercado de aquisições, ou qualquer outra medida que capacite o artista a sustentar sua trajetória profissional; independentemente do curso de ação, a participação institucional é um imperativo para *a existência do artista enquanto artista*, de sorte que o edital da prefeitura não apenas satisfaz as necessidades de subsistência e de criação, mas reforça a pretensão do indivíduo em reclamar a identidade de criador.

Eu quero insistir nesse ponto: a vinculação institucional compreende tanto a dimensão simbólica de reconhecimento artístico, quanto a necessidade de provisão material, pensada no duplo termo de execução profissional (acesso a materiais, ateliês, pessoal treinado para viabilizar logisticamente uma obra de acabamento complexo, etc.), como no plano da subsistência social e econômica do indivíduo artista. "Because 'art' is a honorific title and being able to call what you do by that name has some advantages, people often want they do to be so labeled" (BECKER, 1984, pp. 37). O trânsito institucional bem-sucedido expande os horizontes de escolha dos participantes, e concorre para consolidar pretensões de reputação as mais ambiciosas, isso em um campo de inconteste legitimidade social. Esse alargamento dos horizontes sociais é especialmente atraente para os participantes de subculturas que, em função do relativo distanciamento simbólico que a marginalidade lhes impõe, não poderiam cobiçar as evidentes recompensas

econômicas e sociais de dada comunidade majoritária, mesmo se conquistassem os mais prestigiosos troféus de notoriedade de seu grupo particular (SNYDER, 2016, pp. 209-211). O mais exímio pixador goza de celebridade considerável entre os pares, mas a reputação da subcultura responde à cotação do anonimato: para além do grupo, ele é mais um delinquente a cicatrizar a cidade.

É evidente, por outro lado, que alguns indivíduos recusarão qualquer afastamento de seu gueto cultural originário e, num ato de fidelidade à comunidade nativa, desqualificarão os espaços de maioria simbólica, denunciando os adeptos da escalada social como "traidores do movimento" ou "vendidos". Eles são como que os "ideólogos" da permanência marginal. Essa fração de recusa, no entanto, não invalida o trânsito entre marginalidade e institucionalidade, pela simples razão de que a assimilação de grafiteiros no mundo da arte legítima é uma cristalização sociológica inequívoca, tanto na esfera material de pertencimento, quando na frente discursiva e simbólica. Aliás, a marginalidade, já foi apontado, é o elemento de recrutamento estético que compatibiliza o ato de grafitar (grafite-ato) com os imperativos de legitimação do campo da arte contemporânea (ver capítulo *Forma Social Grafite*).

A instituição artística, portanto, conduz o grafiteiro a outros patamares de legitimação e aspiração. Não é possível afirmar, a despeito disso, que o pertencimento institucional legítimo encerra apenas conveniências na promoção da ação estética. A exposição na galeria é, de igual modo e na mesma intensidade, a ampliação do repertório de possibilidades e a submissão aos procedimentos burocráticos que cristalizam rotineiramente o funcionamento de toda e qualquer organização (HALL; TAYLOR; 1996, pp. 202-203). A instituição, enquanto instituição, exige dos participantes franqueados um adestramento organizacional que conforma o indivíduo ao controle metódico e costumeiro dos seus integrantes. Um grafiteiro que age de modo ilegal na mais movimentada rua de São Paulo encontra-se em posição desfavorável para trabalhar os detalhes de seu projeto gráfico (valência cenaridade *versus* valência velocidade); o traço deve ser rápido, certeiro, sem a hesitação do aprumo. Na instalação do museu, o tempo dedicado para o refinamento estético autoriza a mais precisa elaboração do desenho, mas o prédio é patrimônio tombado dos paulistanos, ali naquele canto ficam as instalações de segurança, a porta de

incêndio deve se manter desobstruída, o horário de trabalho não deve impactar a visitação dos corredores, o regime de contratação não permite a execução em equipe, e mais uma lista prosaica de "nãos" que busca harmonizar – submeter – a marginalidade da rua à burocracia metódica da instituição.

Além disso, a relação entre *instituição legítima e reconhecimento artístico*, ela própria, deve ser melhor caracterizada. É evidente que o albergamento institucional concorre de maneira considerável para sustentar um dado enquadramento perceptivo: se a obra venceu todo o sistema perito de reconhecimento, passo a confiar no julgamento dos especialistas e encarar o edredom espalhado pela galeria como um gesto de originalidade. Nesse sentido, eu preciso *acreditar* que, na disputa pelo ridículo, o provinciano é o outro que não consegue reconhecer a dimensão imaginativa e conceitual da obra, da fonte, da cama, do pente, da lata de fezes, etc. A assimilação institucional como índice de reconhecimento, por outro lado, é apenas e tão somente a declaração do problema, e não sua resolução, isso porque não existe uma entidade abstrata e genérica chamada "instituição", mas diversas organizações com sistemas de gestão distintos, objetivos múltiplos, inserções assimétricas e, mais importante, concepções sobre arte e artistas que, não raro, diferem mutuamente. Não existe fenômeno social que se ajuste ao parâmetro lógico x e não-x, pertencimento ou não pertencimento, arte ou não arte, caso em que a sociologia estaria resolvendo equações protegida pela segurança das demonstrações matemáticas. Ora, a passagem do paradigma moderno ao paradigma contemporâneo de arte compreende precisamente a *pulverização institucional do sistema artístico,* na medida em que os espaços organizados de gestão e reflexão estética romperam com o monopólio definidor da antiga Academia. Quando os impressionistas borrifam tinta na tela e apresentam suas conquistas no Salão de Recusados, num claro ato de rebeldia criadora, a unidade do campo se rompe e a luta pelas *definições* (diferente da luta pela "consagração") assume protagonismo como mecanismo privilegiado de interação.

> Legitimidad, distinción, dominación valen en un mundo unidimensional en el que se opondrían de manera unívoca lo legítimo y lo ilegítimo, lo distinguido y lo vulgar, lo dominante y lo dominado. Pero la multiplicidad de los órdenes de importancia, de los

> registros de valor, de las modalidades de justicia introduce complejidades y ambivalencias: los dominados en un régimen de valorización son dominantes en otro (HEINICH, 2010 pp.81).

É claro que as grandes coleções de arte, as reputadas galerias internacionais, os espaços dedicados aos nichos estéticos, os museus, até mesmo as universidades, compartilham de conceitos, práticas, percepções e inclinações que, em conjunto, enaltecem as *propriedades sistêmicas* do campo: as universidades formam artistas plásticos que assumirão os encargos de criação, os museus adquirem obras e travam contatos por meio do sistema de galerias, os *marchands* avaliam coleções particulares em função dos acervos de museus conceituados, os leilões instrumentalizam a produção erudita e acadêmica para justificar as transações comerciais, etc. Ainda assim, a fragmentação institucional erodiu o *monopólio definidor* baseado na certeza ontológica sobre a arte: até meados do século XIX, a discussão sobre "boa arte" inflamava os desacordos sobre o adjetivo "boa", e ignorava o substantivo "arte" na tranquilidade da certeza inconteste. Agora, a indefinição generalizada do conceito promove designações de ocasião: cada pequena galeria na periferia do sistema assume a responsabilidade de expandir o conjunto de objetos ou ações apto a reclamar a não-definição artística.

Veja o leitor que o problema assim esboçado desloca os termos do debate, já não focado na *participação institucional* de uma linguagem estética outrora marginal – dado que a pulverização das instituições capilariza as oportunidades de assimilação – mas na capacidade de *convencimento do si*stema *como um todo*, ou seja, a habilidade de persuadir os demais atores *do interior do campo* de que o objeto ou proposta encerra valor artístico representativo. O grafite, por exemplo, pode aparecer aqui e acolá em uma galeria de nicho; pode, igualmente, ser objeto de debate em uma publicação sobre arte; um museu pode incidentalmente abrir um corredor para as intervenções urbanas, e assim por diante. Não é, portanto, a participação institucional que certifica o reconhecimento estético do objeto, mas a *sistematicidade* e *continuidade* da participação: só podemos asseverar a assimilação artística (ou um processo consistente de assimilação, ainda em curso), quando a linguagem deixa de integrar uma instituição particular – essa galeria ou aquele museu – e passa a

coparticipar, em graus razoáveis de acomodação, do *conjunto do campo*. Passamos, portanto, de um paradigma *institucional* de reconhecimento, para uma abordagem *interinstitucional* do campo.

A crença na natureza artística não evidente de determinado objeto ou performance vincula, já dissemos, a instituição de arte e o espectador imperito, mas relaciona igualmente as instituições entre si, num processo paulatino de *contaminação interinstitucional*. Bourdieu (2014) argumenta nesse sentido quando desenvolve a ideia de "amnésia genética", ou seja, o reconhecimento de que a *doxa* de uma determinada época é resultado do debate, embate e luta de períodos anteriores, e que a anulação dessa memória coletiva sobre as alternativas possíveis, mas não consumadas, do curso histórico, induz à percepção de inevitabilidade do presente (pp. 238). O percurso da fotografia em direção aos espaços de legitimação é um excelente modelo de reinterpretação posicional de uma linguagem: hoje integrante relativamente pacífica dos circuitos de apreciação, a fotografia enfrentou diversas resistências iniciais, seja em função da mediação mecânica para obtenção das imagens, seja pelo contraste entre uma linguagem plenamente desenvolvida como a pintura, e a então incipiente tentativa de derivar cenas por meio tecnológico, de sorte que a sua entrada nos museus e galerias ocorreu inicialmente de modo tímido, frequentemente patrocinada por entusiastas isolados (BRUNET, 2012). A linguagem do grafite não participa do mundo da arte contemporânea enquanto uma modalidade orgânica ou inerente de produção estética, surgida do interior do campo; ela é, ao contrário, uma prática artística e cultural exterior que incidentalmente, aos poucos, passou a comparecer nos eventos na posição de convidada jovem e descolada. A plena assimilação no campo requer uma propriedade de *trânsito entre instituições* (trânsito material e/ou discursivo) que só ocorre quando o processo de legitimação inscreve a estética marginal no catálogo corriqueiro de possibilidades curatoriais. Em 1937, o MoMA organizou uma exposição de fotografias que, para todos os efeitos, evidenciava a gradual representação fotográfica nas fileiras de apreciação estética; a exposição no MoMA, porém, traduzia um esforço pioneiro de redefinição semântica da imagem técnica, e não trazia, em si, qualquer testemunho de fatalismo ou necessidade – a *circulação entre os espaços legítimos* do campo, sintoma de assimilação, era apenas uma das possibilidades latentes que o percurso

histórico poderia ou não confirmar. A diferença entre 1937 e 2017 não é a participação institucional da fotografia, mas a possibilidade real que a linguagem encerra de transitar entre os espaços reconhecidos de apreciação.

O trânsito interinstitucional, por outro lado, revela assimetrias de prestígio, recursos e capitais que se refletem na *capacidade propositiva diferencial* das instituições, ou seja, a competência de sugerir apostas de alargamento do campo com razoável expectativa de *aceitação compartilhada*. Os museus com os melhores acervos, as coleções privadas emblemáticas, as feiras do centro do circuito mundial (Art Basel, The Armory Show, ARCO), aglutinam potencial privilegiado de transbordar suas escolhas sobre relevância estética para as demais instituições representativas. Por outro lado, as pequenas instituições focadas em segmentos específicos de produção atuam como mediadoras entre o campo de arte contemporânea, e os debutantes com ambições de consagração. Caso expressivo disso é a relação de parceria firmada entre a Galeria Choque Cultural e o MASP na organização de "De dentro para fora/ De fora para dentro", de 2009: enquanto a galeria desempenhava o trabalho direto com os artistas na viabilização econômica e profissional de suas respectivas carreiras, o museu conferiu, na supracitada exposição, uma espécie de respaldo simbólico para as pretensões artísticas da linguagem, reconhecendo a pertinência expositiva do grafite no abrigo da arquitetura bobardiana – não é pouca coisa imaginar que dois ou três lances de escada separavam um Zezão de um Velásquez. É possível identificar, portanto, o duplo papel do pertencimento institucional: de um lado, a garantia material do exercício técnico-criativo; de outro, a promoção simbólica de uma obra ou artista nas instâncias de aclamação estética. Toda instituição artística minimamente reconhecida encerra as duas prerrogativas de legitimação e materialidade, entretanto é possível identificar diferentes *vocações organizacionais* a depender do potencial interinstitucional: quanto maior a capacidade de pautar o trânsito entre instituições, mais representativa será sua *vocação de consagração;* o potencial reduzido de trânsito entre instituições ressalta a *vocação criativo-profissional* do espaço expositivo.

> A esse dispêndio ele [o artista] acrescenta muito justamente o custo monetário das matérias-primas, e um diferencial de valor honorífico, que se prenderia à "posição do

> criador na hierarquia social da cidade intelectual", na medida em que o autor pode incorporar ao preço de seu trabalho o reconhecimento de que desfruta como artista. Quanto mais longe se estiver do artesanato popular, cujos preços guardam relação mais estreita com os custos econômicos de produção (matérias-primas e sobrevivência material do produtor), mais o valor honorífico tende a sobrelevar como componente fundamental dos preços. (DURAND, 2009, pp. 207)

Ora, o que está em jogo por trás da caracterização do campo em termos de fragmentação institucional, complexificação do ambiente artístico, e reconhecimento estético é, por suposto, o conceito bourdiesiano de "autonomia relativa", ou seja, a faculdade coletiva (embora assimetricamente distribuída) de exercer controle razoável sobre as decisões relevantes de uma parcela do espaço social, isso a partir de critérios de validade que são endógenos àquele espaço. Nos limites circunscritos desse campo, a participação conjunta nas esferas de interação e competição introjecta disposições duráveis de socialização nos agentes, e ao fazê-lo, garante as condições de reprodução desse espaço de disputas (BOURDIEU, 2001). "Cuanto más mediatizada por una red estructurada de posiciones, instituiciones, actores, está una actividade, mayor es su tendencía a la autonomía de lo que pone en juego: el espesor de la mediación es una función del grado de autonomía del campo" (HEINICH, 2004, pp. 72). Já tivemos oportunidade de escrutinar um elemento estruturante do campo artístico no paradigma contemporâneo, e que manifesta com clareza a prerrogativa autônoma da arte, qual seja, a busca insistente pelo choque transgressivo e pela infração ao decoro: somente a relativa autonomia do campo estético frente às demais esferas da vida social pode justificar a continuidade da ação criativa que encontra diante de si ou o silêncio da indiferença, quando o objeto da arte é a arte em si, ou a franca e aberta belicosidade, quando o comentário artístico desafia as mais viscerais representações de valor de dada comunidade. Outra característica absolutamente central para a organização do campo é o imperativo da conservação: todas as instituições assumem como valor essencial de gestão a preservação física do acervo para o escrutínio do futuro. A custódia da obra implica, necessariamente, um respeito quase cerimonial pelos atributos originais da peça, de modo que a natureza do quadro, escultura ou instalação deve conservar a plenitude dos traços formais e conceituais que o engenho do artista selecionou. A alteração

acidental ou voluntária da obra resulta em grave prejuízo do *ethos de conservação*, e não é por outra razão que as instituições dedicam parte considerável do esforço burocrático e financeiro no intento de resguardar a integridade de suas peças. No paradigma contemporâneo, essa diligência absoluta se aproxima da caricatura quando a protagonista do empenho preservacionista é uma peça elaborada com recursos triviais, frugais, ou quando a efemeridade é, ela mesma, parte da linguagem da obra. "Celui-ci en effet est organisé autour du dogme de la pérennité des oeuvres du patrimoine, inaliénables et supposées durables, sinon dans leur valeur, du moins dans leur matérialité. Que faire alors des oeuvres conçues pour être éphémères?" (HEINICH, 1998, pp. 111).

Em flagrante contraste com os esforços preservacionistas do museu, a autoria coletiva do grafite representa, sem dúvida, um dos aspectos mais potentes dessa estética da espontaneidade; a obra na rua é, em si, um desacato à conservação, seja porque a simples passagem do tempo é a antítese mais perfeita da ação criadora humana – enquanto esta organiza, modela e submete à forma inteligível, aquela transforma, desordena e arruína –, seja porque a inscrição no muro desiste de ser obra para assumir sua natureza de eterno processo: a criação conjunta de significados compreende o acréscimo gradual de intervenções que, aos poucos, vai direcionando novas interpretações para a frase política, o poema de romantismo medíocre, o mural de execução virtuosa, o desenho erótico, etc. Nessa chave, a alteração, intromissão e mudança criadora não são afrontas à "intenção original do autor" e, portanto, corrupção da natureza da obra, mas antes o percurso inesgotável de redefinições cujo autor não é outro senão a urbanidade ela própria. Anedota célebre entre as pichações eleitorais brasileiras, um certo coronel nordestino espalhou pelas ruas da cidade o prosaico *Vote no Coronel Fulano*. No dia seguinte, todas as inscrições foram acrescidas de um clamor à rejeição, *Não* Vote no Coronel Fulano. As três letras de contestação alteram sensivelmente o valor semântico da frase, e criam uma situação verdadeiramente embaraçosa para a esperança sufragista do candidato, dado que a saturação da cidade, depois da alteração, desafia o domínio simbólico de que o coronel até então desfrutava. A disputa pela visualidade pública concorre para construir uma atmosfera de adesismo político ou rejeição oligárquica, e os dois lados reclamavam o espaço coletivo para projetar suas aspirações junto ao

eleitorado, num processo contínuo de desafio simbólico. Nesse caso específico, o oligarca acabou levando a melhor: colocou em suspenso o verniz democrático de quem solicita votos, e a cidade, no terceiro dia de guerra visual, amanheceu com a frase Não Vote no Coronel Fulano *para ver o que te acontece.* A visualidade do espaço público representa um extraordinário capital simbólico para a conquista de hegemonias culturais e de poder, e a existência de intervenções coletivas indiferentes à autorização disciplinadora da propriedade, por mais rudes, malfeitas ou deselegantes que sejam, confrontam a pretensa passividade estética de quem deveria consumir imagens e mensagens, ao invés de produzi-las independentemente – o grafite é, portanto, um ato de protagonismo urbano.

É desnecessário enfatizar que a potência, o interesse, a inovação do grafite reside justamente nessa capacidade que a linguagem encerra de domesticar o espontâneo para criar uma arte urdida de metrópole: a intervenção é um apanágio do seu espaço, de sorte que o grafite na cidade não é a imagem, é a imagem e o poste, a imagem e o bueiro, a imagem e a viela; o conteúdo não é uma mensagem textual ou pictórica, mas o diálogo entre ambiente e intervenção. A fugacidade da atenção, por outro lado, responde ao tempo do vislumbre, já que o urbano é o habitat do excessivo, do superlativo, e a visualidade cacofônica implode a possibilidade de concentração dedicada. Nesse sentido, é impossível ignorar as consequências da institucionalização artística para a prática social do grafite, especialmente na sua dimensão mais vigorosa enquanto arte do efêmero, da urbanidade, do ambiente coletivo, da democratização visual, e das sucessivas reintervenções e atropelamentos.

A indagação que permanece, no entanto, é se existe uma *inevitabilidade de anulação* quando o reconhecimento artístico do grafite passa pelas instituições legitimas do campo, dado que: (i) o reconhecimento é uma prerrogativa não exclusiva do pertencimento institucional – modelo do jogo triplo artista-recepção-institucionalização; (ii) o albergamento nos museus e galerias anula, tendencialmente, os elementos constitutivos da linguagem – efemeridade, alterações e reinterpretações sucessivas, diálogo com o espaço urbano, etc; (iii) a produção de imagens é um repertório usual do campo da arte legítima, de modo que o grafite, quando desvinculado do gesto citadino e transgressivo, equipara sua natureza estética à da

pintura e do mural, com a desvantagem de que sua *genealogia imagética* não reivindica os paradigmas de elaboração figurativa dos mestres da pintura (modelo de avaliação no campo legítimo), mas a abundância pictórica do entretenimento (desenhos, caricaturas, histórias em quadrinhos, etc).

Nessa chave, a instituição e a arte de rua são termos opostos cuja aproximação resulta não em síntese, mas em recíproca anulação, de tal modo que o percurso de assimilação das intervenções nos museus e galerias vai eliminando as dimensões estéticas que fazem do grafite *o grafite*. O processo de artificação, entendido aqui como um movimento de expansão das fronteiras artísticas, seria, nesse caso, uma *impossibilidade conceitual*, porque o abrigo institucional eliminaria o elemento "da rua" para absorver apenas aquilo que o campo já exercita como repertório corrente, ou seja, a produção de imagens. Não haveria, portanto, a assimilação de uma linguagem inédita e original no conjunto de fazeres artísticos legitimados, mas apenas a incorporação de novos registros de produção pictórica (grafite-traço) no complexo já consolidado de tradições imagéticas. Ao fim e ao cabo, o que a instituição faz é constatar a potência transgressiva da ilegalidade grafiteira e, com base nisso, convocar os artistas das esquinas a participarem da *transgressão do museu*, mesmo que uma e outra transgressão, a citadina e a museológica, sejam de naturezas eminentemente distintas: o grafite ilegal, provocador, político, pornográfico, agride um código jurídico e moral que inspira as maiorias de opinião; quando o pixador caçoa de um elevado símbolo religioso, a transgressão tem a escala do acinte público, da ofensa moral, da violação litúrgica, e não está circunscrita às regras endógenas de um campo cultural particular. A transgressão institucional, por outro lado, se inscreve na lógica de produção simbólica intrínseca ao campo específico, de sorte que o desafio, neste caso, é feito por iniciados para iniciados, e envolve valores restritos àquele espaço de comunhão; quando Braque e Picasso inauguram as pesquisas cubistas reinterpretando a compreensão figurativa do espaço, há sim uma transgressão contra a perspectiva linear canônica (FRANCASTEL, 1970, pp. 211-221), mas essa transgressão só é plenamente significativa na circunscrição do campo, e não encerra potencial de eliciar as mais viscerais respostas emocionais do cidadão decente e pagador de impostos. Enquanto que a *transgressão autônoma* afronta as regras estruturantes da arte, a *transgressão heterônoma* investe

contra os agregados morais, estendendo o potencial ofensivo ou provocador para o conjunto da sociedade. O deslocamento do grafite de seu contexto urbano para o espaço neutro de disposição artística define a passagem de uma certa transgressão heterônoma (ataque contra a propriedade) para a transgressão autônoma (albergamento de uma linguagem marginal). É claro que os artistas plásticos frequentemente chocam a opinião coletiva ao comentar os temas de ampla reverberação social, mas esse expediente não é específico, endógeno ao campo artístico – qualquer pessoa pode eleger a comoção pública como mecanismo de autopromoção; a faculdade de produzir a institucionalização do choque, por outro lado, é um dado estruturante do campo da arte.

Esse é precisamente o argumento de Perter Bürger (2008) quando discute o processo de institucionalização das vanguardas ao longo do século XX: o dadaísmo e o construtivismo russo não ambicionavam superar este ou aquele estilo artístico precedente e datado, mas rechaçar a instituição "arte" pensada como espaço de clivagem entre criação e os fluxos da vida; a neovanguarda dos anos 60, por outro lado, não só endossa como *cristaliza* a separação fundamental entre a práxis e a contemplação estética desinteressada, dado que *burocratiza* os processos radicais de elaboração dos movimentos históricos. "A neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas" (ibdem, pp. 109). A *condição de institucionalidade* altera, assim, o valor semântico da obra, artista ou escola, bem como sua correlata capacidade de transgredir os imperativos de autonomia do campo, dado que a amplitude de ação é constrita pelos mecanismos disciplinadores da instituição. Ora, a multivalência social do grafite (enquanto ato público de intervenção) é tributária irredutível das intenções de seus autores, e configura proclamação cabal da unidade entre estética da cidade e o mundo da vida: o traficante que marca seu território, o militante que manifesta opinião eleitoral, o cliente que ofende o dono do bar, a pasteleira que decora a porta do comércio, o grafiteiro que ganha uma grana pra afastar pixadores, etc. Mesmo quando há a pesquisa gráfica esmerada, elaboração detida da letra tridimensional, uso complexo de cores, ainda assim o efeito estético refinado é estratégia para afirmar a hierarquia da visualidade urbana e diferenciar, por exemplo, *toys* e *kings* (AUSTIN, 2016).

A participação institucional, portanto, divorcia o grafite de suas valências sociais e altera, com isso, a natureza heterônoma da transgressão pública. O processo de interpretação discursiva da arte urbana reconhece esse paradoxo, e afirma a potência do grafite na condição de resposta ativa, criativa e estética à cadência particular da cidade (ver capítulo anterior). Nessa chave, o questionamento se impõe inevitável: quando no museu, a imagem é caricatura, mero simulacro da intervenção "real" urbana? A potência agressiva sobrevive ao olhar desinteressado? A decoração é o percurso inevitável de uma linguagem que nasceu correndo da polícia? Essas perguntas reafirmam a supremacia de um campo plenamente estruturado e autônomo – campo da arte – que impõe, a partir da gestão de recompensas materiais e simbólicas de que é monopolista, suas regras, valores e objetivos específicos. É necessário que esse ponto fique absolutamente transparente, mesmo que a insistência teórica se aproxime da repetição prolixa: a artificação, diferente da legitimação, compreende o reconhecimento estético das características *intrínsecas* de determinada linguagem aspirante ao status de arte (no caso do grafite, suas valências sociais); não se trata de olhar para uma performance excepcional e dizer "é teatro de primeira", mas em conceder a rubrica artística aos *elementos singulares* que caracterizam a performance enquanto performance.

A única maneira de equacionarmos esse aparente impasse conceitual é encontrarmos uma instituição que consiga operar o arranjo expositivo a partir de uma interpretação perita, sem com isso fraturar as intervenções urbanas de seu *locus* orgânico de atuação; é necessário identificar, em outras palavras, uma instância de reconhecimento que participe inequivocamente do mundo da arte, mas não esteja constrangida por suas fronteiras, de modo que a integração artística configure uma *síntese entre os mecanismos de estetização do olhar, de um lado, e a preservação da linguagem urbana inerentemente pública, de outro.*

É preciso expandir, portanto, o alcance conceitual da interinstitucionalidade, posto que as instituições imediatamente artísticas não são as únicas que participam do trânsito de reconhecimento estético; existem aquelas que, em função de sua propriedade transversal – a capacidade de participação em variados âmbitos da vida social –, asseguram reverberações no campo legítimo. Ou, para usar uma adaptação weberiana: elas não são instituições artísticas, mas "artisticamente relevantes". Nesse

sentido, o Estado representa "o banco central do capital simbólico" (BOURDIEU, 2012, pp. 289), e toda afirmação proveniente de suas repartições ecoa a força de um compromisso público e oficial, dado o *monopólio da certificação jurídico-legal* proveniente do acúmulo histórico de legitimidade coletiva. No exato momento em que o Estado, através de uma de suas projeções institucionais, declara "arte" um conjunto de fazeres culturais, estéticos ou sociais, todo um repertório público de fomento (editais, bolsas, legislação de incentivo) passa a concorrer para a estruturação de um *mundo profissional organizado* de gestão artística. A institucionalidade estatal, portanto, participa do processo de reconhecimento na *dupla inserção material e simbólica*, seja porque favorece a reunião daqueles recursos indispensáveis para a viabilização da arte, seja porque o peso simbólico da confirmação oficial representa, para todos os fins, uma espécie de certificado último de validação que confirma as pretensões estéticas, culturais ou educacionais de uma linguagem marginal ambicionando escalar a hierarquia de status.

Mais do que isso: a crescente *artificação da vida* demanda do poder simbólico governamental uma constante apreciação de mérito. A ação protetiva do Estado tem como fundamento *resguardar as condições materiais imprescindíveis* para a formulação e apresentação de obras e bens culturais; a tutela estatal, nesse sentido, esforça-se para preservar a integridade e continuidade de manifestações populares reconhecidas como patrimônio imaterial e identitário de dada comunidade (BELEM; DONADONE; 2013), de sorte que o repertório estético que se apresenta diante do orçamento público é cada vez mais amplo, e é justamente esse alargamento das pretensões artísticas e culturais que reconfigura a estratégia de obtenção de reconhecimento, não mais *exclusivamente* voltada para as instituições tradicionais do campo de arte legítima, mas para a burocracia oficial.

> Artisanat, industrie, loisir, divertissement, sport, technique, science, religion, politique et travail social, vie quotidienne, pratiques délictueuse: on constate qu'au moins une douzaine de secteurs de la vie sociale peuvent être touchés par un processus d'artification. Loin d'être marginal, le phénomène est donc autrement plus puissant et diversifié qu'on ne l'imaginerait spontanément. (SHAPIRO; HEINICH, 2012, pp. 281)

O Estado, em função do monopólio da certificação legal e do acúmulo de poder simbólico, constitui o conjunto de instituições que concentra a prerrogativa de legitimação estética sem a esperada fratura entre linguagem e valência social. As práticas culturais que não surgiram da tradição filosófica do desinteresse artístico, quando expostas no museu, precisam adaptar sua gramática de atuação ao espaço de contemplação; a transversalidade do Estado, por outro lado, alcança uma determinada linguagem marginal no seu *locus* original de produção, em um movimento que altera o sentido do deslocamento: se o processo de legitimação arranca a arte de seu ambiente de emergência, a artificação transfere o reconhecimento para a fronteira do inusitado, e encontra a estética que habita a agressividade urbana. O processo paulatino de reconhecimento interinstitucional compreende não apenas os espaços artísticos tradicionais, mas passa, inclusive, pelas instâncias culturais de administração oficial, e a ação do Estado tem atuado no sentido de promover um *ethos museológico difuso* na gestão da visualidade urbana.

Nomeação

Em 2008, o artista britânico Banksy elaborou um estêncil de uma garotinha colhendo flores enquanto era perseguida por uma câmera de vigilância com o dobro de seu tamanho. Era uma composição simples, de leitura rápida, e que desenvolvia uma cena razoavelmente insólita a fim de tecer um comentário político e social, características frequentes de seu trabalho urbano. A imagem da garotinha foi deixada em um posto de gasolina nas imediações de Los Angeles, e conquistou fama instantânea, como todas as outras intervenções do famoso grafiteiro. Em 2012, a família proprietária decidiu vender o estabelecimento, mas não sem antes remover a parede com a ingênua inscrição – ingenuidade que pesava mais de duas toneladas de argamassa[114]. A parede removida foi destinada à casa de leilões Julien, onde seria vendida com grande expectativa de retorno – pouco antes, outra obra de Banksy, "Slave Labour", fora arrematada por mais de um milhão de dólares, dessa vez em Londres. O artista, naturalmente, recebeu a notícia com certo agasto: "a arte do grafite já tinha uma vida bastante difícil mesmo antes dos diretores de fundos de

[114] ID 27081301 Folha de São Paulo: Mural "público" de Banksy vai a leilão – 27/08/2013

investimento quererem cortá-la e pendurá-la sobre a lareira. Em nome de manter toda a arte de rua no lugar a que pertence, eu incentivaria as pessoas a não comprar nada de ninguém, a menos que tenha sido algo criado originalmente para a venda"[115]. A condição de efemeridade pública do grafite acompanha a linguagem desde a conquista do primeiro vagão metroviário, nos idos novaiorquinos de 1970. A efemeridade, no entanto, era um corolário da repulsa estética generalizada, da oposição ao vandalismo adolescente, da degradação física e urbana que as intervenções provocavam no entorno vicinal. A cronologia de aproximações entre a arte urbana e as instituições relevantes do circuito artístico inseriram os grafiteiros e grafiteiras na disputa especulativa pela valorização das obras, de modo que a inexistência no espaço urbano ganhou um novo impulso de concorrência: a apropriação privada das artes coletivas. Há uma dose de ironia aí, na medida em que o grafiteiro, armado de transgressão e desrespeito, ignorou os reclames da propriedade privada para libertar sua arte no espaço de visualidade pública; a vingança do proprietário, agredido em seu direito fundamental de gerir a aparência da própria fachada, se manifesta nos próprios termos da propriedade – o muro é meu, e faço dele o que bem quiser, incluindo vender a sua (minha) obra.

A expectativa de venda do muro *Girl Flower*, nesse sentido, estava lastreada pelo trânsito do artista nos circuitos de legitimação. A ascensão milionária de Banksy se baseia na *circulação* que ele realiza entre (i) os museus e galerias (as chancelas simbólicas e materiais de seu relevo artístico), e (ii) a manifestação performática e subversiva nas ruas, que cristaliza sua *persona* pública enquanto criador livre, urbano, transgressivo, anônimo, original. Repare que, longe de serem espaços mutuamente excludentes, existe antes uma unidade de movimento entre eles: a presença nos círculos de legitimidade catapulta o artista à estratosfera do reconhecimento, o que lhe garante trânsito entre os indivíduos mais bem posicionados na hierarquia de prestígio, retroalimentando suas possibilidades de recompensa nesses espaços de aclamação; a recepção urbana de suas obras, por outro lado, incorpora esse reconhecimento consistente do artista para afirmar a importância pública, econômica e estética das intervenções (suas obras se

115 Idem

transformam frequentemente em pontos turísticos locais). Na posição de artista, Banksy é relevante *porque grafiteiro e transgressor*; enquanto grafiteiro, Banksy é celebrado *porque um artista de renome e status*. Enfatizo mais uma vez a sua fala: "Em nome de manter toda a arte de rua no lugar a que pertence, eu incentivaria as pessoas a não comprar nada de ninguém, *a menos que tenha sido algo criado originalmente para a venda*". Arte de rua e arte comercial convivem no horizonte de produção do artista, e são produzidas com expectativas diversas, cada qual depositando seu componente de relevância sobre a biografia profissional do grafiteiro/artista.

Figura 26: Slave Labour. Fonte: https://www.flickr.com/photos/deptfordjon/7205314352 (Acesso em 04/02/2019). Autor: DeptfordJon. Estêncil de Banksy em Turnpike Lane, Londres. Utilização livre mediante atribuição.

A vingança da propriedade privada sobre os artistas de rua *consagrados*, porém, encara seus próprios limites de ação. A supramencionada obra *Slave Labour*, vendida por mais de um milhão de dólares, e retratando um garotinho descalço debruçado sobre uma máquina de costura para confeccionar a bandeira britânica, surgiu novamente – e discretamente – em um anúncio de uma casa de leilões de

Miami[116]. O comprador original da obra revelava assim seu pouco interesse por aquele estêncil em particular; sua intenção era, antes, efetuar uma hábil aposta especulativa, investindo no potencial de valorização do artista. Ora, sendo sua a obra, nada há que lhe reprovar o comportamento, evidentemente. Essa constatação de propriedade, todavia, foi rejeitada pela comunidade vizinha à obra, que reagiu inconformada diante da possibilidade de remoção de *Slave Labour*. Depois de uma petição on-line engajar a opinião pública britânica, o leilão foi cancelado, e o estêncil permaneceu em sua disposição original, franqueado ao olhar citadino. O argumento mobilizado para garantir a permanência da obra naquele espaço reivindicava a natureza pública e coletiva do grafite que, justamente por isso, não se prestava ao "consumo privado" e à apropriação especulativa. Por fim, a gestão pública aprisionou o grafite (ou ex-grafite?) em um acrílico protetivo, de modo a preservá-lo de intempéries naturais e sociais.

A formação de um *pacto de conservação* em torno das intervenções urbanas figurativas, coloridas, virtuosas, de grandes proporções, frequentemente realizadas por celebridades grafiteiras, pressupõe o acúmulo de relevância simbólica do artista, mensurado através do respaldo institucional legítimo e, portanto, coroado pelo julgamento de perícia – o grafiteiro participou da Bienal, aquele expôs no Louvre, este realizou um solo em tal ou qual galeria. Mas não só: a opinião pública favorável à arte urbana, em especial os grupos vicinais diretamente impactados pela requalificação grafiteira, aciona os mecanismos públicos de zeladoria e conservação, bem como os dispositivos jurídicos pertinentes, para reclamar a manutenção de certas imagens prestigiadas no espaço coletivo, não apenas em função da comoção estética que a obra realiza, mas pensando nas consequências pragmáticas auferidas pela valorização do entorno[117]. Esse deslocamento da efemeridade pública, *considerando o recorte específico dos grafiteiros consagrados*, deve lidar não mais com o rancor proprietário a insultar hostilidades, mas com a ambição especulativa dos *marchands* urbanos: as cifras de venda de alguns artistas sorriem sedutoras para as expectativas de investimento e lucratividade, estimulando esforços ativos por parte de colecionadores e especialistas para descobrir obras e artistas que representem

116 ID 27081301 Folha de São Paulo: Mural "público" de Banksy vai a leilão – 27/08/2013

117 ID 05021701 Folha de São Paulo: Bairro que inspira Doria vê lucro com grafite de rua – 05/02/2017

auspiciosas promessas de retorno. "Assim como ele [grafiteiro] tem o direito de grafitar, eu tenho o direito de arrancar. O que está na rua está sujeito a todo o tipo de ação: inclusive de cidadãos como eu, que podem pintar em cima ou levar embora", opina David Chammas[118], empresário paulistano que sai às ruas para garimpar arte urbana, e já incorporou mais de 15 tapumes e placas de metal ao seu acervo privado. Os suportes inusitados, além disso, funcionam como assinaturas de originalidade para as imagens sequestradas da cidade, e confraternizam com a multiplicidade de materiais estetizáveis no paradigma contemporâneo de arte: "Não se vê esse tipo de trabalho nas galerias", afirma o *marchand* Carlos Puliti, depois de negociar um portão grafitado por Titi Freak com 230% de lucro[119]. O desenvolvimento dessa "efemeridade especulativa" corrobora o trânsito do grafite nos espaços de legitimidade artística, e inserem na gramática da rua duas competências imediatamente atreladas ao circuito: o movimento de monetarização das obras de arte dispostas no espaço urbano, de sorte a impor uma tabela de precificação às imagens de dissidência, e a reação cívica de conservação dos grafites em sua disposição originária e coletiva, dado o direito difuso da população em usufruir livremente de suas manifestações artísticas e culturais. "O valor desse tipo de produção está diretamente ligado à possibilidade de ser compartilhada coletivamente. Dentro de casa, deixam de ser 'arte de rua', viram apenas souvenir", comenta Tristan Manco, autor de "Graffiti Brazil"[120].

Esse pacto conservacionista mobiliza, inclusive, os próprios artistas de rua, que passam a verbalizar certo inconformismo com os constantes apagamentos públicos. Depois de testemunhar sua intervenção sendo redecorada de cinza na importante esquina da Rua da Consolação com a Avenida Paulista, no epicentro econômico de São Paulo, Mundano reclama que o apagamento foi executado *sem o seu consentimento* – "a censura é o maior dos elogios", diz[121]. A inscrição mural, nessa chave de verbalização, deixa de ser uma sugestão coletiva oferecida aos caprichos da cidade, uma *obra aberta* suscetível a atropelos, agressões e inexistências, e passa a projetar uma criatividade particular e autoral que, por isso, responde aos anseios

118 ID 28021021 Folha de São Paulo: Da rua pra casa – 28/02/2010
119 Idem
120 Idem
121 ID 22071401 Folha de São Paulo: Verniz e Verniz 2 – 22/07/2014

biográficos e individuais do artista. Quando voltou ao local para refazer a obra eliminada, Mundano incluiu, abaixo da imagem, a seguinte provocação: "Menos presos políticos, mais políticos presos", direcionando sua insatisfação contra a zeladoria oficial. OSGEMEOS, igualmente aborrecidos com a frequente inquisição municipal, transformaram sua frustração em spray, e pixaram um recado à gestão em mandato: "Sr. Prefeito: nesta cidade existem muitos problemas sérios que precisam de resultado! Não gaste tempo e $ apagando graffiti nas ruas!". A resposta da prefeitura, eficientemente monocromática, apagou o grafite-reclamação com a cortesia da indiferença. Pouco depois, a dupla retomou o diálogo de viaduto, e questionou mais uma vez a política de eliminação visual: "Sr. Prefeito: apagar arte é apagar cultura, apagar cultura é desrespeitar o povo". Dessa vez foram necessárias menos de 24 horas para que a mordaça cinza camuflasse de silêncio a reclamação grafiteira. Por fim, a assessoria de imprensa dos dois soltou uma nota reafirmando a indignação dos artistas frente à zeladoria de aniquilamento: "A arte de rua é apagada desde 2007 na cidade! Esperamos com este alerta que a Prefeitura de São Paulo e seus órgãos 'competentes' parem definitivamente de apagar os graffitis e respeitem e preservem a arte de rua em todos os seus segmentos".[122] As aspas de ironia e o ponto de exclamação de contundência reafirmam a participação dos artistas nesse pacto público de conservação, responsável por denunciar o assalto oficial às manifestações imagéticas.

Essa convergência dos atores urbanos em torno da manutenção das intervenções *ilustres* no espaço coletivo altera a expectativa de comportamento das valências. A rapidez da ilegalidade, já tivemos oportunidade de mencionar, demarca territórios de transgressão para alcançar, entre os guetos de subcultura, uma estima de imaturidade e juventude, orgulhosa em contemplar seus monumentos de brevidade. Essa mesma rapidez, no entanto, impõe limitações para a elaboração virtuosa e detalhada dos grafites, de sorte a impulsionar, nos minutos de desatenção coletiva, uma estética investida de agilidade. Ainda assim, a *obra grafiteira*, a *obra pixadora*, não se realiza na intervenção individual, ela é uma performance de saturação que, exaltando a própria invisibilidade, submete a cidade à agressão do

[122] ID 11051301 Folha de São Paulo: Após remoção de grafites, osgemeos fazem protesto – 11/05/2013

excessivo. A inexistência deste ou daquele pixo, deste ou daquele grafite, fruto da eliminação visual esporádica realizada pelos dispositivos oficiais e pelos respectivos proprietários das fachadas, são o mecanismo de revitalização para as novas afrontas urbanas, um tributo necessário que a intervenção individual oferece à prática coletiva. "Para nós [pixadores], é até melhor que se apague. Quando se limpa o muro, o espaço é renovado para outros ocuparem. [Senão] começa a ter o mesmo autoritarismo que a propriedade privada exerce sobre o espaço público", argumenta Cripta Djan, importante pixador osasquense[123]. A virulência do grafite ilegal e da pixação não é um apêndice contingente da prática, mas o elemento de adrenalina e confronto que excita a ousadia clandestina dos rapazes. Se eu pichasse uma fachada residencial, e recebesse como reprimenda uma calorosa ovação pública, um mundo de oportunidades legais, autorizadas, e estéticas abrir-se-ia diante de mim, mas a afirmação da virilidade transgressiva estaria sepultada em cada sorriso de aceitação.

A *valência de anonimato*, nesse contexto de discussão, é a dimensão da linguagem apta a desequilibrar o processo de recepção das obras no espaço público, já que descreve o percurso de transformação da *tag* em reputada assinatura autoral, a partir da espiral de reconhecimento público e legítimo. Quanto mais próximo do extremo "indivíduo" o artista estiver (valência anonimato), maior será a sua capacidade de reivindicar a extensão do tempo de efemeridade (valência pós-operacional); quanto mais próximo do extremo "coletivista", ao contrário, maior será a sua dependência da fatura de saturação urbana, independentemente do apagamento desta ou daquela obra. Poucos seres humanos alcançam o privilégio de serem reconhecidos pela individualidade, antes mesmo de serem identificados por esta ou aquela categoria de pertencimento (o famoso "dispensa apresentações"): se me encontro na prosaica situação de ter que me pronunciar publicamente, eu, anônimo que sou, seleciono uma série de categorias socialmente significativas que, a título de apresentação, me permitem projetar uma identidade reconhecível diante daquela plateia específica. A reação de meus interlocutores frente a essa identidade socialmente oferecida é, num primeiro momento, uma reação às categorias coletivas de pertencimento que enquadram os termos do diálogo, e que me chegam em auxílio

123 ID 210814 Folha de São Paulo: Passando a limpo – 21/08/2014

durante os primeiros passos da interação. O mundo humano é um mundo simbólico, e qualquer ínfimo contato visual é o bastante para ativar nossas aguçadas capacidades cognitivas que, através dos índices que todos nós carregamos conosco (econômicos, étnicos, culturais, identitários), permitem que depreendamos as propriedades sociais uns dos outros, no trato diário da vida. Se sou um policial à paisana, se sou um militante ideológico extremista, se sou um dançarino de uma importante companhia de balé, se sou um desabrigado solicitando a comiseração pública, sou, no gigantesco espaço público de anonimatos e desconhecimentos mútuos, uma categoria antes de ser um nome próprio; é claro que, nos círculos de intimidade, a identidade ultrapassa e antecede a categoria, e a extensão social em que isso ocorre varia de pessoa para pessoa: trabalhando como um educador particular, os poucos que me conhecem, isto é, conhecem-me enquanto individualidade para além de rótulos genéricos, não ultrapassam os limites da minha popularidade pessoal e imediata – um número maior ou menor de alunos, pais, amigos, colegas, familiares; se sou um professor universitário, porém, as idiossincrasias que a minha identidade profissional (e pessoal) encerra alcançam um número consideravelmente maior de pessoas, e deixo de ser, para esse grupo, um mero sujeito que ensina (definição abrangente da docência), e passo a ser o *professor fulano*, aquele que é mais ou menos competente, mais ou menos qualificado, mais ou menos didático, mais ou menos arrogante. A minha identidade se torna, assim, um objeto socialmente compartilhado. Além disso, o conhecimento que as pessoas têm de mim ultrapassa a minha fisicalidade, na medida em que os alunos, leitores, pesquisadores, orientandos vão, entre si, construindo suas próprias versões do meu "eu", dessa *persona* pública que se apresenta diferencialmente em cada situação de interação. O indivíduo que, ademais, ascende aos extremos da escala de prestígio ou notoriedade – notoriedade desfavorável, inclusive –, se transforma em um "eu ubíquo", parte do repertório social de conhecimento que as pessoas, em determinados espaços da vida conjunta, compartilham entre si (se eu não estiver discutindo a sua biografia especificamente, dispenso as categorias genéricas de apresentação, como "economista", "intelectual", "jornalista", "panfletário", "militante", "péssimo marido", e menciono apenas seu nome próprio, Karl Marx, que é, na maior parte das ocasiões, informação terminativa para situá-lo

frente ao interlocutor). A biografia se transforma em reconhecimento difuso quando o número de pessoas que me conhece é consideravelmente maior do que o número de pessoas que eu conheço, e se torna cada vez mais "pública" conforme essa relação se expande numa progressão exponencial – as pessoas que me conhecem falam de mim para outras pessoas que, por sua vez, falam de mim para outras, e estas a outras, e assim por diante.

Essa relação, no entanto, não é puramente quantitativa. A *qualidade social* das pessoas que me conhecem contribui para modular as propriedades de prestígio de que disponho. É possível que meu nome próprio participe do estoque de referências coletivas deste ou daquele grupo identitário, esteja circunscrito a um ramo bastante específico de elaboração de conhecimento ou manifestação estética, pertença aos estratos populares cos de produção cultural, ou circule nos salões de aristocracia erudita. A sobrevivência simbólica dessa notoriedade individual depende de como ela se articula na hierarquia narrativa de determinado campo, se mais ou menos destacada, mais ou menos transversal, mais ou menos indispensável para retraçar o perfil coletivo de um grupo ou classe de pessoas. Cada um desses estratos sociais cultiva seus próprios capitais de projeção, de sorte que as hierarquias de notoriedade dos grupos influentes tendem a expandir seu escopo de aceitação para além dos próprios limites de celebração.

Bansky é o mais famoso grafiteiro do mundo, e OSGEMEOS são os mais famosos no Brasil. A extensão de projeção desses nomes insere as suas respectivas assinaturas no extremo individual da valência anonimato e, portanto, no polo oposto ao do termo coletivista – aquele em que a categoria genérica estabelece a mediação entre o indivíduo e o interlocutor. Além disso, essa projeção não está limitada às esferas de massificação, embora sejam nomes celebrados do grande público: o pertencimento institucional acumulado nas diversas exposições, mostras, bienais, leilões garante um trânsito qualificado entre atores relevantes e destacados do circuito legítimo. Essa conjunção de fatores deposita uma camada de repercussão sobre a tinta spray desses artistas, e o apagamento de seus respectivos trabalhos deve enfrentar a armadura de prestígio que essas assinaturas autorais encerram.

A topografia de notoriedade dos grafiteiros estende, portanto, as expectativas de sobrevivência das intervenções no espaço público, e isso se cristaliza *institucionalmente* nos processos burocráticos de gestão visual. Em 2014, depois de ter um trabalho de sua autoria apagado pela prefeitura, Nunca conseguiu uma reunião com o secretário responsável pelas subprefeituras, e acertou a contratação de um novo mural em substituição. Sequência corriqueira de eventos: a prefeitura elimina uma intervenção destacada da cidade, o grafiteiro repercute sua indignação por meio da opinião pública (Nunca é um dos mais reputados artistas urbanos de São Paulo), e a municipalidade apressa a restituição da obra no espaço coletivo. Com extraordinária frequência, a resposta oficial da prefeitura atribui os desastrosos apagamentos a um erro isolado de seus agentes municipais que, incapazes de diferenciar legitimidade e vandalismo, cometeriam eliminações sem o respaldo da administração. Gaguejam, portanto, um pedido de desculpas que se disfarça de equívoco para dissimular o anacronismo político. De qualquer maneira, na reunião que o secretário manteve com Nunca, a prefeitura determinou a elaboração de um manual que "qualificasse" os apagamentos urbanos, diferenciando, para fins de padronização e sistematização, os trabalhos de arte e os atos de depredação. Essa estratégia institucional de classificação das intervenções demonstra a tentativa do poder público em acomodar duas frentes distintas de reivindicação – mas não antagônicas: de um lado, o clamor público inequivocamente contrário às demonstrações de visualidade dissidente, em especial a pixação (ver páginas 69 – 70); de outro, o rastro de legitimidade que o grafite deitou sobre os agregados de opinião (mormente aquelas intervenções autorizadas e com assinatura figurativa), e que exigem da prefeitura um empenho de conservação. "O funcionário da limpeza quem define o que é grafite ou não. Ele olha e diz: 'isso é feio, vou apagar'. Não podemos ser reféns de uma análise artística de quem não conhece", declara Gabriel Medina, coordenador de políticas para a juventude[124]. Um manual dessa natureza não treina seus funcionários para reconhecer arte, evidentemente – se quisesse fazê-lo, a apostilazinha enfrentaria um século de erudição debatendo o conceito, sem qualquer perspectiva de pacificação; o que ela faz, antes, é antecipar quais ações de

[124] ID 210814 Folha de São Paulo: Passando a limpo – 21/08/2014

eliminação visual encerram maior probabilidade de despertar indignações coletivas, a partir de considerações estéticas imediatas (figuração, conservação, escala da obra, etc.). Quantos grafites existem em São Paulo? Centenas de milhares, provavelmente. Quantos deles, se apagados, levariam o prefeito a admitir, diante da mídia, dos artistas, dos cidadãos, um erro em sua política de zeladoria? Estamos falando de um grupo absolutamente seleto de artistas cujo capital de repercussão consegue acionar os dispositivos de sobrevivência no espaço público. A métrica do próprio relevo individual não está em mim, mas no conjunto de relações que eu estabeleço com os outros significativos, e que caracterizam meu espaço de inserção social possível, embora mutável com o tempo. O mural de Nunca foi apagado, e um alto representante da municipalidade, lamentando a obra eliminada, recebeu-o em audiência. A projeção pública do grafiteiro afirmou-se, com clareza sociológica inequívoca, naquele gesto de fraternidade oficial, que consentiu para as frustrações do artista. Para todos os outros grafiteiros e pixadores que se realizam diariamente no anonimato citadino, as suas respectivas obras só conseguem se concretizar na teimosia da saturação, a estratégia possível de longevidade diante dos apagamentos eventuais e indiferentes.

Essa projeção diferencial dos nomes da arte urbana deve muito de sua hierarquia à participação dos artistas no circuito legítimo. O trânsito da linguagem entre os museus e galerias paulistanas lustrou algumas das *tags* com o reluzente verniz da consagração, e acelerou o acúmulo de recompensas simbólicas e materiais por parte de um grupo altamente destacado de grafiteiros. Um sócio da Choque Cultural verbaliza o ganho de legitimidade artística que a institucionalidade perita sanciona: "O valor dos artistas é dado pelo mercado, pelos museus, e os grafiteiros brasileiros são considerados no mercado internacional como alguns dos melhores do mundo. Esses grafites que estão sendo apagados são uma doação dos artistas para a cidade e têm de ser tratados como patrimônio artístico"[125]. A Galeria Choque Cultural é o mais importante espaço de comercialização de arte urbana da cidade de São Paulo, e plataforma de lançamento para os artistas em rota de projeção. Quando Baixo Ribeiro conclama o poder público a prestigiar as intervenções dos "melhores do

125 ID 19060791 Folha de São Paulo: Grafiteiros X Nova York – 19/06/2007

mundo" enquanto "patrimônio artístico", ele não só reconhece uma assimetria de renome entre os vários grafiteiros que assinam suas obras na paisagem urbana (assimetria fundada nos índices institucionais de consagração), como também demanda uma reinterpretação do estatuto das imagens baseada num enquadramento eminentemente artístico. Sendo o mundo social um tecido simbólico que significa as diversas situações de interação, o reenquadramento artístico dos grafites promove uma *resposta de deferência* para com as inscrições urbanas: não mais exibições egocêntricas e gratuitas de ataque visual; não mais tentativas bem intencionadas e mal executadas de decoração *kitsch*; antes, são legítimas manifestações de criatividade com que o gênio urbano rabisca a cidade. O grafite-celebridade reivindica, explícita ou implicitamente, o trânsito interinstitucional nos espaços de legitimidade para afirmar, com a autoridade do acúmulo simbólico, seu mérito de presença: "É um privilégio poder andar na rua e ver trabalhos com tanta qualidade. O povo não precisa ir às galerias para apreciar desenhos tão bonitos. Sempre ouvi falar dos grafites de São Paulo e acho que pintando-os de cinza o prefeito está impedindo uma ótima oportunidade de turismo para a cidade", afirma Alice Boyle, filha de um lorde escocês, e que convidou Nina, Nunca e OSGEMEOS para grafitarem seu castelo multissecular na Grã-Bretanha, num resultado de qualidade controversa.[126]

Ao contestarem a política de apagamento do Estado, os atores não afirmam apenas o direito à existência *desta ou daquela obra individual*, mas convocam o poder público a reconhecer a linguagem do grafite em sua chave estética, e que se realiza, como parte orgânica da paisagem, nas urgências de visualidade citadina. Se o Estado concede às intervenções sua proclamação de legitimidade – ainda que o faça mediante certas circunstâncias de acomodação, e apenas a alguns eleitos –, ele investe sua carga simbólica, via ato de nomeação pública, no processo de reenquadramento artístico do grafite. O gesto de validação oficial encerra, portanto, uma alternativa regular de acesso aos espaços da cidade, de sorte que o apelo à conservação, para além de estender a sobrevivência temporal de intervenções

126 Idem

específicas, sinaliza a admissão dos grafites (alguns deles, repito) nos limites da legitimidade pública.

> Dans le cas du graffiti, le changement temporel est double: premièrement, par le passage de l´activité nocturne (souvent illegal) à diurne (en voie de légitimation par son artification); et deuxièmement, par la durabilité du graffiti dès lors qu´il est artifié, donc relativement protégé de la destruction qui menace les tags tant qu´ils sont considérés comme du vandalisme (HEINICH, SHAPIRO, PP. 283, 2012).

Conquanto tudo isso seja verdade, é importante não permitir que a ingenuidade costure dicotomias intransigentes, especialmente entre Estado e grafite. Já tive oportunidade de mencionar que a resposta oficial às inscrições urbanas passa por uma acomodação complexa entre recrudescimento, estímulo e, fundamentalmente, regulamentação (ver páginas 71 – 76). Uma fotografia, portanto, que retrate os embates circunstanciais entre os artistas urbanos e as diferentes gestões municipais não alcança as aproximações, acordos, homenagens, encomendas e elogios que esses rivais inconciliáveis trocam gentilmente entre si. Não é difícil encontrar, país afora, secretarias de juventude ou de cultura articulando redes de fomento para as práticas de arte urbana, especialmente quando estão associadas a grupos de vulnerabilidade socioeconômicos; tampouco é incomum encontrarmos prefeituras encomendando painéis de grafite para os prédios públicos sob sua responsabilidade, ou liberando muros para a atividade grafiteira dentro dos respectivos municípios – ações dessa natureza são razoavelmente corriqueiras, e esta dissertação já teve oportunidade de arrolar algumas delas. Acontece que, por vezes, a concessão de legitimidade oficial ultrapassa essa dimensão local e circunscrita das autorizações urbanas e dos programas de ação social, e escala recompensas que, no âmbito do Estado, representam índices os mais categóricos de prestígio e reconhecimento. Em 2013, a Feira do Livro de Frankfurt, maior evento editorial do Planeta, escolheu o Brasil como país homenageado da edição. Para representar as artes plásticas nacionais, a Fundação Biblioteca Nacional, a Funarte, o Itamaraty e o MinC selecionaram nomes expressivos da nossa vanguarda artística, como Cildo Meireles, Tunga, Lygia Clark, e os grafiteiros Alexandre Orion, Fefe Talavera, Onesto,

Tinho e Herbert Baglione[127]. Esse é um caso emblemático de reconhecimento da linguagem, porque a chancela de prestígio, aqui, não faz apenas reconhecer as produções dos artistas urbanos em sua qualidade estética, *mas reivindica-as para representarem a cultura brasileira no evento internacional*. Via diplomacia artística, o alto escalão intelectual do país (Biblioteca Nacional, Itamaraty) elabora uma curadoria de exibição que, encarregada de apresentar o melhor da criatividade nacional na mais importante feira literária do mundo, relaciona o despojamento dos grafites paulistanos à identidade brasileira, num recorte de enquadramento altamente prestigioso (o conjunto das artes que descrevem a essência inovadora do país). Em 2009, o ex-presidente da República Lula da Silva concedeu a Ordem do Mérito Cultural à dupla de grafiteiros OSGEMEOS, na mesma edição em que a receberam Carmen Miranda, Roberto Burle Marx, Bispo do Rosário (*post-mortem*), Mia Couto, Boaventura de Souza Santos, Deborah Colker, Beatriz Sarlo, Ney Matogrosso, Fundação Iberê Camargo, etc[128]. Embora muita gente risível e sem talento alcance essa honraria, a lista acima dá o tom do tipo de indicação que dignifica o prêmio. Repare bem: uma homenagem dessa envergadura fala mais sobre a linguagem do grafite, ou mais sobre os indivíduos que a receberam? Fala sobre ambos, naturalmente. O talento das pessoas – e talento, criatividade, inovação são sim elementos sociológicos fundamentais de análise – não se faz em um vazio social. A minha vocação, ambição ou qualidade pessoal pode ter a cara que for, mas ela só é socialmente relevante se for encarada, pelos outros significativos, e dentro dos enquadramentos cognitivos de determinado espaço de sociabilidade, enquanto talento, competência e aptidão. A genialidade que apenas o próprio gênio reconhece não é talento, é ridículo (claro que o reconhecimento pode atrasar uma ou duas gerações para ovacionar os injustiçados, mas ainda assim, reconhecimento é uma extensão sociológica de deferência compartilhada, e não apenas uma qualidade intrínseca do indivíduo). A dupla OSGEMEOS construiu seu caminho de ascensão legítima nas fileiras do grafite, e foi na condição de grafiteiros que os dois adentraram os circuitos artísticos oficiais. E, mais do que isso, foi o talento individual da dupla *em produzir grafites* que os notabilizou para o prêmio (mais as exposições,

127 ID 17091301 Folha de São Paulo: Brasil tenta conquistar alemães com grafite e música – 17/09/2013
128 ID 21110901 Folha de São Paulo: Transgressor? – 21/11/2009

vendas estratosféricas, anúncios, propagandas, documentários, e tudo o mais que, conjugados, trabalharam para celebrizar suas biografias). Eu posso ser o mais talentoso descascador de melancia do continente, mas esse veículo de consagração dificilmente renderia qualquer homenagem. Eu posso ser, de igual modo, o melhor pixador-alpinista do mundo, mas ao invés de notoriedade oficial, encararia o opróbrio coletivo e uníssono – exceto pelos pares de rebeldia, é claro. Quando o Ministério da Cultura recomendou a dupla de grafiteiros para receber a honraria, a linguagem grafite foi reconhecida como prática relevante para projetar criatividades individuais.

Essa concessão de legitimidade, no entanto, não está reservada apenas aos repertórios de prestígio do poder executivo, atavicamente mais inclinado a bajular os agregados de opinião. Também o judiciário, em suas competências de tutela e vigilância dos demais poderes, atua no sentido de corroborar, sistematicamente, as aspirações de reconhecimento e conservação do grafite[129]. Em limiar da 12ª Vara da Fazenda Pública de São Paulo de fevereiro de 2017, o juiz Adriano Marco Laroca enfatiza a natureza artística da linguagem urbana para *impedir* o município de São Paulo de apagar as intervenções sem o prévio consentimento do Conpresp (Conselho Municipal do Patrimônio). O magistrado subordina a eliminação das imagens a uma *avaliação especializada* do órgão municipal que, no seu âmbito específico de atuação, tem como responsabilidade preservar o patrimônio cultural da cidade. Ao antepor um mecanismo disciplinatório para a gestão dos apagamentos, o juiz reconhece a urgência de preservar essa criatividade urbana da ansiedade higienista oficial, já que a sua anulação do espaço urbano – isto é, sua destruição – é um ato irreversível de lesão ao interesse público. Mais do que isso: o magistrado, ao acolher o enquadramento estético do grafite, mobiliza como argumento de sustentação *a sequência de pertencimentos legítimos* que a linguagem acumulou durante o seu trânsito no circuito, e que referendariam, a partir da ratificação de perícia desses espaços, sua condição artística:

129 ID 20021701 Folha de São Paulo: Lugar errado – 20/02/2017

> Comecemos, indagando se o grafite seria uma manifestação artística contemporânea, acolhida e socializada como tal por instituições e atores do campo da arte. E mais, se haveria diferença entre o grafite e a pichação, na prática, já que esta ação visa proteger apenas o grafite ou mural existente no espaço urbano público.
>
> Aqui, a despeito do dissenso de parte da sociedade, bem representada em pequena parcela da mídia que se autodenomina e se vangloria de ser conservadora, mostra-se indiscutível que o grafite é uma expressão artística urbana (street art), surgida em especial nos guetos novaiorquinos e californianos no final da década de 60 e início da década de 70, claramente ligado aos movimentos afrodescendente e hip hop, que o utilizavam como forma de manifestação ou exposição social de toda a opressão sofrida sobretudo pelos menos favorecidos, com destaque para Jean-Michel Basquiat, - que, por sinal, chegou a ser patrocinado por seu amigo Andy Warhol-, hoje reconhecido com um dos mais importantes artistas neoexpressionistas do final do século XX, e que, em breve, terá uma mostra no MASP (SÃO PAULO, 2017, fls. 224).[130]

Com base no raciocínio que fundamenta a peça jurídica, o *rastro interinstitucional da prática atestaria sua natureza efetivamente artística*, e nessa condição de pertencimento, o grafite deveria ser incorporado ao repertório de preservação do Estado, tal como tantas outras manifestações culturais reconhecidas, protegidas, e mesmo estimuladas. Para ajuizar esse entendimento, o magistrado teve de lidar com a contraposição argumentativa da prefeitura, que refutava, no âmbito processual, a necessidade de prévia autorização do conselho para efetivar os apagamentos. Interessante notar que a contestação municipal não negava a natureza artística do grafite, antes a afirmava, como demonstra o trecho da liminar:

> Importante: o município sustenta que a efemeridade intrínseca à arte do grafite impediria sua preservação física pelo tombamento, conforme parecer da Diretora do Departamento do Patrimônio Histórico (órgão de apoio do CONPRESP), Marina de Souza Rolim. No entanto, não se pede na presente ação a preservação dos grafites pelo tombamento, talvez pela óbvia razão de sua inadequação como meio de

130 SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Ação Popular - Ato Lesivo Ao Patrimônio Artístico, Estético, Histórico Ou Turístico nº 1003560-75.2017.8.26.0053. Allen Ferraudo e outros. Prefeitura do Município de São Paulo e outro. Relator: Juiz(a) de Direito: Dr(a). Adriano Marcos Laroca. São Paulo, SP, 13 de fevereiro de 2017. **Foro Central - Fazenda PÚblica/acidentes 12ª Vara de Fazenda PÚblica**.

> proteção, já que o grafite é arte marcadamente dinâmica por representar bem toda a energia, movimento e vitalidade social. A rigor, por sinal, nem a preservação é pedida. O que se requer é que o órgão técnico do município relativo à cultura (CONPRESP) se manifeste previamente sobre as diretrizes de preservação e fomento deste bem cultural (...).Ou seja, o caráter transitório do grafite, como arte de rua, não impede o seu reconhecimento como bem cultural, que, de fato, é, impondo, assim, alguma política cultural que o preserve ainda que por um determinado tempo, enquanto outra obra não o substitua. Aliás, como dimensionar a efemeridade desta manifestação artística, sobretudo na nossa sociedade líquida (Zygmunt Bauman) e da era digital, na qual tende a predominar a liquidez das coisas e das relações humanas? O Estado poderia fazer isso? Ou seria apenas o artista responsável pelo grafite? Certamente não é órgão competente pela ordenação da paisagem urbana, como quer o Município (idem, fls. 225)[131].

A prefeitura não buscou retratar o grafite como uma prática de vandalismo, destruição ou violência, e que mereceria, portanto, a eliminação sumária via homogeneização cinza. Ao contrário: o argumento diz que o grafite *é arte*, e como tal, sua linguagem elabora um conjunto de propriedades específicas, dentre as quais a condição de efemeridade. Uma vez assentado que o grafite é uma construção de brevidade e impermanência – constatação referendada pelo próprio magistrado de primeira instância –, o apelo de conservação, tal como requerido na provocação da liminar (um mecanismo de burocratização a garantir a longevidade pública das imagens), não se sustentaria, dado que o pedido agride justamente o fundamento estético que faz do grafite uma arte original. A transversalidade da nomeação artística da linguagem, tanto por aqueles que o querem protegido, como por aqueles que o querem eliminado, atesta a robustez do enquadramento estético.

A decisão foi cassada por um agravo de instrumento julgado em favor do município, revogação essa que, no mais, é absolutamente correta (a sobrevivência do grafite, a meu juízo, não deve ser burocratizada, seja por questões estéticas, seja por questões pragmáticas). Foi proferida nesses termos, em 23 de fevereiro de 2017:

---

131 SÃO PAULO. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Ação Popular - Ato Lesivo Ao Patrimônio Artístico, Estético, Histórico Ou Turístico nº 1003560-75.2017.8.26.0053. Allen Ferraudo e outros. Prefeitura do Município de São Paulo e outro. Relator: Juiz(a) de Direito: Dr(a). Adriano Marcos Laroca. São Paulo, SP, 13 de fevereiro de 2017. **Foro Central - Fazenda PÚblica/acidentes 12ª Vara de Fazenda PÚblica**.

> A princípio, o pedido contido na ação popular mostra-se, a meu ver, demasiadamente genérico e seu acolhimento liminar parece também tolher a ação do administrador, no cuidado e preservação de áreas e prédios públicos.
>
> Não há dúvida que as manifestações artísticas, como é o caso do grafite, merecem toda proteção por parte do Poder Público, conforme assegura a Constituição Federal.
>
> Por outro lado, não se pode perder de vista que incumbe ao próprio Poder Público exercer o poder de polícia ambiental e implementar políticas públicas para zelar pela paisagem urbana.
>
> No caso da cidade de São Paulo, tais políticas são justificadas à vista das pichações, que se evidenciam verdadeiros atos de vandalismo, espalhados por toda a cidade.
>
> Assim, se houver violação à manifestação reconhecidamente cultural e artística, isso deverá ser questionado e avaliado de forma individual (SÃO PAULO, 2017, fls. 277).[132]

Naturalmente, o sucesso massificado do grafite agride as pretensões de distinção erudita dos circuitos legítimos de arte, e se reconhecemos um processo de valorização da linguagem urbana (ainda em curso, é verdade), reconhecemo-no principalmente em função de suas características mais controversas – a agressividade contra a propriedade, os hermetismos autóctones, o conteúdo subversivo –, ou em razão de suas propriedades originárias – o diálogo com o entorno, as alterações sucessivas da paisagem, a cacofonia de intervenções e contra-intervenções que elabora, via espontaneidade urbana, um mosaico de desorganização. Os espaços dedicados ao "status quo" artístico, principalmente no paradigma contemporâneo, oferecem uma estética divorciada da razoabilidade e da sensatez de senso comum. É uma arte que, codificada em erudição, preparada para apontar a elite do gosto legítimo, abraça sem pudores a escatologia, a obscenidade, a crueldade, o suplício, as deformações corporais autoimpostas, mas recusa com desdém qualquer concessão às imagens grafiteiras *enquanto tais, isto é, naquilo que elas formulam pelo traçado*. O grafite é, porém, uma das artes do nosso tempo, e o é justamente

---

132 SÃO PAULO. Tribunal de Justiça de São Paulo. Agravo de Instrumento nº 2029021-94.2017.8.26.0000. Município de São Paulo. Allen Ferraudo e outros. Relator: Relatora Maria Olívia Alves. São Paulo, SP, 23 de fevereiro de 2017. **6ª Câmara de Direito Público**. São Paulo, , p. 276-278.

em razão desse conteúdo massificado: ao elaborar uma composição de clareza e entretenimento que submete a cidade às mutabilidades da rapidez, da atenção indiferente, do muralismo colossal e impressionante, digno, portanto, da escala e imensidão urbanas, tudo isso orquestrado para uma sensibilidade de leveza e virtuose, ele acaba por empalidecer um projeto como o da estética *pop* que, a partir de procedimentos de legitimidade, comenta os conteúdos de massificação para elaborar uma interpretação estética sobre o consumismo, a industrialização, a padronização mundial, e nesse papel de intérprete e comentarista, se coloca, quase que necessariamente, fora dos processos de massificação. O grafite, por outro lado, não comenta a sociedade do *pop*, ele é, em si, uma arte de popularidade, e realiza a transparência do entretenimento sem embaraço ou culpa. Retórico, comunicativo e massificado, faz orgulhoso uma saudação de entretenimento, e é justamente nesse abraço ao gosto majoritário que a linguagem realiza sua mais lúcida ambição urbana. A cidade é a galeria do excesso, e o entretenimento só é uma conquista menor se tomado pelas aspirações e expectativas que a alta cultura cultiva para si, como se houvesse, entre os dois, não uma ruptura de projetos, mas uma continuidade de pretensões que condena o massificado à necessária inferioridade. A verdade é que as linguagens de massa elaboram um outro tipo de sensação que não está inclinada aos flertes intelectuais e solipsistas, mas constrói um *sentimento de uníssono* que produz, em conjunto – mais do que isso: *porque em conjunto* – uma ode ao pertencimento. O desdém erudito condena os resultados estéticos da popularidade, ignorante de que esse resultado artístico é pura contingência, não tem valor em si; o seu projeto é, simplesmente, ser majoritário, e faz isso não só por razões econômicas, mas porque a sua força se concretiza na deliciosa partilha do banal, do escapista, do agradável, e que só se realiza caso esse sorriso de leveza seja uma conjunção de maiorias. Hermann Hesse conseguiu traduzir literariamente esse efeito de embriaguez que o sentimento de uníssono provoca, e que só o entretenimento escapista pode oferecer. Batizou-o de "experiência da festa":

> Uma experiência, que me fora desconhecida ao longo de cinquenta anos, embora familiar a qualquer mocinha airada ou a qualquer estudante, revelou-se-me naquela noite de baile: a experiência da festa, o rumor da comunidade em festa, o segredo da

> submersão da pessoa na multidão, da unio mystica da alegria. Já ouvira falar nisso, qualquer criado de quarto o conhecia, e com frequência vira brilhar nos olhos de tais pessoas a luz, e sempre sorrira um pouco ironicamente de tudo isso, com um ar superior, porém com certa inveja. Aquele esplendor nos olhos embriagados de um homem liberto de si mesmo, aquele sorriso e meio louca imersão que nasce do rumor da comunidade, já o vira centenas de vezes na vida, em exemplos nobre e vulgares (...). Um novo ritmo havia conquistado o mundo naquele inverno, um foxtrote chamado Yearning. Esse Yearning era tocado a cada instante, e sempre novamente, solicitado; todos estávamos encantados com ele e trauteávamos a melodia (HESSE, pp. 192 – 193, 2017).

Nada mais natural, portanto, que o Estado participe do processo de reconhecimento do grafite, primeiro porque a valorização disciplinadora deste contribui para impedir – ou, mais realisticamente, evitar – ataques amplamente indesejáveis à propriedade patrocinados por guetos de juventude; a defesa do grafite é, portanto, uma tentativa de se contrapor à ilegitimidade cívica da pixação (valorizar o grafite para combater o pixo). Em segundo lugar, a requalificação urbana que os projetos de decoração imprimem no entorno vicinal produzem "efeitos colaterais benignos" para a economia e convivência dos bairros, e isso tem sido cada vez mais instrumentalizado por políticas públicas deliberadamente constituídas para esse fim. Além disso, as gestões municipais são bastante sensíveis aos agregados de opinião, e estar ao lado das maiorias é, para os ocupantes de cargos majoritários, a posição de conforto por excelência – posição que, frequentemente, degenera em arroubos de populismo.

Quando a prefeitura reconhece a impertinência do apagamento desta ou daquela obra de grafite, frequentemente em virtude da frustração de artistas famosos e internacionalmente reputados que fazem ecoar sua indignação através de pressão popular, o Estado reconhece, por extensão, o direito de existência pública das intervenções – desde que cumpridas certas exigências de civilidade. Essa concessão de existência traz algo importante para a legitimidade do grafite, qual seja, a possibilidade de permanência em seu *local orgânico de elaboração estética*, compartilhando a cidade e suas configurações de urgência e disputa visual. Mas a institucionalidade oficial, ao participar do processo de reconhecimento da arte

urbana, não faz apenas conceder uma licença de duração que aplaude as celebridades do spray; ela cumpre, igualmente, uma função propositiva e proclamatória que afirma o grafite enquanto arte. Repare o seguinte: se eu, gestor público, impeço que as intervenções sejam eliminadas pelas equipes de zeladoria municipal, eu concedo um tipo de reconhecimento que, ao fim e ao cabo, é puramente negativo ("a obra não será apagada"); se, por outro lado, eu estruturo uma rede ativa de fomento à arte urbana, incluindo a concessão de espaços públicos para a prática regular de grafite, então a ação proclamatória do Estado assume uma feição eminentemente positiva ("o grafite é arte e, portanto, deve ser estimulado pela prefeitura").

Até aqui, arrolamos uma série de índices que apontam para a *projeção da instituição artística legítima no espaço urbano*: ao acumularem uma cronologia de pertencimentos bem sucedidos no circuito de consagração, os grafiteiros, quando retornam à rua com a tinta do renome, trazem consigo, involuntariamente, o *nomos* do campo, especialmente via precificação das imagens, especulação artística patrocinada por *marchands* urbanos, efetivação de uma curadoria pública que o Estado executa nas áreas de autorização[133][134] e, claro, a expectativa crescente de conservação imagética contra apagamentos e deteriorações. Há, assim, uma transformação na natureza do empreendimento estético: de uma linguagem coletiva elaborada diariamente pelos caprichos e rancores urbanos, o grafite-celebridade se converte em uma assinatura de individualidade exigindo a preservação autoral. Nesse sentido, é como se o circuito de legitimidade prolongasse seus tentáculos de funcionamento até a desordem metropolitana, para alcançar nela as oportunidades altamente rentáveis de valorização futura dos artistas. A atuação do Estado, por outro lado, protagoniza uma série de políticas de preservação e gestão visual que infunde no território urbano certos repertórios museográficos típicos, de sorte que não só as instituições de arte expandem sua influência sobre a cidade, mas a cidade, ela própria, adota os mecanismos de organização expositiva francamente absorvidos dos espaços tradicionais. Os projetos de museus urbanos (como o MAAU, Museu Aberto de Arte Urbana, localizado na zona norte da cidade, entre as estações Tietê e

133 ID 29010701 Folha de São Paulo: Av. Paulista ganha grafite sobre o Japão – 29/01/2007
134 ID 11061021 Folha de São Paulo: Minhocão ganhará pintura antigrafite – 11/06/2010

Carandiru do metrô)[135], traduzem, de forma contundente, a repactuação legitimadora do Estado com os artistas de rua, agora em uma chave de clara valorização estética. O uso da palavra "museu" não faz outra coisa senão impor o *ethos de exibição* aos espaços de urbanidade, enaltecendo o convite à apreciação, o estímulo simbólico, e a afirmação estética que a nomeação implica. Quando eu digo "museu", eu afirmo a qualidade ou importância daquilo que se oferece à exposição pública, e essa afirmação encerrará maior ou menor gravidade em função do relevo persuasivo de quem declara; do mesmo modo, a mera nomeação requalifica simbolicamente os espaços da cidade, e a sequência ordinária de pilastras metroviárias, depois de receber uma designação de legitimidade, se transforma em espaço de fomento estético autorizado a reclamar a atenção contemplativa dos cidadãos, inserindo-o, assim, no circuito turístico do município através de divulgação nos canais oficiais e especializados[136]. A palavra "museu", portanto, cristaliza uma potência agencial que reconfigura o enquadramento perceptivo das pessoas: é um museu? Se for, as imagens que ele exibe muito provavelmente são arte; ora, mas se essas imagens são mesmo obras de arte, então elas devem encerrar algum significado, importância, ou valor condizentes com os objetos associados à categoria. O mundo social, repito, é um mundo que só se realiza traduzido em categorias simbólicas, e essas interpretações ordinárias constrangem, estimulam e conduzem nossas respostas

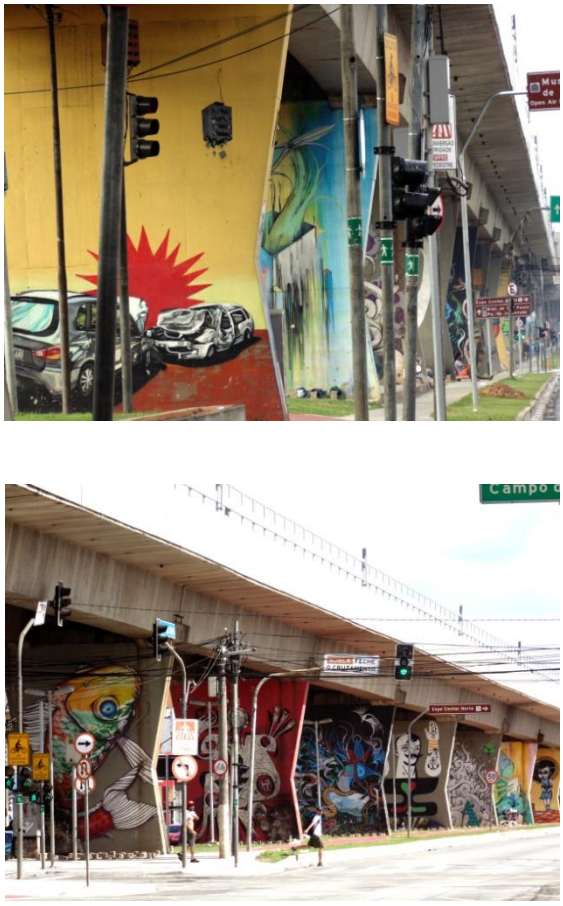


Figura 27: MAAU - Museu Aberto de Arte Urbana. Fonte: https://www.flickr.com/photos/jrcarvalhofotografia/15703393193/in/photostream/ (Acesso em: 05/02/2019). Autor: Hypnoze Digital. Museu Aberto de Arte Urbana nas pilastras do metrô Linha Azul, no bairro de Santana, Avenida Cruzeiro do Sul. Todos os direitos reservados ao autor. Utilização com base nas regras de "Fair Use".

135 ID 14021691 Folha de São Paulo: Para inglês ver – 14/02/2016
136 ID 10060921 Folha de São Paulo: Turistas exploram grafites de São Paulo – 10/06/2009

interacionais, mesmo quando as ações têm por objetivo desafiar esses mesmos conteúdos socialmente compartilhados. "Humans respond not to the naive world, but to the world as categorized or classified; the physical, biological, and social environment in which they live is a symbolic environment. The symbols that attach to the environment have meaning, are cues to behavior, and organize behavior" (STRYKER, pp. 56, 1980). O Museu Aberto de Arte Urbana e o Museu de Arte de Rua[137] participam, pois, do consistente processo de reenquadramento interpretativo do grafite, e indicam a presença do Estado, através de suas repartições mais inclinadas ao campo da arte (em especial, as secretarias de cultura e juventude), no trânsito interinstitucional que cristaliza as pretensões artísticas da linguagem. É claro que a nomeação, por si, não é causa exclusiva do reenquadramento; há, antes, um acúmulo de antecedentes sociológicos que compatibilizam a nomeação artística por parte do Estado, e a inclinação favorável da população, a projeção profissional e simbólica dos grafiteiros, o histórico de pertencimentos legítimos, etc. A nomeação oficial é, por assim dizer, a gota que transborda o grafite de seu confinamento exclusivamente transgressivo.

Disso decorre que a especificidade da ação municipal, nesse grande compromisso de celebração do grafite-leveza, do grafite-entretenimento, consiste justamente na mediação política, frequentemente delicada, entre as obrigações incontornáveis de respeito à propriedade, e a possibilidade de participação da prática na visualidade coletiva, seu *locus* originário de elaboração. Enquanto as instituições de arte sequestram as imagens de seus significados citadinos para, ao final, colecionarem simulacros de urbanidade, a prefeitura, em razão do poder simbólico do qual é depositária, consegue alcançar essa arte coletiva onde ela mais profundamente transpira originalidade. Ainda que pague o débito da disciplina, os murais autorizados estão nas ruas e avenidas, oferecendo seu tributo à desatenção urbana.

137 ID 27011702 Folha de São Paulo: Após sofrer críticas, Doria anuncia que pagará cachê e tinta a grafiteiros – 27/01/2017

Conclusão

A sociologia é uma ciência profundamente intelectualizada, profundamente erudita, e, não raro, se pretende uma ciência poética, beletrista. O caminho do conhecimento, gradual e paulatino que é, deve celebrar pequenas conquistas de clareza; *o que é a sociedade humana*? A pergunta, embora imensa, encontra diante de si um acúmulo de observações, erudição, sensibilidade artística, que nos permite reconhecer um murmúrio de compreensão sobre o objeto: sabemos que todo agregado humano, independentemente do seu grau de complexidade, encerra alguma variedade nos papeis sociais reivindicados; sabemos também que o conflito é um vínculo de sociabilidade fundamental que estrutura o conjunto de relações, e que nós, seres humanos, somos intrinsecamente dependentes uns dos outros, seja no plano material, seja no plano afetivo; ao que tudo indica, a desigualdade de deferência é uma constante histórica, ainda que os conteúdos específicos de assimetria variem de sociedade para sociedade; a mudança e a permanência são prerrogativas não excludentes do fenômeno, a depender do intervalo de tempo considerado – quanto menor o recorte temporal da análise, maior a permanência e durabilidade das normas e expectativas; quanto maior o intervalo de tempo, mais evidentes são as alterações no padrão de sociabilidade; a criatividade, o talento, a imaginação, são fatores relevantes para compreender a agência transformadora humana, e etc. (uma "etc" tímida e pouco extensa, mas não irrelevante). A sociologia ainda não consegue capturar os mecanismos fundamentais que organizam a vida conjunta – se é que esses mecanismos de fato existem. Diante da impossibilidade de aprisionar fenômenos em equações de previsibilidade, o artesanato intelectual lapida conceitos, interpreta estatísticas, observa sutilezas, para que as ciências humanas descrevam suas curvas sinuosas e caprichosas de reflexão.

Se esta dissertação possui alguma filigrana de mérito, ela consiste na reconstrução *intelectual* e *panorâmica* do processo de qualificação artística do grafite,

num percalço que já dura quase meio século de aproximações e desconfianças. Os capítulos não são estudos de profundidade que esgotam seus respectivos temas na minúcia microssociológica e exaustiva; cada capítulo só existe para a totalidade do argumento, e é completamente órfão sem o antecedente que o engendra, e o sucessor a que prepara. Minha dissertação começa na rua, com as performances de pixação, e termina na rua, com os sedimentos de legitimidade a pressionar as hierarquias do aplauso público. Escrevi, portanto, uma dissertação em círculo, tudo para demonstrar como o objeto percorre um enorme e agressivo movimento de legitimação, para então retornar ao mesmo ponto de partida, um ponto geométrico que sintetiza origem e consagração, violência e adestramento, hermetismo e festividade, sorrisos e vaias. A ciência é, fundamentalmente, um projeto de reducionismo: diante da complexidade e assombro que o real nos impõe, a cognição humana constrói mecanismos de interpretação que estabelecem as mediações necessárias e significativas entre a nossa capacidade de apreensão, intrinsecamente limitada, e a escala infinita da realidade. As equações são os suportes de redução que as ciências rigorosas realizam; a tessitura conceitual costurada de empiria cumpre o mesmo papel para as ciências do simbólico (toda ciência humana é uma ciência dos símbolos socialmente compartilhados, da linguística à economia, da sociologia à história). Nesses quarenta e tantos anos de publicações e exposições sobre grafite, procurei demonstrar conceitos que facilitassem a interpretação holística do fenômeno, ressaltando suas características sociológicas preponderantes, a partir de suas ambições artísticas mais sofisticadas.

Tudo porque a estética do grafite não termina no traço colorido e inconsequente de spray. A linguagem se prolonga nas múltiplas valências de conquista urbana, projetando sua ação nas concorrências do mundo da vida, de modo a articular os elementos performáticos e agenciais que alimentam sua potência retórica. A intervenção urbana é mais do que uma imagem, é uma cicatriz de presença que denuncia os rancores de invisibilidade, numa gramática de espaços, anonimatos, transgressões, e velocidade. A tomada ilegal dos muros reduz o tempo disponível para a execução rebelde, imprimindo os traços de brevidade no produto estético final. A geração pioneira de grafiteiros, no entanto, conseguiu elaborar um repertório de intervenção que conjugava visualidade, cor, e rapidez, e ao fazê-lo,

inaugurou uma vertente de grafite figurativo e decifrável - amistosa, portanto, aos agregados de gosto. A pesquisa estética com linguagem estêncil, tributária, em grande medida, dos espaços de legitimidade frequentados pelos pioneiros, complexifica as alternativas de tomada urbana, e insere o grafite no sistema de visualidade. O reconhecimento figurativo das intervenções enseja uma inclinação favorável da população, e isso se traduz em índices de aceitação pública, seja através das autorizações oficiais e privadas de ocupação mural, seja via estímulo e regulamentação do Estado. A autorização, por sua vez, altera o arranjo entre as valências, de sorte que a ampliação do tempo de realização repercute nas possibilidades estéticas e virtuosas das imagens, retroalimentando, tendencialmente, o ciclo de recepção - mais tempo, mais virtuose, mais virtuose, mais autorização, mais autorização, mais tempo, e assim por diante. A alternativa lícita de ocupação urbana, por outro lado, não anula as tomadas desautorizadas e coléricas das ruas, antes amplia os repertórios possíveis de participação grafiteira na visualidade comum - as autorizações diferenciais, portanto, não produzem domesticação, produzem complexidade. Mas se é verdade que o trinômio de entusiasmo insere o grafite no horizonte de gosto majoritário - autorização, estilo virtuoso, tema incontroverso -, é igualmente verdadeiro que a inclinação ao entretenimento fraciona a recepção em extratos de perícia: enquanto a população aplaude a ebulição colorida do traço grafiteiro, a especialização artística procura nos elementos transgressivos e agenciais o fator de originalidade da linguagem. Essa clivagem receptiva projeta duas consequências sociológicas para a prática do grafite: de um lado, o entusiasmo popular fomenta um mercado de consumo para o traço spray, estimulando, assim, a profissionalização da atividade - encomendas de fachadas, decoração de ambientes, participações publicitárias, editais públicos -, processo que qualifica o perfil social dos grafiteiros, aproximando-os dos espaços de legitimidade; por outro lado, a disposição museológica das obras adota estratégias curatoriais que buscam transcender a imanência pictórica do grafite; não se trata, portanto, de exibir pinturas urbanas para a apreciação desinteressada, mas projetar, no ambiente expográfico, a forma social do grafite, isto é, as propriedades valenciais que respondem às urgências do mundo da vida. A transliteração estética traduz essas apropriações do espaço urbano em repertórios de legitimidade - fotografia, performance, instalações,

sonorização, etc. - de modo a compatibilizar a dimensão mais agressiva do grafite, e a competição transgressora que estrutura o paradigma contemporâneo de arte.

Nesse sentido, a participação do grafite nas urgências do mundo da vida derruba a grade de proteção com que o desinteresse resguarda seus apreciadores. No museu ou nas galerias, a arte exasperada está amarrada numa coleira de contemplação ascética, destituída de sua violência visceral, impedida de realizar seu assombro impertinente. Quando a estética irrompe o mundo da vida, o traço contemplativo, embora presente, cede protagonismo ao ato de execução, e adiciona camadas de passionalidade à experiência da linguagem; não se trata, pois, de admirar esta imagem ou aquela frase no ambiente neutro da expografia, mas de sentir o desacato imagético nos circuitos de existência. Essa aproximação entre arte e vida deposita camadas de incômodo e gravidade à recepção, ampliando, portanto, a vulnerabilidade do observador frente aos desatinos e sugestões do ato artístico. As frases ideológicas politizam a visualidade urbana, e transformam os muros em arenas de dissidência; a pixação insulta as pretensões de propriedade, e subordina a cidade ao arbítrio do vandalismo; o grafite festivo, agradável, colorido, elabora uma arte autenticamente *kitsch*, e sorri entretenimento para os agregados de gosto. As intervenções murais emolduram uma experiência de metrópole que nega à cidadania urbana o direito à indiferença – a visualidade agressiva ou colorida persegue o olhar transeunte nas esquinas de embate, e essa vulnerabilidade citadina é a prerrogativa de intensidade que a participação no mundo da vida deposita sobre a percepção. A linguagem mural urbana anula a indiferença contemplativa, e só admite juízos de gosto que brotem de indignações e passionalidades. No plano estético, essa é a contribuição de urgência que o grafite repercute.

O fenômeno social, ademais, é um produto do tempo, tempo no sentido puramente quantitativo. O destino de cada geração é caminhar para a inexistência, mas não sem antes converter sua brevidade em heranças de futuro. Qualquer garoto que deslizar sua lata de spray nos muros paulistanos de 2018, grafita uma arte com história, com reverberações na opinião pública, com alternativas profissionais institucionalizadas, com uma cronologia de exposições e curadorias. O grafiteiro de 1978 e o grafiteiro de 2018 são artistas completamente diferentes, porque a tinta de um desenha quase meio século de conquistas, insubordinações, violências,

decorações - a tinta do outro desenha possibilidades. O *capital tempo* altera qualitativamente o fenômeno social, porque tempo é uma realidade cristalizada em presente - existem cursos e escolas de grafite, existem professores universitários ensinando estética grafite na universidade, existem dissertações de mestrado sendo escritas sobre grafite, existem profissionais e curadores especializados em grafite trabalhando em museus e galerias, algumas delas dedicadas especialmente ao grafite e à arte urbana - tudo isso é *tempo sincrônico*, a conjunção de passado e presente no acúmulo social. Mais do que isso: há fenômenos tão imensos que só podem ser explicados pela variável tempo, isto é, o lento depositar de história que fecunda o solo do contemporâneo. O grafite, a arte de rua, e mesmo a pixação - pixação? - têm conseguido responder aos entusiasmos e assombros urbanos com criativa incivilidade, agressiva cortesia, colorido desrespeito, sem fatalismos ou obviedades - o recrudescimento contra a pixação não domesticou as fachadas de São Paulo, os flertes de decoração grafiteira não anularam os vandalismos pixadores, as exposições nos museus não divorciaram rua e spray; o tempo, ao contrário, cristalizou formas diversas de agredir e bajular a cidade, e continua provocando ambições de originalidade e rebeldia. Se o percurso do tempo só admite a estrada da mudança, nada mais razoável do que concluir meu trabalho com um ponto de interrogação - que tipo de crônica urbana os muros de 2028 abrigarão?

REFERÊNCIAS

AUSTIN, J. A. From the city walls to “Clean Trains”: graffiti in New York City. In: ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

BAQUIÃO, R. C. Signo, significação, e discurso. **Revista de Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 7, n. 2, Nov. 2011, pp. 52-62.

BARROS, A. T. Sociologia da Mídia: principais perspectivas e contrapontos. **Século XXI**, Revista de Ciências Sociais, v.5, nº 1, p. 186 – 223, jan./jun. 2015.

HALL, S. Encoding, decoding. In: DURING, S (ed). **The Cultural Studies Reader**. London: Routledge, 1993.

BAUDRILLARD, Jean.“Kool Killer ou A Insurreição Pelos Signos.” **Revista Cine Olho** nº 5/6 jun/jul/ago 1979. Este texto encontra-se também em rizoma.net.

BECKER, H. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1984.

_____. **Segredos e truques de pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

_____. **Outsiders**. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

BELEM, M. P; DONADONE, J. C. A lei Rouanet e a construção do "mercado de patrocínios culturais". **Revista NORUS**, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 51 - 61, jan./jun. 2013.

BERGER, P.L.; LUCKMANN, T. **A Construção Social da Realidade**. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 15ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

BOURDIEU, P. **O Poder Simbólico.** Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Editora Difel, 1989.

_____. **Sociologie Générale**. Volume I. Cours au Collège de France (1981-1983). Paris: Raisons d'agir, 2001.

_____. **A Distinção**. Crítica Social do Julgamento. Trad. Daniela Kern & Guilherme Teixeira. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006.

_____. **Sobre o Estado**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **A Economia das trocas simbólicas**. Org. Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

BOWLER, A. E. Asylum art: the social construction of an art aesthetic category. In: ZOLBERG, V. L; CHERBO, J. M. **Outsider art:** Contesting boundaries in contemporary culture. Cambridge: University of Cambridge, 1997.

BRANDÃO, H. H. N. **Analisando o discurso.** Museu da Língua Portuguesa, 2009. Disponível em: < http://www.museudalinguaportuguesa.org.br/files/mlp/texto_1.pdf> Acesso em: 24 Jun. 2015.

BRASIL. Lei n. 9605, de 12 de fev. de 1998. Lei de Crimes Ambientais. **Lei de Crimes Ambientais** . [S.l.], p. 1-2, fev. 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm>. Acesso em: 27 jul. 2018.

BRIGNHENTI, A. M. Graffiti, street art and the divergent synthesis of place valorisation in contemporary urbanism. In: ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

BRUNET, F. La photographie, éternelle aspirante à l'art. IN: HEINICH, N; SHAPIRO, R. **De l'artification**: Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DANTO, A. C. **O Abuso da Beleza**. A Estética e o conceito de arte. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DATAFOLHA. Avaliação dos programas da prefeitura. Instituto de Pesquisa Datafolha, Avaliação de Governo, Prefeito. Disponível em: http://media.folha.uol.com.br/datafolha/2017/02/13/e11d0661c786e9d1a66390aa0b00f064ea57777e.pdf Acesso em: 27/07/2018.

DIEGO, J. Graffiti. **La palabra y La imagen**. Barcelona: Los libros de La frontera, 2000.

DUBIN, S. C. The centrality of marginality: naïve artists and savvy supporters. In: ZOLBERG, V. L; CHERBO, J. M. **Outsider art:** Contesting boundaries in contemporary culture. Cambridge: University of Cambridge, 1997.

DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ECONOMIST. Is your degree worth it? Economist, 12 mar. 2015. Disponível em: http://www.economist.com/news/united-states/21646220-it-depends-what-you-study-not-where. Acesso em: 31 de maio de 2017.

ELIAS, N; SCOTSON, J. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ELLIOTT, P. Mass Communication – A Contradiction in terms? In: McQUAID, D. (ed). **Sociology of mass comunications**. Baltimore: Penguin Books, 1972.

FRANCASTEL, P. **Sociología del arte**. Trad. Susana Soba Rojo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.

FERREL, I. R. Foreword: graffiti, street art and the politics of complexity. In: ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

FRANCO, S. M. **Iconografias da Metrópole**: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo [on-line]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2009. Dissertação de mestrado em Projeto, Espaço e Cultura.

FINNEY, H. C. Art production and artists's careers: the transition from "outside" to "inside". In: ZOLBERG, V. L; CHERBO, J. M. **Outsider art:** Contesting boundaries in contemporary culture. Cambridge: University of Cambridge, 1997.

GAMSON, W. News as framing. Comments on Graber. **American Behavioral Scientist**, vol. 33, nº 2, p. 157 – 161, november/ december 1989.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GILLESPIE, T.L. The **Politics of Platforms**. New Media & Society. 2010;12(3):347–364.

GITAHY, C. **O que é graffiti**. Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

GOFFMAN, E. **Estigma**- Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HALL, Peter A.; TAYLOR, Rosemary C. R.. As três versões do neo-institucionalismo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 58, p. 193-223, 2003. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000100010&lng=en&nrm=iso>. access on 16 July 2018. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452003000100010.

HEINICH, N. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

_____. **La sociología del arte**. 2ª ed. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

_____. **L´art contemporain exposé aux rejets**. Études de cas. Paris: Pluriel, 2010.
_____. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Trad. Markus Hediger. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, pp. 373-390, out. 2014.

HEINICH, N; SHAPIRO, R. **De l'artification**: Enquêtes sur le passage à l'art. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.
KRAMER, R. Straight from the underground: New York City´s legal graffiti writing culture. In: ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

HESSE, H. **O Lobo da Estepe**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

MAIA, J. M. E. Ideias, intelectuais, textos, contextos: novamente a sociologia da cultura... **Revista BIB**. 2006, nº 62, 2º semestre, pp. 53-71. São Paulo.

McCARTHY, D. **Arte Pop**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

McDONALD, ***F. The popular history of graffiti.*** From the ancient world to the present. New York: Skyhorse Publishing, 2013.

MCQUAIL, D. The influence and effects of mass media. In: CURRAN, J.; M. GUREVITCH, M.; WOOLACOTT, J. (Ed.). **Mass communication and society**. London: Sage, 1997.

MORAÑA, M. **Bourdieu en la periferia**. Capital simbólico y campo cultural en América Latina. Santiago do Chile: Editorial Cuarto Propio, 2014.

MORRIS, R. E. What is Sociology of Art? **The American Catholic Sociological Review**, v. 19, n. 4, pp. 310-321, Dec. 1958. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3708264>. Acesso em: 04 fev. 2015.

NAVES, R. **A Forma Difícil**. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOËLLE-NEUMANN, E. «La spirale du silence. Une théorie de l'opinion publique», *Hermès,* **La Revue**, 1989/1 (n° 4), p. 181-189. URL : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1989-1-page-181.htm

OSBORNE, H. **Estética e Teoria da Arte.** Trad. Octavio Mendes Cajado. 4ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade**: os pixadores de São Paulo. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PIXO. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2010. Disponível em: https://vimeo.com/29691112

RAMOS, C. M. A. **Grafite Pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

RIEFFEL, R. **Sociologia dos Media**. Trad. Digitrad. Porto: Porto Editora, 2003.

RINK, A. **Graffiti:** Intervenção urbana e arte. Curitiba: Editora Appris, 2013.

ROSS, J. I. Introduction*:* sorting it all out. In: ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

SCHORSKE, C. E. **Viena Fin-de-Siècle**. Política e cultura. Trad. Denise Bottmann. Campinas: Editora UNICAMP, 1988.

SHAPIRO, R. Que é artificação? **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan/abr. 2007.

SHUTZ, A. The Well-informed Citizen. **Social Research**, 13, 1946, pp. 463.

SILVA, A. **Atmosferas Urbanas**: Grafite, arte pública, nichos estéticos. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Editora SESC, 2014.

SNYDER, G. J. Graffiti and the subculture career. In: ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

SOUSA, J. P. **Introdução à análise do discurso jornalístico impresso** – Um guia para estudantes de graduação. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STRAUSS, A. L. **Espelhos e Máscaras**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

STRYKER, S. **Symbolic Interactionism** - A social structural version. Menlo Park: Benjamin/Cummings Publishing Company, 1980.

THIRY-CHERQUES, H. R. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Rev. Adm. Pública** [online]. 2006, vol. 40, n.1, pp. 27-53. ISSN 0034-7612. Rio de Janeiro.

THOMAS, H; MARTINS, L; MENDES, O. **A arte através dos tempos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

TUNSTALL, J. News organization goals and specialist newsgathering journalists. In: McQUAID, D. (ed). **Sociology of mass comunications**. Baltimore: Penguin Books, 1972.

WACLAWEK, A. **Graffiti and street art**. London: Thames & Hudson Ltd, 2011.

WEIDE. [Comunicação pessoal] 9 jan. 2014, [para] ROSS, J. I. In: ROSS, J. I. **Routledge Handbook of Graffiti and Street Art**. Nova York: Routledge, 2016.

ZANGWILL, N. Against the Sociology of Art. **Philosophy of the Social Sciences**, v. 32, n. 2, pp. 206-218, Jun. 2002.

ZOLBERG, V. L. **Para uma sociologia das artes**. Trad. Assef Nagib Kfouri. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ANEXOS

Metodologia

A sociologia é uma ciência profundamente imperfeita. Os achados teóricos mais audaciosos são incapazes de sugerir qualquer predição fidedigna sobre o comportamento humano futuro; os levantamentos empíricos corriqueiros tropeçam no desafio de elaborar narrativas descritivas amplas, universais, generalistas, que ultrapassem os localismos e idiossincrasias dos objetos de investigação imediata; o processo de matematização da sociologia, claro índice de maturidade epistemológica, é pífio, e só marginalmente sinalizou um esboço de aproximação com o ramo propriamente teórico de indagação social. A sociologia demonstra, na mesma medida, sua alfabetização estatística e sua inépcia modelar, de sorte que o conhecimento sociológico é sempre uma disputa pela elaboração textual mais elegante do problema, e nunca um acúmulo sólido de conquistas empíricas apto a subsidiar pesquisa aplicada futura. Mais de um século de existência institucional não foi capaz de inscrever a ciência da sociedade no grupo das bem sucedidas ciências normais, a despeito do trabalho sistemático de alguns dos mais importantes intelectuais sociólogos do século XX.

A *insuficiência sociológica* é um diagnóstico ordinário, trivial, não exige argumentação comprobatória. O aspecto importante de reflexão, esse sim, questiona se a sociologia é um empreendimento cognitivo intrinsecamente inexequível, ou se sua incapacidade é um estágio imaturo que antecede o florescimento pleno da pesquisa científica de ponta. A primeira dimensão do problema ressalta um componente imediatamente ontológico, ao estabelecer o fenômeno social como inerentemente incognoscível: o comportamento humano em sociedade é por demais flexível, maleável, eivado que está no princípio de autodeterminação individual, de modo que qualquer ambição de síntese social esbarra, necessariamente, na impossibilidade descritiva daquilo que é, em si, indeterminado. Não é possível reconhecer mecanismos sociais universalistas se uma descrição dessa natureza exige generalizações incompatíveis com o pressuposto de liberdade humana fundamental.

Toda máxima, nesse sentido, é contradita por um único indivíduo inovador, insubmisso, transformador, e a constatação de que seres humanos são, de fato, inovadores, insubmissos e transformadores aponta para um desafio conceitual insuportável para a pretensão de cientificidade normal. A sociologia começa e termina com a frase: "O homem é livre".

Acontece que a liberdade humana é de natureza complexa, sutil. Precisamos reconhecer que somos livres e biologicamente determinados, livres e psicologicamente determinados, livres e sociologicamente determinados. A conjunção complexa de determinações humanas é o pressuposto da ação criativa, e não sua negação. A resposta engenhosa aos imperativos da vida é uma prerrogativa humana tão fundamental quanto a urgência do sono, a fuga da dor, ou a projeção da fachada social em situações de co-presença. Nesse sentido, a investigação do comportamento social dos homens não representa uma impossibilidade fatalista e irremediável, é antes uma incitação intelectual à ambição, já que a insuficiência sociológica evidencia, tão somente, o momento multiparadigmático que antecede a conquista epistemológica unificadora. A biologia pré-evolucionista e a linguística pré-estruturalista testemunham a avidez científica por um paradigma sintetizador.

Uma disciplina intelectual assim constituída cobra seu débito dos sociólogos, já que a carência de uma matriz sólida e testada de conceitos teóricos, somada à incapacidade de promover metodologia experimental rigorosa, exige dos pesquisadores sociais certa inclinação artesanal que enfatiza uma abordagem criativa para os problemas empíricos relevantes. É claro que a criatividade científica é uma grandeza espiritual de qualquer bom pesquisador, do químico ao antropólogo. Cada novo estudo social, porém, exige um confronto de subjetividades que, longe de determinar uma narrativa centralizadora para os fatos descritos, fragmenta as possibilidades de interpretação possível e razoável para um conjunto de observações. A ciência normal também diverge – e diverge muito – sobre qual o melhor "enredo" para unificar dados dispersos; no entanto, a divergência está localizada nos limites entre o conhecimento e a descoberta, nas mais ambiciosas empreitadas investigativas que buscam desafiar as fronteiras do constituído. Na sociologia, a fragmentação interpretativa é protagonista do mais corriqueiro estudo de graduação.

O confronto de subjetividades, aliás, é a mola propulsora do conhecimento social. Qualquer observação sobre qualquer fenômeno a partir de qualquer método sempre é a interação entre dois ou mais indivíduos igualmente habilitados a produzir interpretações sobre a realidade social. O conhecimento está em disputa, seja porque os sociólogos divergem entre si sobre a narrativa justa ou adequada, seja porque o indivíduo a partir do qual o dado é produzido assume sua posição como parte interessada na construção da narrativa sobre o fato. Em qualquer das hipóteses, a subjetividade exercita sua tendência à unilateralidade, de um lado, e à simplificação, de outro: a unilateralidade é a propriedade de absorver os fatos da realidade social filtrados pela posição específica que o indivíduo ocupa no campo de disputas – uma batida policial pode ser tanto um ato de arbítrio do Estado contra um grupo vulnerável, como um legítimo procedimento de prevenção a possíveis agressões criminosas, dependendo de quem avalia o ocorrido; a simplificação é uma constatação trivial de que a subjetividade não é capaz de apreender toda a complexidade do mundo social tal qual ela se apresenta na realidade, de sorte que os indivíduos operam seleções significativas que os habilitam a desempenhar seus papeis cotidianos com alguma destreza. O conhecimento sociológico não é, apenas, o resultado da reflexão subjetiva de um indivíduo intelectualmente treinado, mas fundamentalmente o confronto de subjetividades capaz de superar parte dos vícios simplificadores e unilaterais da posição individual e insular.

Além disso, a subjetividade não assume sua forma específica apenas no discurso oral imediato, como se o elemento subjetivo fosse uma extensão exclusiva de um ato de fala. O discurso documental, textual, cristalizado em ofícios, cartas, propaganda, artigos, é igualmente unilateral, é igualmente simplificador, mesmo que a unilateralidade, aqui, transcenda o indivíduo e assuma a forma corporativa, organizacional, que discursa sobre o mundo a partir de uma posição institucional específica. A Prefeitura de São Paulo, quando emite um comunicado à imprensa, não faz outra coisa senão incorporar ao documento as suas características situacionais de fala, quais sejam, os valores republicanos de administração pública, o tom adequado para abordar questões mais ou menos delicadas, a cor ideológica que caracteriza a gestão eleitoral de ocasião, a escolha vocabular oportuna para o interlocutor almejado, etc. O ato comunicacional, seja oral, seja escrito, é sempre um ato

discursivamente localizado, e essa especificidade simbólica é um componente estrutural de qualquer texto ou manifestação elocutiva.

Qual a consequência disso para o trabalho sociológico prático? Significa, em primeiro lugar, que é impossível estabelecer uma hierarquia de objetividade, uma hierarquia de imparcialidade, entre as fontes documentais ou testemunhais. Não dá pra dizer que o ofício da prefeitura é mais objetivo que o panfleto apaixonado do partido, porque os dois produtos textuais refletem, em grande medida e em igual intensidade, as prerrogativas institucionais que caracterizam sua atuação particular. Nesse sentido, o panfleto retórico é a fonte de informação qualificada para acessar a posição oratória da agremiação política, e a face persuasiva, facciosa, é mais um elemento de construção social de significado. De igual maneira, não devemos supor, à partida, que exista uma hierarquia que qualifique o discurso oral em detrimento do discurso escrito como fonte oportuna de conhecimento sociológico. A testemunha ocular de um fato histórico oferece um retrato sensorial, afetivo, intelectual de acontecimentos intimamente gravados na crônica social de um povo, comunidade ou nação, e ao projetar a biografia na história, o interlocutor não faz outra coisa senão demonstrar a natureza profundamente humana, local, dos grandes movimentos sociais e históricos. No entanto, a apropriação individual dos fatos sociais, por maior que seja a estatura do protagonista, não exime o relato individual das propriedades subjetivas do ato narrativo, de sorte que a gênese do dado social reclama da realidade não uma descrição fleumática e inerte dos fatos, mas antes a conjunção enriquecedora de subjetividades diversas. Se quisermos estudar o horror do holocausto, o relato judaico sobre as atrocidades nazistas é material inequívoco para produzir uma interpretação razoável sobre a Europa de meados do século XX, mas a documentação da burocracia alemã, os discursos das autoridades políticas, as reportagens e notícias dos periódicos da época, são fontes que concorrem para compor o mosaico do período, cada qual acrescentando camadas complexas de sentido justamente por pronunciarem narrativas a partir de posições localizadas, divergentes e, por isso mesmo, complementares. “Reality exists outside language, but it is constantly mediated by and through discourse. Discursive 'knowledge' is the product not of the transparent representation of the 'real' in language, but the articulation of language on real relations and conditions" (HALL, 1993, pp. 95).

A subjetividade perpassa qualquer produção comunicativa, oral ou escrita. No entanto, a subjetividade não é incompatível, absolutamente, com uma *retórica de objetividade*, ou seja, a pretensão persuasiva de transpor a realidade para o formato textual sem a interferência mais ou menos unilateral, mais ou menos parcial, do filtro subjetivo. Essa aspiração à descrição imparcial, isenta e equânime dos fatos é um procedimento de convencimento sintático e semântico frequentemente instrumentalizado para afastar conjecturas de partidarismos e inclinações tendenciosas; essa aspiração, no entanto, ultrapassa o mero anseio estilístico e assume, no caso do jornalismo informacional, a forma de valor ético e profissional para o bom desempenho técnico. Não sendo outra a razão de ser da imprensa senão noticiar, com reconhecida seriedade apartidária, os mais importantes fatos da realidade, o jornal cumpre sua função social e democrática ao elevar a capacidade de julgamento dos leitores e espectadores que, informados e atualizados sobre a parcela relevante dos fatos do cotidiano, apurada, é claro, de modo neutro e profissional por jornalistas comprometidos com a integridade judiciosa, estão aptos a orientar livremente sua ação, reação e opinião pública no sentido de aprofundar o compromisso republicano e civilizacional de uma sociedade. Essa base ideológica que anima o discurso jornalístico é parte integrante da posição institucional e corporativa do empreendimento midiático, e caracteriza, com particular contundência, a especificidade da ação redatorial. "A maneira jornalística de contar histórias assume, assim, uma natureza retórica e persuasiva que visa levar o leitor a aceitar a história como autêntico 'espelho da realidade'" (SOUSA, pp. 87, 2004). A retórica da objetividade, nesse sentido, é um dos aspectos ideológicos que caracteriza a singularidade institucional da imprensa e sua inserção específica no espaço social de produção simbólica.

A urgência da neutralidade discursiva é a manifestação literária evidente de um conjunto de objetivos corporativos que estrutura a ação empresarial e social do veículo jornalístico. A imprensa informativa de massa deve compatibilizar o compromisso com os valores redatoriais democráticos, de um lado, e a indiscutível necessidade de viabilizar economicamente a estrutura pessoal e física da corporação, de outro. O ponto ótimo de compatibilidade empresarial, no entanto, é uma operação sensível e instável que exige uma contínua acomodação de interesses

frequentemente incompatíveis. O jornal precisa de assinantes, e quanto maior o número de assinantes e leitores habituais, mais substantiva é sua inserção no debate público pertinente. A maior inserção pública significa, em igual medida, maior visibilidade e evidência, o que eleva o potencial publicitário do veículo. Mais publicidade, por sua vez, aumenta o montante de recursos disponíveis para investimento investigativo, contratação qualificada, e melhoria da capacidade estrutural, e isso, em tese, expande a capacidade de atrair ainda mais leitores. Esse círculo virtuoso de conquista de mercado, porém, enfrenta resistências inerentes à própria operação informativa, na medida em que os anunciantes, patrocinadores e os órgãos da administração pública são, eles próprios, protagonistas habituais da apuração jornalística, de sorte que a objetividade profissional, em não raras ocasiões, deve esclarecer fatos nebulosos e constrangedores sobre quem assina o contra-cheque no piso superior da redação.

> The audience-revenue goal refers to the goal of gaining (or maintaining) readers (or buyers), viewers, and listeners (or switchers-on). The advertising-revenue goal refers to the partly, but not wholly, related, objective of gaining advertising revenue. The non-revenue goal refers to any other objective - such as gaining political influence, furthering cultural or educational objectives, or merely increasing general prestige (TUNSTALL, pp. 260, 1972).

O círculo virtuoso de tomada de mercado pode, no entanto, deteriorar suas projeções de conquista de simpatizantes regulares ao explicitamente selecionar, encobrir e dissimular fatos desabonadores sobre os mais destacados contribuintes do jornal (Estado inclusive), comprometendo, com isso, o dever socialmente exigido de informar os fatos do cotidiano independentemente do seu potencial corrosivo. Se o ponto de equilíbrio entre os diversos objetivos da empresa midiática (número de assinantes, renda de publicidade, credibilidade, etc) não for administrado com zelo e cautela, a gradual perda de assinantes, quando atinge o ponto da irreversibilidade, diminui a inserção social do jornal, tornando-o pouco atrativo para a promoção de propaganda comercial e estatal, de sorte a corromper o círculo virtuoso em um processo paulatino de ruína de confiança pública. E aqui reside o ponto importante

da argumentação: a "objetividade imparcial" da ação jornalística é, por suposto, um dado ideológico que estrutura a organização do campo midiático; dizer que é "um dado ideológico", no entanto, não significa subestimar o potencial realizador do *ethos da neutralidade*, na medida em que a realização da objetividade, embora impraticável tal qual se apresenta discursivamente, é sim mobilizada para auferir a qualidade do produto jornalístico. Em outras palavras: a objetividade não é uma realidade da apuração ou da construção semântica do texto, isso porque o componente subjetivo é um gatilho edificador de qualquer produção enunciativa, mas é uma *realidade discursiva* mobilizada pelos agentes produtores e consumidores de jornalismo para justificar suas demandas e cobrar os compromissos sociais e comunitários dos profissionais da área. "A empresa é, em seguida, uma instituição que se atribui a si mesma missões, que defende, geralmente, valores, princípios, sentido do dever, não apenas de informar, mas de contribuir para o bom funcionamento da democracia" (RIEFFEL, pp. 140, 2003).

Antes de prosseguir com a argumentação, é importante antepor uma colocação de natureza reconhecidamente subjetiva: estabelecer que o valor jornalístico de isenção absoluta é uma aspiração infactível, utópica e, no mais, claramente indesejável, não é o mesmo que dizer que as *parcialidades incontornáveis* da atuação editorial sejam, em si, incompatíveis com o jornalismo de qualidade, muito pelo contrário: o reconhecimento categórico de valores e compromissos públicos não faz outra coisa senão aprofundar o engajamento redatorial com a transparência informativa; é indiscutível que a atuação livre e responsável da imprensa qualifica as instituições democráticas, e o exame rigoroso da sociedade civil aprimora sensivelmente a efetividade comunicacional dos veículos impressos e televisivos. Qualidade e subjetividade são propriedades simultâneas do bom jornalismo, e não incongruências mutuamente excludentes.

Dito isso, é necessário reconhecer, por outro lado, a especificidade da atuação jornalística enquanto instituição de apuração, seleção, reconstituição e narração da realidade. Se a imprensa não é o veículo neutro de transmissão isenta da realidade exterior, não é possível dizer que o produto final da ação jornalística não encerre uma relação *construtiva* e *dinâmica* com a realidade. Quando a manchete dominical diz que um presidente foi flagrado abraçado a uma moça seminua, não resta dúvida

de que o mandatário estava, em determinado momento da noite carnavalesca, fraternalmente abraçado a uma mulher de intimidade exposta. O abraço era um encontro fortuito de uma eleitora impudica e seu desatento representante constitucional, ou um continuado enlace físico de clara orientação erótica? O presidente e sua senhora de ocasião estavam "desavergonhadamente" abraçados ou "recatadamente" abraçados? O camarote repleto de indivíduos é mencionado como contexto do abraço republicano? O texto é uma peça moralmente condenatória ou um *fait divers* jocoso? Os advérbios adornam o texto, a escolha vocabular sugere interpretações, as omissões direcionam a leitura, mas o presidente da república estava, de qualquer maneira, abraçado àquela moça, naquela data, em tal e qual circunstância. A informação foi veiculada, ela de fato aconteceu. O colorido das conotações, a acidez da insinuação, não suprime o elemento factual imediato que conduz a interpretação subjetiva, ou seja, a leitura íntima do fato não exclui a existência inconteste do ocorrido (a não ser, é claro, quando se trata de uma mentira, pura e simplesmente).

E é neste ponto que a natureza *transcendente* do texto jornalístico se realiza: não é verdade, absolutamente, que as escolhas subjetivas e ideológicas que organizam a redação da notícia, da reportagem, do artigo, impossibilitem, necessariamente, um certo conhecimento fragmentado sobre o real. A natureza fundamental do trabalho jornalístico é reportar, e o bom jornalismo de fato consegue sumarizar o cotidiano relevante, de sorte a transpor, de maneira segura e palatável, as guerras, escândalos, acidentes e crises para o café da manhã do cidadão bem informado. A grande confusão reside no significado último da palavra "reportar": se o verbo tem a pretensão de entrelaçar realidade e leitura em um mesmo objeto de publicação, então não há jornalismo possível. Se, por outro lado, a ação noticiosa assume uma interpretação estruturante da realidade, capaz de articular acontecimentos dispersos em um mesmo fluxo narrativo coerente, então o texto é sim um dispositivo de acesso ao real. A primeira lição indispensável que qualquer aspirante a jornalista precisa incorporar ao repertório profissional são as questões elementares que conduzem o enredo de um acontecimento: o que aconteceu? Quem fez? Quando ocorreu? Onde se passou? Como se desenrolou? Por quê? (SOUSA, pp.

69, 2004). Uma notícia que reponde "quem", "quando", "como", "onde" e "por quê" tem algo a dizer sobre o real.

Chegamos, portanto, ao seguinte momento da argumentação: qualquer ato de comunicação, seja oral ou escrito, seja individual ou corporativo, encerra elementos de subjetividade que um exame semiótico cuidadoso consegue estabelecer; além disso, o texto jornalístico, em função das características específicas de atuação profissional da imprensa, compreende uma dimensão transcendente que supera o objeto redacional particular em direção à realidade exterior, ou, dito de outro modo, a um fragmento selecionado da realidade. É intelectualmente importante, no entanto, qualificar a propriedade "transcendente" do texto jornalístico, de modo a não projetar uma aspiração descritiva incompatível com os seus limites expositivos: em primeiro lugar, o exame disciplinado das reportagens não nos habilita a reconstituir uma cronologia do real, mas uma cronologia da *agenda pública de debate*. Evidentemente, a realidade é inassimilável em sua plenitude, dado o espaço redacional limitado, exíguo e, por isso mesmo, profundamente disputado, de sorte que o *julgamento de relevância* é a primeira inclinação do jornalista. A imprensa, portanto, não registra a realidade de um determinado momento, mas identifica (e, em grande medida, determina) a "pauta quente" que mobiliza a atenção difusa de certa comunidade, região ou país. Assim, o conteúdo jornalístico vincula duas camadas de informação imediatamente "transcendentes": em primeiro lugar, elenca os acontecimentos significativos dentro do recorte temporal proposto, estabelecendo uma sucessão de ocorrências cronologicamente recuperáveis (o postulante apresentou sua candidatura à presidência, liderou o primeiro turno, e perdeu o escrutínio por margem apertada de votos); em segundo lugar, sinaliza uma hierarquia de urgência pública das pautas reportadas, na seguinte razão: o que está publicado é mais relevante do que aquilo que ficou de fora da edição; o que saiu nos cadernos de maior prestígio (caderno político, econômico, editorial) é mais relevante do que o conteúdo dos cadernos de "nicho" (caderno de imóveis, adolescência, programação cultural, etc); o que saiu na manchete é mais expressivo do que as informações das bordas, das margens, das legendas; os textos com trabalho gráfico elaborado possuem teor mais imprescindível do que as pautas de tipologia elementar. Todo esse trabalho discursivo, fotojornalístico e tipográfico se empenha

em estabelecer uma abordagem expressiva da agenda pública de discussão, parte premente da realidade social de um país.

> Sob essa lógica, em primeiro lugar, cabe destacar que a notícia aproxima-se mais de um feito (uma produção) e não necessariamente do registro de um fato. Sua força está em seu caráter de invenção cultural cujo referente é a realidade, embora seu modo operatório seja a seleção e a montagem de fragmentos do real, uma operação seletiva que resulta em conexões parciais, embora objetivas por meio de dados, depoimentos, vozes e imagens oriundos do campo da experiência social (BARROS, pp. 202, 2015).

O *acesso jornalístico da realidade* responde, igualmente, a diversos processos corporativos e critérios de validação que infundem o "valor de noticiabilidade" de um acontecimento, segundo José Pedro Sousa (pp. 23, 2004). Os dois elementos de transcendência redatorial (cronologia da agenda pública e hierarquização das pautas de discussão) não são autoevidentes na realidade política e social de dada comunidade nacional; um fato não é uma notícia a não ser que uma reunião de propriedades mais ou menos fluídas concorra para determinar sua amplitude noticiosa. Sousa identifica dois conjuntos de "critérios de noticiabilidade": o primeiro conjunto responde a elementos intrínsecos ao próprio fato reportado, e o segundo conjunto distingue os percursos processuais que compatibilizam um fato da realidade com a rotina jornalística de trabalho. A atualidade, a magnitude (escala do acontecimento), a proximidade cultural (familiaridade), e a "referência a pessoas e nações de elite" (dignidade estatutária dos indivíduos, empresas e países) são predicados que elevam o teor noticioso de um incidente. Por outro lado, a facilidade de cobertura do evento e a concorrência mercadológica entre corporações midiáticas rivais inclinam ou declinam uma redação a perseguir coberturas de fatos cuja logística investigativa envolva, necessariamente, vultosos gastos de deslocamento e manutenção (ibidem, pp. 23). Além disso, o autor ressalta uma outra propriedade fundamental para garantir o destaque jornalístico de uma ocorrência, qual seja, o *reforço estereotípico de enquadramentos familiares* ao indivíduo médio. O chefe do tráfico de um território economicamente vulnerável pode organizar redes assistenciais de distribuição de alimentos, promover o estudo de jovens prodígios do futebol,

distribuir medicamentos continuamente ausentes no sistema público de saúde, ajudar senhoras idosas a atravessar a rua, mas dificilmente um texto jornalístico direcionado ao grande público vai retratar esse amistoso delinquente de outra maneira que não instrumentalizando os quadros interpretativos costumeiros de "inimigo", "ameaça", "bandido", etc. "The frames for a given story are frequently drawn from shared cultural narratives and myths. Some stories resonate with larger cultural themes; this tunes the ears of journalists to their symbolism. They add prominence to particular frames by amplifying the impact of sponsor enterprise and media practice". (GAMSON, pp. 161, 1989).

A discussão sobre os enquadramentos interpretativos da imprensa aprofunda sobremaneira a análise da relação entre mídia e sociedade. Em primeiro lugar, ela sublinha o papel central do jornalismo enquanto veículo de cristalização e defesa das fronteiras do lícito, aceitável e moralmente desejável em uma dada comunidade. Para ficarmos no nosso exemplo: um editorial qualquer pode defender que a única solução para derrotar o tráfico de drogas é descriminalizar o consumo e a venda de entorpecentes leves; o leitor regular pode concordar ou não com o diagnóstico e, eventualmente, formular uma resposta divergente para lidar com o desafio. No entanto, as *premissas avaliativas e estruturantes* da situação muito raramente são contestadas pelo crivo mediano; o ponto fundamental, aqui, não é o raciocínio explícito desenvolvido pelo conteúdo editorial, mas as bases simbólicas e interpretativas que alicerçam a problematização: por que "derrotar" o tráfico? A essência do tipo penal "tráfico de drogas" é inerentemente não violenta, trata-se apenas do comércio de uma substância que o julgo, em determinado momento, considera nociva para a boa convivência social. Os fundamentos estruturais do enquadramento cristalizam a maneira aceitável ou razoável de discorrer sobre o problema, embora essa cristalização de noções seja, ela própria, uma consequência do percurso político e ideológico particular de um país. Um segundo leitor pouco inclinado às opiniões majoritárias arrisca-se a sugerir uma anistia geral e irrestrita aos traficantes que não tenham cometido delitos outros que não o da empresa narcótico-comercial, desde que se comprometam a abandonar todo ato incompatível com o ordenamento jurídico em vigor. Esse leitor extravagante desafia a própria fronteira interpretativa que avalia e enquadra os personagens da crônica social

cotidiana, seja no aspecto moral, seja no aspecto ideológico. Nesse sentido, a postura manifesta do texto é menos contundente do que a alfabetização implícita, subjacente, dos enquadramentos e classificações cognitivas que, por sua vez, vão sedimentando *valores semânticos* e *valores morais* no estoque social de conhecimento comum.

> Apesar da autonomia dos jornalistas, os meios de comunicação social tendem a contribuir para a manutenção das fronteiras do legítimo e do aceitável numa sociedade. As notícias tendem a não representar temas marginais ao espaço de "consenso" e de "controvérsia legítima", o que também contribui para a distorção das notícias em relação à realidade. Os meios jornalísticos são, consequentemente, uma peça fundamental para a conceitualização do desvio na sociedade (SOUSA, pág 28, 2004).

Esse diagnóstico sobre o processo de cristalização de enquadramentos, por outro lado, revela uma profunda *assimetria temporal* entre diversos processos sociais convergentes, de modo que cada evento exige um transcurso cronológico específico e particular para sua plena efetivação sociológica. Isso significa que a dimensão temporal é uma propriedade inerente de todo fenômeno humano, independentemente da escala ou abrangência do fato, de sorte que a sociedade é simplesmente ilegível sem interpormos considerações de natureza durativa (ainda que tácitas) sobre o movimento dos indivíduos em situação de interdependência. Um exemplo ilustrativo da sobreposição básica entre dimensão social e dimensão temporal é o fenômeno da definição de cânones estéticos: ainda que o jovem artista seja um verdadeiro prodígio musical, virtuoso compositor e regente extraordinário, sua "canonização" depende do acúmulo de índices de reconhecimento cuja elaboração social demanda, necessariamente, um período não negligenciável de tempo, de modo que o processo de tradução expressiva entre linguagens consiga modificar e dilatar a própria natureza do legado estético: a obra, neste caso, "se transforma" em livros especializados, teses de investigação, temas literários, artigos de vulgarização, etc; essa multiplicação expressiva da criação artística assenhora-se do tempo para reivindicar um assento no cânone ilustrado, numa relação de

antecedência lógica (se há o fenômeno "cânone", há o transcurso temporal mais ou menos significativo). Quando Antônio Cândido chamou Raízes do Brasil de "clássico de nascença", o clássico começava a escalar sua posição inconteste na inteligência brasileira, menos com o nascimento (publicação), e mais com o prefácio legitimador.

Coisa parecida se passa com a influência da mídia sobre a realidade. A capacidade do jornalismo de ditar a agenda de discussão pública é uma prerrogativa do imediato: o escândalo conduz o debate, o fato inesperado protagoniza a atenção difusa, o alarde interrompe a apuração em busca da recompensa do furo jornalístico. Se determinado traficante foge de uma penitenciária, o fato repentino exorta os agentes a elaborarem respostas rápidas sobre a recondução do foragido; a agenda do debate público está escrita com manchetes de velocidade, e reduz a passado longínquo a perplexidade de anteontem. Já a difusão gradual de enquadramentos interpretativos responde a outro padrão de temporalidade: sua ação é a repetição paciente e insistente, sua estratégia é a presença difusa que recusa o holofote para frustrar a contestação. O traficante que fugiu é um perigo para a ordem pública e uma ameaça para os cidadãos honestos, ainda que o texto não mencione, explicitamente, o potencial agressivo ou as inclinações destrutivas do indivíduo particular: o terrível meliante preso com dois cigarros de maconha é julgado não em função de sua personalidade, mas pela categoria social à qual pertence. Para que essa cristalização opere de maneira eficiente, o enquadramento do real é sempre um pressuposto tácito do problema, e nunca a problemática em si – o "traficante bandido fugiu" em detrimento de "o traficante que fugiu era bandido?".

> All this is a matter of historical change, much slower and less reversible than any influence on opinion, attitude or voting behavior (...). Changes in culture and in society are slowest to occur, least easy to know of with certainty, least easy to trace to their origins, most likely to persist. Changes affecting individuals are quick to occur, relatively easy to demonstrate and to attribute to a source, less easy to assess in terms of significance and performance (McQUAIL, pp. 8-9, 1997)

A qualidade temporal do processo sociológico se desdobra em durações distintas dependendo das características de escala e intensidade do fenômeno. A lenta difusão

de quadros cognitivos percorre o extenso caminho que transforma uma sugestão em pressuposto, uma inclinação em preceito, de modo a promover sentidos sociais regulares de interpretação da realidade. A temporalidade diferencial, no entanto, é apenas um aspecto da investigação que aproxima imprensa e opinião pública; outro ponto importante de consideração atina para o *sentido do processo*, na medida em que o reconhecimento da capacidade da mídia em difundir enquadramentos mais ou menos estáveis pode sublinhar a ação da imprensa em direção ao público, mas encobrir a projeção deste sobre os processos jornalísticos. "This reading will extend the view of the mass media and the professional communicators who work within them as crucial intermediaries between the society as source and the society as audience". (ELLIOTT, pp. 237, 1972). Se o gerenciamento da ação editorial depende da acomodação incerta entre assinantes e leitores habituais, publicidade e conquista de credibilidade, a transmissão jornalística não só recomenda enquadramentos, mas fundamentalmente *reproduz* enquadramentos, de modo a aproximar o leitor (e o espectador) do produto midiático a partir de um alfabeto cognitivo que garanta a comunicação simbólica, afetiva e ideológica entre ambos. Nesse sentido, a peça de informação é sensivelmente tributária das imagens difusas que orientam a avaliação social cotidiana, e ao cristalizar essas imagens em reportagens, notícias e artigos, a imprensa não faz outra coisa senão sopesar autoridade às reivindicações do senso comum. O sentido do processo, portanto, não é unívoco, mas mutuamente direcional, e este é o *terceiro aspecto de transcendência* do texto jornalístico: não só a mídia consegue formular uma cronologia da agenda de debate, de um lado, e alcançar uma hierarquia de urgência para a pauta coletiva, de outro, mas ela encerra, sobretudo, uma dimensão de realidade ao reforçar as fórmulas socialmente compartilhadas de tratamento do real e, não só isso, traduzir essas fórmulas em publicação informativa, de sorte a sedimentá-las no imaginário coletivo.

É importante destacar, porém, que o jornalista não se reduz a reprodutor passivo do consenso de ocasião. O argumento está alicerçado mais na tendência do que na causalidade absoluta: se o enredo da notícia admitir os quadros familiares de interpretação difusa, o trânsito textual será mais amplo entre os leitores, principalmente se a edição objetivar um recorte vasto do mercado de informações; ao instrumentalizar imagens pouco persuasivas da realidade, a notícia desvia a atenção

do fato para as bases de julgamento, o que compromete a retórica de objetividade que o texto assinala como insuspeito (o traficante foi obrigado a fugir da penitenciária porque as condições de tratamento carcerário eram sub-humanas). Está claro, por outro lado, que a margem de contestação ao enquadramento majoritário varia dependendo do *tipo de texto* publicado e da *sensibilidade do conteúdo* em questão: as reportagens e as notícias estão mais inclinadas aos consensos de base do que os artigos de opinião, justamente porque estes se assumem, à partida, como veículos de discussão e problematização do real; alguns temas espinhosos recomendam, igualmente, um tratamento esquivo à polêmica, principalmente se o assunto flerta com interditos culturais e sociais (sexualidade, morte, religião, etc).

Disso decorre que, se existe uma margem mais ou menos flexível de contestação ao predominante, a imprensa é, igualmente, um potencial irradiador de transformação, fundamentalmente porque a publicação sobre um tema pode, ela mesma, desafiar a autoridade do silêncio. O reconhecimento de uma opinião pública consensual, ou amplamente difundida, intimida os dissidentes a promover ideias estatisticamente controversas, de modo que a unanimidade, em determinadas situações, é menos o resultado do acordo geral, e mais a anuência silenciosa da divergência. "L'opinion partagé s'affirme toujours plus fréquemment, et avec plus d'assurance; on entend l'autre de moins en moins. Les individus perçoivent ces tendances, et adaptent leurs convictions en conséquence. L'un des deux camps en présence accroît son avance pendant que l'autre recule". (NOËLLE-NEUMANN, pp. 182, 1989). Quando o veículo jornalístico torna pública (publica) uma noção minoritária, a *espiral do silêncio* (ibidem) é severamente desafiada, ao mesmo tempo em que o consenso vê reduzir seu monopólio sobre a exclusão constrangedora dos desviantes. O traficante de drogas deve ir para a cadeia, não restam dúvidas. Mas... e se ele for réu primário? E se for pego com quantidade ínfima de entorpecentes? E se ele cuidar dos pais idosos? E se etc, etc. O texto jornalístico, em função de seu alcance relativamente abrangente, consegue catapultar uma controvérsia à existência pública e, com isso, romper o pacto de discrição que alimenta a noção de unidade inconteste. A estrutura redatorial contemporânea, aliás, estimula os dissensos (ao menos aqueles que não desafiem os valores mais imperiosos de dada comunidade) ao prescrever, na própria redação das notícias e reportagens, um espaço destinado

ao "outro lado" da contenda, além de reunir um grupo de articulistas com não raras oposições ideológicas entre si.

Mas isso não é tudo. O texto jornalístico é um dispositivo de transmissão de informações sobre a realidade, quando notícia ou reportagem, ou um veículo de posicionamento ideológico, quando artigo de opinião. O uso que o leitor faz do texto, no entanto, transcende o mero reconhecimento indiferente dos fatos do cotidiano, na medida em que ele, ativamente, projeta suas inclinações pessoais no processo de decodificação da mensagem (HALL, 1993). O indivíduo bem informado, atualizado sobre os acontecimentos importantes ou pitorescos do passado recente, instrumentaliza *seletivamente* as notícias nas interações sociais costumeiras, de modo que o crime trágico da semana anterior se transforma em lamento coletivo do almoço familiar, a desilusão romântica da celebridade assegura a tirada espirituosa do encontro de adolescentes, o escândalo político atual prepara o agradável consenso condenatório antes da reunião de trabalho da firma. O jornalismo, portanto, multiplica a rede de interação que começa com o leitor (ou espectador) e a peça informativa, passa pelo núcleo de relações familiares, e culmina na formação de grandes agregados de opinião, num processo "multi-step flow of communication" (RIEFFEL, pp. 25, 2003).

> A compreensão do comportamento do público repousa hoje na ideia de que o que pode ser dotado de efeitos não é nem a mensagem concebida, nem a mensagem difundida: é a mensagem efectivamente recebida. Noutros termos, os conteúdos das mensagens difundidas ultrapassam largamente a intenção inicial do emissor. O receptor faz parte de uma "continuidade interpretativa" e descodifica as mensagens segundo um processo interactivo, graças às conversas que mantém com terceiros, que lhe permitem verdadeiramente interpretar o que recebe. Insiste-se fortemente no papel do receptor, percebido como um indivíduo activo na construção social dos significados das mensagens e profundamente inserido no tecido social da vida quotidiana (ibdem, pp. 184-185).

A apropriação individual do texto informativo, aliás, recebe impulso inédito com a ampliação das relações sociais virtuais. A autonomia pessoal para selecionar fontes de conteúdo supera o constrangimento físico da banca de jornal, do entregador de

revista, da assinatura mensal, para acessar o ilimitado de maneira cada vez mais simples e imediata; todo dispositivo conectado, nesse sentido, é uma autorização à totalidade, de sorte que "a internet promoveu a reconfiguração dos sistemas de centralidade", nas palavras de Barros (pp. 2011 – 212). Isso significa que as grandes empresas de produção de conteúdo não mais desfrutam da prerrogativa de *exclusividade comunicacional*, o que fragmenta as possibilidades de geração de material informativo. Não só isso, a interação on-line passa cada vez mais pelas "plataformas" de compartilhamento virtual, nas quais indivíduos acessam o conteúdo produzido por outros indivíduos, e o espaço eletrônico funciona exclusivamente como um local de hospedagem em rede, casos do YouTube, Facebook, Twitter, etc (GILLESPIE, pp. 353, 2010). Ora, esse ambiente virtual exerce sensível impacto no modo como as pessoas consomem informação, na medida em que os compartilhamentos sucessivos de notícias e fatos geram redes massivas de comunicação viral que desafiam o tradicional monopólio da agenda pública por parte da mídia; mais importante, o ambiente on-line submeteu a geografia à longitude do microprocessador, de sorte que as distâncias mais incalculáveis são superadas por três ou quatro comandos do teclado. Essa aproximação exponencial entre indivíduos facilitou a reunião de minorias que, articuladas através dos dispositivos on-line, rejeitam a autoridade do silêncio e vocalizam as mais variadas pautas de debate, das legítimas às criminosas, das democráticas às anedóticas, congregando demandas e exigências que, de outro modo, estariam camufladas de unanimidade. A democratização da internet, no entanto, não eliminou as condições de existência da empresa jornalística tradicional, mas obrigou seus representantes a disputar criativamente a atenção pública, sempre inclinada a olhar para o outro lado quando a concentração e a profundidade são exigências, ainda que tímidas, do raciocínio.

Muro, museu e mídia

Meu projeto reuniu mais de quarenta anos de publicação jornalística sobre grafite no jornal Folha de São Paulo - entre notícias, artigos de opinião, crítica de arte, notas, programação cultural, entrevistas, editoriais, etc. As palavras e expressões utilizadas

para retornar os textos de análise, na plataforma on-line do acervo, foram: “grafite”, “graffiti”, “arte urbana”, “pichação”, “grafiteiros”, “grafiteiras”. Depois de filtrar cada texto individualmente para certificar a adequação do conteúdo – a palavra grafite é polissêmica e, portanto, comporta outros significados impertinentes para o estudo –, foi assinalado um código interno de identificação que conduzisse o preenchimento dos questionários. A partir do código de identificação individual, excluímos os textos com dupla entrada no banco de notícias – um texto com as palavras “grafite” e “grafiteiros” entrou duas vezes no levantamento da pesquisa. Cada texto jornalístico alimentou as perguntas de um único questionário; ao final, percorremos 2272 unidades de análise, das quais 321 foram selecionadas para a frente qualitativa de pesquisa, realizada através do software FreeMind. O banco de dados está disponível para consulta pública na plataforma do Consórcio de Informações Sociais da Universidade de São Paulo (CIS-USP)[1]. Os resultados quantitativos foram exportados para uma máscara de dados; a partir dela, pudemos eliminar as inconsistências internas, assinalar códigos para as respostas abertas, e padronizar o preenchimento das variáveis. No final, a máscara de dados foi analisada no software estatístico SPSS.

Na segunda frente qualitativa do projeto, visitei os acervos documentais do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Centro Cultural São Paulo, o Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP), o Museu AfroBrasil, o Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE), tudo para reconstruir o percurso de legitimação expográfica e curatorial do grafite, pensado especialmente no circuito artístico da cidade de São Paulo. Com base nos documentos investigados, alimentamos uma unidade hermenêutica do software Atlas.ti – foram mais de 11 catálogos de exposições, além de outros tantos documentos auxiliares.

1 http://www.nadd.prp.usp.br/cis/DetalheBancoDados.aspx?cod=B607&lng=pt-br

Questionário

Filtro: É um texto dedicado ao tema do grafite ou arte urbana, ou cita a temática do grafite ou arte urbana?	
☐ SIM (preencha o questionário)	☐ NÃO

Número do ID ☐

TIPOGRAFIA E LAYOUT

P1. *Jornal da publicação.*

☐ 1. Folha de São Paulo

☐ 2. Estado de São Paulo

P2. *Data de publicação do texto (aberta).*

☐

P3. *Ano de publicação do texto.*

☐

P4. *Caderno ou sessão no qual o texto foi publicado (única escolha).*

☐ 1. Poder (Folha)
☐ 2. Mundo (Folha)
☐ 3. Mercado (Folha)
☐ 4. Cotidiano (folha)
☐ 5. Ciência+Saúde (Folha)
☐ 6. Folha Corrida (Folha)
☐ 7. Esporte (Folha)
☐ 8. Ilustrada (Folha)
☐ 9. Tec (Folha)
☐ 10. Equilíbrio (Folha)
☐ 11. The New York Times International Weekly (Folha)
☐ 12. Comida (Folha)
☐ 13. Turismo (Folha)
☐ 14. Folhinha (Folha)
☐ 15. Ilustríssima (Folha)
☐ 16. Veículos (Folha)
☐ 17. Carreira e empregos (Folha)
☐ 18. Imóveis (Folha)
☐ 19. Dinheiro (Folha)
☐ 20. Capa (Folha)
☐ 21. Caderno Folha não identificado.
☐ 22. Outros (Folha)
☐ 44. Guia (Folha)
☐ 45. Cidades (Folha)
☐ 46. Folha Teen (Folha)
☐ 47. Cadernos Folha Interior (Ribeirão, Campinas, Vale, etc).
☐ 48. Folha ABC (Folha)
☐ 49. Opinião (Folha)

- [ ] 50. Moda (Folha)
- [ ] 51. Revista saopaulo ou Revista da Folha (Folha)
- [ ] 52. Brasil (Folha)
- [ ] 53. Especial (Folha)
- [ ] 54. Folha Nordeste (Folha)
- [ ] 55. Política (Folha)
- [ ] 56. Negócios (Folha)
- [ ] 57. FOVEST (Folha)
- [ ] 58. Mais! (Folha)
- [ ] 59. Morar (Folha)
- [ ] 60. Folha Norte (Folha)
- [ ] 61. Folha Sudeste (Folha)
- [ ] 62. Serafina (Folha)
- [ ] 63. Educação (Folha)
- [ ] 64. São Paulo (Folha)
- [ ] 65. Nacional (Folha)
- [ ] 66. Construção (Folha)
- [ ] 67. Local (Folha)
- [ ] 68. Folha Acontece (Folha)
- [ ] 69. Informática (Folha)
- [ ] 70. TVF (Folha)
- [ ] 71. Vitrine (Folha)
- [ ] 72. Geral (Folha)
- [ ] 73. Comunidade (Folha)
- [ ] 74. Folhetim (Folha)
- [ ] 75. Economia (Folha)
- [ ] 76. Exterior (Folha)

P5. *Gênero do texto (Caso possua características estilísticas que o aproxime de dois ou mais gêneros literários, marcar apenas o gênero predominante).*

- [ ] 1. Nota
- [ ] 2. Notícia
- [ ] 3. Reportagem
- [ ] 4. Editorial
- [ ] 5. Artigo de opinião
- [ ] 6. Resenha ou crítica
- [ ] 7. Perfil
- [ ] 8. Crônica
- [ ] 9. Quadrinhos
- [ ] 10. Manifestação do leitor
- [ ] 11. Legenda de fotografia
- [ ] 12. Anúncio
- [ ] 13. Entrevista
- [ ] 14. Outros.

P6. *Tamanho do texto (número de parágrafos do texto, incluindo "lide").*

[ ]

P7. *Local do texto na página (única escolha).*

- [ ] 1. Centro
- [ ] 2. Topo
- [ ] 3. Topo à esquerda
- [ ] 4. Topo à direita
- [ ] 5. Topo centro
- [ ] 6. Base
- [ ] 7. Base à esquerda
- [ ] 8. Base à direita

☐ 9. Base centro
☐ 10. Centro à esquerda
☐ 11. Centro à direita
☐ 12. Página inteira
☐ 13. Tira à esquerda
☐ 14. Tira à direita
☐ 15. Tira centro
☐ 16. Tira base
☐ 17. Tira topo
☐ 18. Outros.

P8. *Possui ilustração com a temática do graffiti, picho ou arte urbana? (única escolha)*

☐ 1. Sim (responda P9)
☐ 2. Não (pule para P10)

P9. *Relação da imagem com o texto/editoração (única escolha).*

☐ 1. Imagem ilustra texto sobre intervenção mural
☐ 2. Imagem de intervenção mural ilustra texto com outra temática
☐ 3. Imagem de intervenção mural aparece desvinculada de texto. Há apenas a imagem (pode incluir legenda).

P10. *Qual a temática do texto jornalístico? (única escolha*)

☐ 1. Intervenções murais
☐ 2. Arte legítima
☐ 3. Hip-hop ou rap
☐ 4. Vandalismo ou criminalidade
☐ 5. Movimento cultural ou programação cultural (exceto hip-hop e rap)
☐ 6. Movimentos sociais
☐ 7. Turismo
☐ 8. Política
☐ 9. Economia
☐ 10. Ensino, aprendizagem
☐ 11. Esporte

P11. *Graffiti, picho ou arte urbana em relação com outras linguagens estéticas. Desconsiderar intervenções não autorizadas no trabalho de outrem. (múltipla escolha)*

☐ 1. Artes plásticas
☐ 2. Escultura
☐ 3. Cinema
☐ 4. Performance
☐ 5. Moda
☐ 6. Teatro
☐ 7. Música
☐ 8. Literatura (livros, revistas, jornais, teses, etc.)
☐ 9. Arquitetura
☐ 10. Áudio-visual (exceto cinema)
☐ 11. Dança
☐ 12. Fotografia
☐ 13. Instalação
☐ 14. Publicidade

P12. *Julgamento moral (atitudes, opiniões pessoais, posturas ou julgamentos sobre o ato de grafitar. Considerar apenas as posturas dos autores do texto ou que reflitam a disposição corporativa do jornal).*

☐ 1. Embeleza a cidade (bonito, decoração, deixa a cidade mais bonita).

☐ 2. Arte (linguagem do graffiti/picho é uma manifestação artística independente e legítima).

☐ 3. Vandalismo (desrespeito, crime, contra a lei, deixa a cidade mais feia).

☐ 4. Contribui para a vida das pessoas mais pobres ou mais vulneráveis (dimensão social da intervenção).

☐ 5. Deve ser totalmente reprimido pelo Estado (polícia deve impedir as intervenções).

☐ 6. Deve ser parcialmente reprimido pelo Estado (algumas formas de intervenção devem ser reprimidas).

☐ 7. Estado deve estimular as intervenções (Estado deve patrocinar, ceder lugares, organizar oficinas, etc).

☐ 8. A sociedade deve estimular ou apreciar as intervenções (as pessoas devem olhar as intervenções com bons olhos).

☐ 9. A sociedade deve reprimir total ou parcialmente as intervenções (as pessoas devem combater os graffitis e pichações).

P13. *Quais as palavras e expressões são utilizadas para descrever as pessoas que realizam intervenções urbanas? (múltipla escolha)*

☐ 1. Grafiteiro

☐ 2. Muralista

☐ 3. Artista (artista plástico)

☐ 4. Artista de rua (artista de graffiti, artistas de spray, etc).

☐ 5. Pichador

☐ 6. Vândalo

☐ 7. Delinquentes

☐ 8. Criminoso

GRAFFITI: PRÉ-OPERACIONAL

P14. *Qual a linguagem da peça de intervenção? (Quais os recursos linguísticos, iconográficos e pictóricos que os grafiteiros utilizam para a confecção da peça individual de graffiti ou do trabalho ao longo da carreira?) (múltipla escolha)*

☐ 1. Pichação (inscrição estilizadas, simples, quase ilegíveis).

☐ 2. Intervenções agressoras (manchas, rabiscos, preenchimentos de tinta).

☐ 3. Desenhos textuais estilizados. Graffiti hip-hop (tags ou bombs).

☐ 4. Desenhos figurativos esquemáticos (formas figurativas simples com traços essenciais).

☐ 5. Desenhos figurativos complexos. Graffiti-comercial ou graffiti-arte.

☐ 6. Desenho stencil.

☐ 7. Desenhos abstratos (formas, linhas, cores não-figurativas).

☐ 8. Textos

☐ 9. Inscrições eróticas. Textos ou imagens.

☐ 10. Cartazes ou lambe-lambes.

☐ 11. Graffiti 3D

☐ 12. Graffiti eletrônico.

P15. *Tema geral da intervenção ou das intervenções -passadas e presentes (múltipla escolha).*

☐ 1. Político (partidos, eleições, instituições, estado, etc).

☐ 2. Econômico (empresas, dinheiro, marcas comerciais, crises financeiras, etc).

☐ 3. Artístico (obras, museus, artistas, estilos, cantores, atores, escritores etc).

☐ 4. Social (desigualdade, pobreza, movimentos sociais, etc).

☐ 5. Criminalidade (facções criminosas, atos ilegais, tipos penais, etc).

☐ 6. Violência (manifestação contra criminosos, contra taxas de violência, etc).

☐ 7. Religioso (templos religiosos, citações sagradas, imagens espirituais, etc).

☐ 8. Erótico (representações fálicas, alusões sexuais, pornografia, etc).

☐ 9. Metalinguístico (graffiti como tema).

☐ 10. Esporte (futebol, clubes esportivos, atletas, etc).

☐ 11. Declarações individuais (declaração de amor, de afeto, de ameaça, etc).

☐ 12. Declaração de intolerância (declarações racistas, machistas, homofóbicas, xenófobas, etc).

☐ 13. Televisão (artistas de TV, programação, comerciais, etc).

P16. *Anonimato (a peça de intervenção possui autoria conhecida? O grafiteiro/pichador trabalha de maneira anônima ou declara a própria identidade?) (única escolha)*

☐ 1. Trabalha de forma anônima

☐ 2. Trabalha sem esconder a identidade (usa o nome de batismo)

☐ 3. Trabalha sem esconder a identidade (usa uma tag)

☐ 4. Às vezes executa trabalhos de forma anônima, às vezes executa trabalhos sem esconder a identidade

P17. Autoria (quais são os autores da peça de intervenção? Considerar como autor tantos indivíduos como coletivos) (múltipla escolha).

☐ 1. Indivíduo realiza as intervenções sozinho

☐ 2. Indivíduos autor das intervenções realiza arte com o auxílio de assistentes

☐ 3. Indivíduos realiza as intervenções em dupla ou com grupo de amigos

☐ 4. Coletivo organizado em torno das intervenções realiza as obras em conjunto (Ex. Coletivo de grafiteiros ou pichadores).

☐ 5. Coletivo organizado para outros fins (legais) que não as intervenções murais realiza as obras em conjunto (ex. movimentos sociais, grupos de estudantes, ONG's).

☐ 6. Gangue ou facção criminosa realiza as intervenções em conjunto

P18. Como começou a grafitar?

☐ 1. Sozinho. Início individual.

☐ 2. Aprendeu com amigos, vizinhos.

☐ 3. Formação acadêmica. Estudou artes plásticas ou curso de artes. Pesquisa estética.

☐ 4. Aprendeu com pessoas mais velhas, grafiteiros ou pichadores experientes. Transmissão geracional.

☐ 5. Aprendeu em uma ONG ou atividade do Estado. Ação social.

P19. Características sociodemográficas do autor/grupo.

P19.1. Gênero (caso haja uma ilustração, é possível fazer atribuição por imagem).

☐ 1. Feminino

☐ 2. Masculino

☐ 3. Outros

P19.2. Cor (caso haja uma ilustração, é possível fazer a atribuição por imagem).

☐ 1. Branca

☐ 2. Preta

☐ 3. Amarela

☐ 4. Parda

☐ 5. Indígena

P19.3. Escolaridade.

☐ 1. Analfabeto

☐ 2. Alfabetizado sem escolaridade formal

☐ 3. Ensino fundamental incompleto

☐ 4. Ensino fundamental completo

☐ 5. Ensino médio incompleto

☐ 6. Ensino médio completo

☐ 7. Ensino superior incompleto

☐ 8. Ensino superior completo

P19.4. Região de moradia

☐ 1. Periferia de grande cidade brasileira

☐ 2. Área central/privilegiada de grande cidade brasileira

☐ 3. Cidade pequena, cidade do interior brasileiro

☐ 4. País estrangeiro desenvolvido.

☐ 5. País estrangeiro em desenvolvimento.

P19.5. Local de intervenção

☐ 1. Cidade de São Paulo. Região central/privilegiada.

☐ 2. Cidade de São Paulo. Região periférica.

☐ 3. Grande cidade brasileira. Região central/privilegiada.

☐ 4. Grande cidade brasileira. Região periférica.

☐ 5. Cidade pequena, cidade do interior. Brasil.

☐ 6. País estrangeiro. País desenvolvido.

☐ 7. País estrangeiro. País em desenvolvimento.

P20. *Escolha do local de realização da peça de intervenção (de que modo o grafiteiro/pichador seleciona os lugares que receberão uma intervenção?) (múltipla escolha)*

☐ 1. Escolha espontânea. Sai para pintar sem um plano pré-definido, e realiza uma intervenção no lugar mais propício.

☐ 2. Escolha com antecedência. Estuda possíveis lugares para realizar a intervenção, e sai para pintar com os locais específicos em mente.

☐ 3. Escolha contextualmente motivada. Inscrição dialoga com o local de intervenção (casa de um criminoso, instituição, estádio de futebol).

☐ 4. Encomenda privada. Recebe uma encomenda de intervenção mural em propriedade privada.

☐ 5. Encomenda pública. Recebe uma encomenda de intervenção mural em propriedade da administração pública.

☐ 6. Encomenda artística. Recebe convite de museus, galerias, bienais, leilões para expor/realizar sua arte.

☐ 7. Convite cultural. Convite para participar de evento cultural, musical, gastronômico, pedagógico, social, etc.

☐ 8. Autorização. Busca autorização do proprietário da residência ou da administração pública para realizar uma intervenção.

☐ 9. Edital. Participa de edital, concurso ou concurso público para obter o direito de realizar uma intervenção específica.

☐ 10. Atividade educativa. Participa de ação social para aprender a realizar intervenções murais (graffiti, picho, etc).

P21. *Critérios para escolha de um local de intervenção (o que deve ser considerado no momento de escolher um local para intervenção?) (múltipla escolha)*

☐ 1. Visibilidade do lugar.

☐ 2. Falta de vigilância ou repressão.

☐ 3. Adequação com a técnica. Suporte adequado para estética.

☐ 4. Potência agressiva. "Profanar" lugares com status elevado ou apreciado.

☐ 5. Tráfego intenso de pessoas ou automóveis. Alcance público.

☐ 6. Respeitabilidade ou importância do local. Museus, galerias, prédios importantes ou locais históricos (autorizado).

☐ 7. Proteção contra fatores meteorológicos . Local completamente ou parcialmente livre de intempéries.

P22. *Recepção enquanto a peça é realizada (de que maneira os diversos atores da cidade - vizinhos, transeuntes, vigilantes, policiais - interagem com o grafiteiro em ação).*

☐ 1. Rejeição do proprietário. Proprietário ou responsável pelo espaço é contrário à realização da intervenção.

☐ 2. Rejeição do transeunte. Transeuntes são contrários à realização da intervenção.

☐ 3. Rejeição da polícia. Policiais são contrários à realização da intervenção.

☐ 4. Agressão do proprietário. Proprietário ou responsável pelo espaço agride física ou verbalmente o grafiteiro/pichador.

☐ 5. Agressão do transeunte. Transeuntes agridem física ou verbalmente o grafiteiro/pichador.

☐ 6. Agressão da polícia. Policiais agridem física ou verbalmente o grafiteiro/pichador.

☐ 7. Indiferença do proprietário. Proprietário ou responsável pelo espaço é indiferente à intervenção.

☐ 8. Indiferença do transeunte. Transeunte é indiferente à intervenção.

☐ 9. Indiferença da polícia. Polícia é indiferente à intervenção.

☐ 10. Estímulo do proprietário. Proprietário ou responsável pelo espaço estimula, endossa, elogia a realização da intervenção.

☐ 11. Estímulo do transeunte. Transeunte estimula, endossa, elogia a realização da intervenção.

☐ 12. Estímulo da polícia. Polícia estimula, endossa, elogia a realização da intervenção.

☐ 13. Auxílio do proprietário. Proprietário ou responsável pelo espaço contribui para a realização da intervenção.

☐ 14. Auxílio do transeunte. Transeunte contribui para a realização da intervenção.

☐ 15. Auxílio da polícia. Polícia contribui para a realização da intervenção.

P23. *Relação do graffiti/pichação/arte urbana com o Estado (múltipla escolha).*

☐ 1. Coíbe as intervenções urbanas. Multa, prende, denuncia, etc.

☐ 2. Regulamenta as intervenções urbanas. Estabelece regras para a execução.

☐ 3. Estimula as intervenções urbanas. Financia, patrocina, incentiva.

GRAFFITI: OPERACIONAL

P24. *Local ou locais que recebem ou já receberam a intervenção do grafiteiro ou grafiteiros (múltipla escolha).*

☐ 1. Muro urbano não especificado.

☐ 2. Muro ou parede abandonada.

☐ 3. Muro ou parede de proprietário desconhecido.

☐ 4. Muro ou parede de proprietário conhecido (encomenda ou permissão).

☐ 5. Interior de residência de proprietário conhecido (encomenda ou permissão).

☐ 6. Muro ou parede de prédios públicos.

☐ 7. Muro ou parede de estabelecimentos comerciais.

☐ 8. Fachada de prédio.

☐ 9. Monumentos, fontes, esculturas.

☐ 10. Praças, parques.

☐ 11. Túneis, pontes, viadutos.

☐ 12. Escadas.

☐ 13. Interior de museus, galerias, bienais (responda a P25)

☐ 14. Telas, canvas, etc.

☐ 15. Trens, carros.

☐ 16. Equipamentos urbanos. Caixa de luz, caixas de correios, postes, pontos de ônibus, etc.

☐ 17. Disponibilização virtual das obras. Sites, redes sociais, aplicativos, etc.

P25. *(Se respondeu "13" da "P24"). Quais espaços consagrados da arte legítima recebem ou já receberam exposições?*

☐ 1. Museus de arte

☐ 2. Museus dedicados à intervenção mural (graffiti, pichação, arte urbana, etc)

☐ 3. Galeria de arte

☐ 4. Galeria dedicada às intervenções murais (graffiti, pichação, arte urbana)

☐ 5. Bienal

☐ 6. Exposição não albergada por instituição específica de arte

☐ 7. Leilão

☐ 8. Feira de arte

☐ 9. Estabelecimento cultural multi-uso (SESC, Centros Culturais, etc)

P 26. *Estética (características estéticas das intervenções).*

P26.1. Uso das cores (múltipla escolha)

☐ 1. Uma única cor

☐ 2. Uso restrito de cores. Duas ou três cores diferentes.

☐ 3. Uso substancial de cores. Várias cores e tonalidades são utilizadas.

P26.2. Materiais (múltipla escolha)

☐ 1. Spray

☐ 2. Tinta exceto spray

☐ 3. Stencil

☐ 4. Cartazes, papéis, fotos.

☐ 5. Laser. Graffiti eletrônico.

P26.3. Desenhos (múltipla escolha).

☐ 1. Figura, objeto ou/e personagens único.

☐ 2. Grupo limitado de figuras, objetos e/ou personagens.

☐ 3. Mural de figuras, objetos e/ou personagens. Espaço completamente preenchido.

P27. *Influências para o próprio trabalho estético (quais são as influências que contribuíram para a estética das intervenções?)*

☐ 1. Outras intervenções. Graffitis ou pichos.

☐ 2. Cinema. Personagens de filmes, de animações.

☐ 3. Televisão. Personagens da TV, estética televisiva.

☐ 4. História em quadrinhos. Traços das HQ's, personagens dos quadrinhos ou mangás.

☐ 5. Desenho animado. Estética do desenho animado.

☐ 6. Publicidade. Procedimentos e linguagem do marketing.

☐ 7. Arte. Pintores, telas famosas, procedimentos estéticos da arte legítima.

☐ 8. Vídeo game. Personagens inspirados em jogos eletrônicos.

☐ 9. Símbolos, expressões de movimentos sociais ou de emancipação. Iconografia dos movimentos sociais.

☐ 10. Símbolos partidários, ideológicos ou políticos.

☐ 11. Símbolos religiosos.

P28. *Viabilização econômica da intervenção (de que maneira o grafiteiro consegue viabilizar materialmente suas intervenções) (múltipla escolha).*

☐ 1. Grafiteiro/pichador exerce outra profissão diferente do graffiti/picho.

☐ 2. Grafiteiro/pichador cobra para realizar [parte] das intervenções murais.

☐ 3. Grafiteiro/pichador adquire os materiais de modo ilegal (roubo, furto, etc).

☐ 4. Estado [instituição da administração pública] financia a compra dos materiais.

☐ 5. Proprietário do estabelecimento comercial ou da residência financia compra dos materiais.

☐ 6. ONG ou outro coletivo social financia a compra dos materiais.

☐ 7. Pais, parentes, ou responsáveis financiam a compra dos materiais.

☐ 8. Colegas grafiteiros ou pichadores financiam coletivamente a compra dos materiais.

☐ 9. Galeria, museu financia a compra dos materiais.

☐ 10. Grafiteiro vende suas obras em galerias, museus, bienais, etc.

☐ 11. Universidade, faculdade, escola ou liceu financia a compra dos materiais.

☐ 12. Empresas financiam a intervenção.

P29. *Sensação durante a intervenção (quais são as sensações e emoções que ocorrem no momento da intervenção) (múltipla escolha).*

☐ 1. Adrenalina. Excitação.

☐ 2. Medo de sofrer um acidente.

☐ 3. Medo de ser apanhado.

☐ 4. Orgulho, alegria, disposição de fazer um trabalho tecnicamente ou esteticamente relevante.

☐ 5. Orgulho, alegria, disposição de fazer um trabalho socialmente relevante.

☐ 6. Raiva ou revolta contra injustiças ou desigualdades.

☐ 7. Satisfação. Lazer. Momento de relaxar.

P30a. *Objetivos individuais da intervenção (quais são os objetivos imediatos que o grafiteiro persegue enquanto está grafitando?) (múltipla escolha)*

☐ 1. Ser ouvido. Transmitir uma mensagem. Falar para várias pessoas.

☐ 2. Falar com um indivíduos/grupo/instituição específico. Homenagens, declarações afetivas.

☐ 3. Falar com um indivíduo/grupo/instituição específico. Detração, ameaça, desafeto, calúnia.

☐ 4. Produzir arte. Produzir beleza. Desenvolver pesquisa estética.

☐ 5. Melhorar o entorno. Embelezar a cidade. Recuperar áreas degradadas.

☐ 6. Ser reconhecido. Construir nome no graffiti/picho/arte. Ficar famoso.

☐ 7. Atingir o ponto mais alto ou mais difícil do prédio, monumento ou construção.

☐ 8. Não ser visto durante a intervenção. Fugir dos olhares. Não ser pego.

☐ 9. Provocar raiva, ódio, desconforto nas pessoas. "Vandalizar" o espaço público.

☐ 10. Ganhar dinheiro. Completar orçamento. Viver do graffiti.

☐ 11. Discutir temas relevantes. Falar sobre política e desigualdades. Agir politicamente.

☐ 12. Participar do "mundo da arte". Expor em galerias e museus. Ser reconhecido por crítico de arte.

☐ 13. Competição. Fazer mais intervenções do que outro grupo ou indivíduo. Vencer.

☐ 14. Preencher todo espaço em um tipo de intervenção. Saturação.

P30b. *Objetivos coletivos da intervenção (quais são os objetivos coletivos ou sociais que animam a intervenção?) (múltipla escolha)*

☐ 1. Embelezar uma áera da cidade.

☐ 2. Ensinar uma prática artística, lúdica, relaxante.

☐ 3. Impedir que crianças e jovens pratiquem ou voltem a praticar conduta ilegal.

☐ 4. Cobrir superfície com graffiti para evitar intervenção de pichadores.

☐ 5. Atrair clientes, usuários, participantes para o local/evento que abriga a intervenção.

☐ 6. Decorar o interior ou a fachada de residência ou comércio, compor ambiente, design.

☐ 7. Promover um grupo social, promover o movimento hip-hop.

GRAFFITI: PÓS-OPERACIONAL

P31. *Efemeridade (duração média de uma peça de graffiti concluída)(múltipla escolha)*

☐ 1. Intervenção apagada durante a execução

☐ 2. Intervenção apagada logo depois

☐ 3. Intervenção dura muitos dias

☐ 4. Intervenção dura expressivo lapso de tempo (meses e anos)

☐ 5. Mobilização para evitar, parcial ou completamente, o apagamento das intervenções

☐ 6. Mobilização para reivindicar o apagamento, parcial ou completamente, das intervenções

P32. *Interação entre os atores da cidade e a peça de graffiti concluída (quais são as relações que se estabelecem entre a peça de intervenção e a comunidade citadina?) (múltipla escolha)*

☐ 1. Admiração. Intervenção provoca olhares contemplativos. Pessoas param para ver.

☐ 2. Indignação. Intervenção gera revoltas. Intervenção é criticada como vandalismo.

☐ 3. Atração turística. Graffiti entra para o circuito artístico da cidade.

☐ 4. Concordância ideológica. Enaltecimento dos valores vinculados pelo conteúdo do graffiti.

☐ 5. Discordância ideológica. Detração dos valores vinculados pelo conteúdo do graffiti.

☐ 6. Desagrado. Intervenções são feias, deselegantes, causam poluição visual ao ambiente.

☐ 7. Ponto de encontro. Intervenção se transforma em um ponto de sociabilidade.

☐ 8. Ponto de referência. Usa a intervenção para indicar direções ou apontar locais no bairro.

P33. *Registro de conflito entre indivíduos/grupos que realizam intervenções murais (múltipla escolha)*

☐ 1. Alguns indivíduos são vândalos, destroem o patrimônio público e privado

☐ 2. Autorização para intervir nos muros descaracteriza a prática do graffiti/picho/arte urbana.

☐ 3. Exposição em galerias de arte e museus descaracteriza a prática do graffiti/picho/arte urbana.

☐ 4. Intervenção que não ocorre na rua descaracteriza a prática do graffiti/picho/arte urbana.

☐ 5. Alguns indivíduos realizam suas intervenções sobre as intervenções passadas.

☐ 6. Críticas de natureza estética ao trabalho de outra vertente de arte urbana.

VERIFICAÇÃO QUALITATIVA

Selecionar este texto para a análise qualitativa?

☐ Sim ☐ Não