

Graffiti para além dos muros: Usos da rua e práticas de enfrentamento da cidade

Gabriela Leal

Para compreender o que é referido como graffiti em São Paulo foi preciso esquecer o muro e descobrir na dimensão prática a sua chave de entendimento. Esse movimento permitiu identificar uma maneira particular de usar os espaços da cidade, que engloba diferentes processualidades do fazer: estética, corporal, política e epistemológica, o que confere uma dimensão tática do ponto de vista do tempo. Este trabalho procura refletir sobre tais aspectos a partir de pesquisa de mestrado em andamento que vem investigando desde 2016 os usos da rua do graffiti na cidade de São Paulo.

Palavras-chave: graffiti, usos da rua, táticas, práticas de espaço, antropologia urbana

In order to comprehend what is referred to as graffiti in São Paulo, it was necessary to forget the wall and discover in the practical dimension the key to its understanding. This movement allowed us to identify a particular way of using the spaces of the city, which encompasses different processes of doing: aesthetic, corporal, political and epistemological, which confers a tactical dimension from the point of view of time. **Graffiti Beyond the Walls: Uses of the Street and Practices to Stand Up to the City** seeks to reflect on these aspects from a master's research in progress, which has been investigating the uses of the street through graffiti practices in the city of Sao Paulo since 2016.

Keywords: graffiti, street uses, tactics, space practices, urban anthropology

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP, Brasil) e colaboradora do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (Geac). Possui bacharelado em ciências sociais pela USP e pós-graduação lato sensu em teoria e práticas da comunicação pela Fundação Cásper Líbero (São Paulo, Brasil).

E-mail: gabs.leal@gmail.com

Recebido em: 05/12/2017

Aprovado em: 21/12/2017

“graffiti is about doing it, being it, and getting it”

Stephen Powers

Esta história começa com os pés no asfalto, em meio a latas de spray, rolinhos e galões de tinta látex; exposta às interferências e surpresas meteorológicas de São Paulo; envolta pela diversidade de relações capazes de se darem no espaço urbano e por um intenso (e extenso) deslocamento que esta mesma cidade nos leva a fazer para

explorá-la. São corpos, tintas e movimentos que se entrelaçam e que, neste fazer, desenham nos muros ao mesmo tempo em que redesenham o espaço urbano. O corpo da antropóloga também entra em cena, impossível de passar imune, e acumula experiências e vivências compartilhadas¹ que revelam que as práticas do graffiti estão muito além dos muros, o que contraria certos usos correntes do termo, já incorporado no vocabulário ordinário daqueles que vivem em centros urbanos e grandes metrópoles, e que muitas vezes traz a falsa impressão de ser autoexplicativo e homogêneo.

Desde o início dessa jornada de pesquisa, ficou evidente que a compreensão do que era referido e identificado como graffiti exigiria o deslocamento do olhar: era preciso esquecer as superfícies do espaço urbano para descobrir não somente a via de acesso aos usos da rua, objetivo central da investigação, mas também a chave de compreensão sobre o que é o graffiti em São Paulo e, em particular, para os meus interlocutores. Na medida em que passei a acompanhar mais processos de pintura, a participar de diferentes espaços de sociabilidade e a adentrar um léxico particular, as representações e significados entorno destas práticas tiveram seus sentidos e significados adensados: nesse contexto, graffiti refere-se a uma maneira de ser e estar no mundo e a uma atitude diante do espaço urbano, que possui uma dimensão estética importante, mas um fazer que é igualmente relevante. No entanto, essa compreensão não deve levar a uma definição monolítica, pois o conteúdo que se nomeia não é homogêneo e estático. Ele se amplia ou é reduzido de acordo com a vivência dos sujeitos e encontra-se em constante negociação e disputa, muitas vezes abarcando nesta nomeação coisas que em parte convergem e em parte se contradizem. Estão em jogo elementos estéticos, epistemológicos, econômicos e políticos. Mas, se por um lado o conteúdo pode ser dissonante, por outro lado parece haver uma concordância quanto ao valor do rótulo graffiti. Edward Sapir, em seu texto sobre cultura espúria e autêntica, oferece uma formulação que nos auxilia a compreender o contexto em questão: “uma análise de tais termos rapidamente revela o fato de que, sob esse choque de conteúdos variáveis, há uma percepção sensível totalizante” (SAPIR, 2012, p. 35).

Outra questão aparentemente trivial é a opção da manutenção da grafia *graffiti*, que deve ser tomada aqui como um termo êmico e um recurso analítico capaz de revelar distinções que seu emprego cotidiano pode ocultar. Manuela Carneiro da Cunha, em “‘Cultura’ e cultura: Conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais” (2017), elabora reflexões a respeito da manutenção e uso de termos de empréstimo que nos ajudam neste entendimento. Ao analisar o uso do termo “cultura” por povos indígenas amazônicos, ela nos mostra que tais termos carregam informações

1. As etnografias que vêm sendo realizadas na presente pesquisa são multissituadas e, assim como os meus interlocutores, estão em constante movimento pelo espaço urbano da cidade de São Paulo, concentrando-se sobretudo nos processos de pintura na rua. No entanto, a partir de incursões de campo preliminares, definiu-se um ponto de partida inicial: as aberturas de exposições, em especial na A7MA Galeria. Espaços escolhidos por possibilitarem o contato com um recorte geracional específico: sujeitos que pintam na rua há 10 anos ou mais. Essas escolhas foram definidoras para a constituição do objeto da pesquisa etnográfica. O fator geracional permitiu com que eu me relacionasse com artistas que possuem uma larga experiência de pintura na rua e, conseqüentemente, um repositório diverso de relatos, táticas e modos de fazer relacionados ao espaço urbano e às práticas do graffiti na cidade, de tal maneira que a pesquisa acabou por concentrar-se em redes de sociabilidade de artistas da primeira e segunda gerações da cena do graffiti de São Paulo, ou seja, de sujeitos que começaram a pintar na rua entre os anos 1980 e início dos anos 2000 e que ainda estão ativos. A escolha da A7MA também não foi aleatória: trata-se de uma das primeiras galerias em São Paulo criada e gerida por artistas do graffiti, frequentada sobretudo por sujeitos da cena e com exposições de artistas que pintam na rua.

metassemânticas que indicam uma escolha em manter a ligação com determinados contextos onde “o que está em jogo não é a fidelidade a um texto original absoluto, e sim a garantia de que um determinado registro seja mantido” (CUNHA, 2017, p. 366), uma vez que nenhum termo é intraduzível de uma língua para a outra, pois na falta de um equivalente é sempre possível recorrer a neologismos.

Voltemos então à nossa discussão. A manutenção da grafia *graffiti* – evidenciada em materiais de divulgação de eventos, exposições e também nas redes sociais – e o uso de termos em inglês para identificar características de instrumentos, estilos e modalidades – como o *fat cap*, *wildstyle*, *throw up*, *vandal e bombing* – são alguns dos termos de empréstimo que fazem parte do campo semântico utilizado por aqueles que pintam na rua e são iniciados em tal conjunto de significados. Embora não se possa traçar uma história linear do desenvolvimento do *graffiti* em São Paulo e definir somente um contexto de influência, tais termos têm sua origem no *graffiti hip hop*, como ficou conhecido o *graffiti* de origem norte-americana (FERRO, 2011, p. 56)². Foi nos EUA, em especial na cidade de Nova Iorque, que a prática do *graffiti* assumiu o posto de representação estética visual do movimento hip hop (LUTZ, 2001, p. 104), configurando-se como um dos seus quatro elementos originais, ao lado do DJ, MC e do B-boy³. Tais referências se fazem presentes em São Paulo desde o início do desenvolvimento da prática na cidade, nos anos 1980, por meio de revistas, discos e livros que eram importados ou trazidos por alguns poucos que tinham a oportunidade de viajar para o exterior. Para além de referências visuais e musicais, estes conteúdos colocaram em circulação um conjunto de valores, representações e signos. Tal campo referencial foi em parte adotado e em parte renovado no contexto da cena hip hop paulistana, que, por sua vez, trilhou a sua própria história, como mostra Márcio Macedo,

de prática cultural popular entre os jovens negros e pobres frequentadores de bailes negros nos anos 1980, ele tomou configurações culturais e políticas peculiares além de uma dimensão institucional com o Estado nos anos 2010, que apontam conquistas, potencialidades e dilemas (MACEDO, 2016, p. 24).

No que diz respeito especificamente às práticas de *graffiti* na cidade, vale ainda destacar outros aspectos que influenciaram o reajuste destas referências. As restrições financeiras e a dificuldade de acesso a materiais foram determinantes, provocando adaptações estéticas e novos modos de fazer, como relatou um artista do Grajaú, região do extremo sul da cidade: “começamos a pintar com tinta

2. Outra influência, no contexto paulistano, para o desenvolvimento do *graffiti* é a geração de Alex Vallauri, que pintava nas ruas de São Paulo nos anos de 1970, e cuja data de morte foi instituída oficialmente como o “Dia Nacional do *Grffiti*” (GITAHY, 1999, p. 34). No entanto, há controvérsias sobre essa validade justamente porque ele não expressava as características do *graffiti hip hop* e fazia sobretudo *stencil*, técnica que por muitos não é enquadrada como *graffiti*, mas como *street art*.

3. O movimento hip hop é composto por quatro elementos: o *graffiti*, o DJ, o MC e o b-boy. Segundo as definições de Márcio Macedo: “DJ é uma abreviação para o termo *disc jockey*, indivíduo responsável por fazer o controle dos toca-discos selecionando faixas a serem tocadas, realizando performances e se apresentando juntamente a MCs. MC é uma abreviação do termo *master of ceremony* (ou *microphone controller*) e se configura no indivíduo responsável por realizar a animação de festas verbalmente e/ou cantar as letras de rap” (MACEDO, 2016, p. 23). Os b-boys, por sua vez, são os dançarinos de break.

látex porque era mais barato, isso influenciou o estilo dos artistas da região, que acabavam pintando mais com rolinho e pincel do que com *spray*". Essa adaptação das técnicas também ocorreu em outras regiões periféricas da cidade que, se não optaram pelo látex, tiveram que adaptar tintas *spray* não necessariamente voltadas para a pintura de muros. Se, por um lado, tais dificuldades encontram correspondência nos EUA e na Europa, por outro lado, é possível afirmar que o acesso aos artefatos especializados para a pintura do graffiti se deu antecipadamente nesses locais, ainda persistindo diferenças relativas à qualidade e aos preços de tinta *spray* disponíveis. As dimensões geográficas da cidade de São Paulo também foram e ainda são fator de influência – seja enquanto fonte de inspiração, instrumento ou desafio para a transposição de grandes distâncias –, a qual viu um desenvolvimento multisituado da prática, sobretudo nas suas bordas e margens, conformando extensas redes de sociabilidades e de trocas. Por fim, é preciso ainda chamar atenção para um terceiro aspecto do contexto do desenvolvimento local do graffiti: o pixo⁴, tão presente no espaço urbano de São Paulo quanto os graffiti, e a relação estabelecida entre eles que marca ambos⁵.

De volta aos termos de empréstimo. É importante notar que a existência desse conjunto de termos não implica a não existência e o não uso de termos em português, como “grafite” ou “grafiteiro”. O que as etnografias vêm indicando é que eles são pouco utilizados nas conversas e materiais que circulam entre quem pinta na rua. Por sua vez, costumam ser empregados nos diálogos com pessoas fora deste circuito e, sobretudo, em outros registros e escalas, como nos meios de comunicação de massa, em que o uso do termo graffiti é pontual e por vezes acompanhado da sua “tradução”. Nesses outros contextos, o que se nota é um uso pragmático no emprego do termo “grafite”, que busca defini-lo através de polarizações (como arte/não arte, beleza/feia) e opera em um sentido coletivizador, como se toda tinta em um muro fosse graffiti ou como se graffiti fosse apenas a modalidade mural⁶, obliterando diversidades, complexidades, controvérsias e convergências que se dão além dos muros. Esses usos revelam que os termos graffiti e “grafite” pertencem a domínios distintos e mostram a interação dessas diferentes representações⁷.

Apesar das diferenças de significados e escala, aqueles que pintam na rua estão expostos e tem de lidar com ambas. A esse respeito, recorro novamente ao texto de Manuela Carneiro da Cunha (2017), voltando-me agora à distinção entre cultura e “cultura”⁸. Nesse contexto, ela chama atenção ao fato de que as pessoas vivem ao mesmo tempo na cultura e na “cultura”, as quais analiticamente constituem esferas ancoradas em diferentes

4. A grafia com “x” ao invés de “ch” aqui utilizada adota a concepção êmica do termo. Como mostrado por Alexandre Pereira (2010), “esse modo particular de grafar é apontado por alguns pixadores como uma maneira de diferenciar-se do sentido comum atribuído à norma culta da língua: pichação. “Pixar” seria diferente de “pichar”, pois este último termo designaria qualquer intervenção escrita na paisagem urbana, enquanto o primeiro remeteria às práticas desses jovens que deixam inscrições grafadas de forma estilizada no espaço urbano” (PEREIRA, 2010, p. 145).

5. Trata-se de uma interação intrincada imbricada em conflitos, convergências, mas, sobretudo, em coexistências. Tais práticas configuram figuras complexas e a compreensão desta convivência não deve ser tida como monolítica e fixa, mas como uma relação em constante rearranjo, a qual se dá em espaços intersticiais de negociação da diferença – emprestando para este contexto, com as devidas mediações, a categoria analítica de interstício de Homi Bhabha (1999). Esta noção abre a possibilidade de reconhecer nessa interação hibridismos, adensando a percepção e apreensão dessa coexistência. São práticas que possuem origens próximas, carregando em comum um uso intenso da rua e uma dimensão de trocas e sociabilidades para além dos muros. Muitos desses sujeitos convivem desde a infância, moram no mesmo bairro das bordas da cidade e há aqueles que realizam ambos os tipos de inscrições. Se, por um lado, é possível identificar diferenças nas escolhas estéticas, nos modos de fazer e nos espaços de sociabilidades, por outro lado, também é possível reconhecer vivências, experiências e significados compartilhados. Suas fronteiras se tocam e se deslocam constantemente, conformando os interstícios a partir dos quais as representações são construídas, valores e identidades são negociados, o que, por sua vez, demarca profundamente os usos do espaço urbano.

6. A modalidade mural é caracterizada por composições de grandes dimensões, elaboradas por um ou mais artistas, podendo ou não ser classificada como graffiti. Como ouvi inúmeras vezes durante o trabalho de campo: “nem todo mural é graffiti e nem todo graffiti é mural”. O *mural fine art* é a sua versão patrocinada ou comercial, que não comporta as demais dimensões extra-muro que vem sendo aqui abordadas, uma vez que possui uma outra finalidade e é feita por demanda. Um mesmo artista pode produzir ambas modalidades, o graffiti mural ou o mural *fine art*.

7. Esses diferentes usos discursivos têm sido evidenciados nas reportagens em torno das recentes repressões e apagamentos de inscrições promovidos pela atual gestão municipal da cidade de São Paulo através do programa “Cidade Linda” e do processo de criminalização de diferentes práticas de inscrições intensificado com a aprovação da Lei “Disque-Pichação” (PL 56/2005). Esse tema não será abordado nesse trabalho, mas vem sendo acompanhado na presente pesquisa desde o início de 2017.

princípios de inteligibilidade, mas que ao mesmo tempo tendem a se articular. No contexto das práticas do graffiti, também podemos pensar na coexistência e articulação das representações do graffiti e do grafite com as quais seus praticantes têm que lidar. O graffiti enquanto performance e valor relaciona-se às representações e aos significados em constante rearranjo e negociação entre os seus praticantes e àqueles iniciados neste campo semântico e conjunto de representações; já o grafite refere-se às múltiplas narrativas e representações que pululam sobre as práticas em outros registros, mas que também são performadas pelos artistas, o que “implica lidar com as exigências simultâneas decorrentes da lógica de cada uma dessas esferas” (CUNHA, 2017, p. 363).

Zerando o muro

Zona Leste de São Paulo, julho de 2016. Há algumas semanas eu fizera o primeiro contato com ele, via redes sociais. Desde então tentávamos conciliar horários e oportunidades para que eu pudesse acompanhar seus processos de pintura. Em uma segunda-feira ele me avisou que pintaria no dia seguinte, terça-feira. Apesar de morar na zona norte, o *rolê* aconteceria na zona leste. Pelo *WhatsApp* combinamos de nos encontrar às 9h30 perto do primeiro vagão da plataforma sentido Corinthians-Itaquera, na estação de metrô Praça da Sé. Pontualmente às 9h30 ele apareceu acompanhado de outro artista, o qual eu ainda não conhecia. Este último trabalha em um comércio na região central e naquele dia conseguira tirar uma folga para pintar; o primeiro atualmente vive da sua própria arte, no entanto nem sempre foi assim: esse “viver da própria arte” aconteceu somente nos últimos cinco dos mais de dez anos de pintura na rua, quando decidiu deixar o emprego fixo ao perceber que podia pagar as suas contas com o dinheiro da venda de pinturas e desenhos.

Entramos no primeiro trem que chegou e pouco depois já estávamos no Belém, onde pegamos um micro-ônibus no terminal anexo à estação de metrô. Ao longo do percurso, que duraria cerca de 30 minutos, eles falaram sobre espaços possíveis e disponíveis para pintura que já haviam mapeado, ao mesmo tempo em que não tiravam os olhos da janela, observando todos os muros e inscrições, reconhecendo a autoria de praticamente todas (tanto de graffiti quanto de pixo). Um reconhecimento sempre acompanhado de breves histórias e lembranças.

Um deles comentou sobre um grande muro perto da casa de sua mãe, que era de uma fábrica e tinha acabado de ser alisado e pintado pelo proprietário. Discutiram então sobre como negociar e avaliaram algumas possibilidades de acordo com a experiência que tinham: poderiam falar que eles fariam de graça se o proprietário

8. A partir das reflexões acerca dos embates e encontros interétnicos, Manuela Carneiro da Cunha (2017) distingue cultura de “cultura” – com aspas. A primeira refere-se àquela discutida na tradição antropológica, “passível de acumulação, empréstimo e transações”, a segunda diz respeito a outras representações que operam “num regime de etnicidade” (CUNHA, 2017, p. 358). Nesse sentido, cultura sem aspas compreende a “existência de esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação” no interior de um grupo social (Idem, p. 313); mas quando as representações passam a ser alvo de reflexividade e a operar conforme novos significados em outras estruturas de significação, a “cultura” com aspas passa a operar.

colaborasse pelo menos com a tinta látex (utilizada principalmente para a pintura do fundo); uma alternativa seria simular o layout no *Photoshop*, mesmo que não fosse o desenho final, outra maneira de negociar e viabilizar a feitura do desenho autoral.

Perguntei então sobre o muro que seria pintado naquele dia; eles me disseram que era um muro que sempre pintavam e que seria um dia de renovar uma pintura feita pelos três – o terceiro artista encontraríamos por lá, pois, como vim a descobrir, o local era próximo da sua residência. Descemos do micro-ônibus e começamos a caminhar, mas antes de chegar à casa do terceiro artista, eles fizeram um pequeno desvio para passar em um *muro deles* que havia sido *atropelado*, quando então pararam e tiraram uma foto. Perto desse muro eles me mostraram um outro, em frente, que tinha *uma letra*⁹ deteriorada pelo tempo, mas que não era atropelada porque o artista que a fizera havia falecido, e a preservação era uma forma de homenageá-lo¹⁰.

Seguimos caminhando até a casa do terceiro artista, e o encontramos no quintal misturando água e tinta da cor preta, que seria usada no fundo do mural que fariam. O atropelo foi o primeiro assunto: mostraram a foto e juntos avaliaram a sua natureza, ou seja, se havia sido feito na sacanagem (feito por alguém que conhece as regras do jogo) ou se por pessoas leigas (que não são iniciadas em tais regras). Pelo tipo de inscrição (era uma pichação que continha uma frase de escárnio, provavelmente referente a algum morador do bairro), eles constataram que se tratava de um atropelo de amador, o que não implicaria em tirar satisfações ou cobrar pela tinta¹¹. Resolvido o assunto, reunimos então os artefatos que seriam utilizados na pintura (tinta, balde para misturar, extensor para rolinho e uma escada; as latas de *spray*, como posteriormente vim a descobrir, estavam nas mochilas que cada um carregava) e saímos.

No caminho, fiquei sabendo que nos arredores havia dois muros para serem renovados: passamos pelo primeiro, mas eles avaliaram que o sol estava muito forte e demandaria muito trabalho para *zerar o muro*, e decidiram seguir para o outro lugar. No percurso, o artista que mora no bairro foi indicando espaços futuros onde ele já iniciara o processo de negociação; um destes até gerou hesitação, pois de repente poderiam pintar um mural novo ao invés de renová-lo; no entanto, avaliaram melhor e uma informação foi crucial para a tomada de decisão: apesar do dono do bar ter liberado, o imóvel estava em disputa judicial, o que poderia acarretar no rápido apagamento do mural. Por isso, decidiram que era melhor esperar.

Chegamos enfim ao destino, e apesar do *muro ser deles*, foram avisar ao dono do estabelecimento (uma loja de serviços de instalação de aparelhos de som automotivo) que iniciariam uma

9. Estilo de graffiti composto somente por letras estilizadas que se entrelaçam, formando uma composição visual única, também chamado de *wild style*.

10. Esse tipo de homenagem é comum nas práticas do pixo e do graffiti, com alguns exemplos emblemáticos de inscrições preservadas há mais de 10 anos, como no caso daquelas feitas pelo Niggaz, artista do graffiti, e pelo #D#, pixador, ambos falecidos precocemente.

11. Além de gerar conflitos, é comum resolver o atropelo através da cobrança da quantidade de tinta usada. Desta forma, quem comete o atropelo tem de ressarcir quem teve a inscrição atropelada.

nova pintura ali. A conversa foi rápida e o estabelecimento colaborou com água para usar na diluição de mais tinta. O muro estava localizado em uma rua tranquila – havia uma grande avenida a umas duas quadras, mas o fluxo intenso de veículos não era percebido dali. Por outro lado, um fluxo razoavelmente grande de pessoas circulava por lá, sobretudo moradores do entorno que pareciam ter uma certa familiaridade com o processo de pintura, pois, diferentemente de outros lugares que eu já havia acompanhado, foram poucos os que pararam para perguntar quanto custava, para puxar uma conversa ou então tirar foto.

Ajeitaram as mochilas em um canto na calçada e começaram a cobrir o mural antigo com a tinta preta. Algumas dificuldades logo surgiram, sobretudo por conta da qualidade comprometida dos rolinhos – que estavam velhos e não absorviam tanta tinta – e também do extensor, que estava quebrado e não fixava direito o rolinho na ponta, dificultando a pintura nas partes mais altas; como só tinham uma escada, somente um deles ficou responsável pela parte de cima. Apesar disso, a cobertura foi relativamente rápida, durou cerca de 40 minutos. Terminada a primeira etapa, enquanto esperavam a tinta látex secar, passaram a lançar um olhar mais minucioso sobre o muro, se afastando e se aproximando, pensando nas possíveis inscrições e nas possibilidades de proporção, divisão de espaço e de integração estética entre os estilos (personagens e letras) de cada um. Não chegaram a discutir as cores em si, mas creio que já tinham conversado sobre isso anteriormente, porque as tintas *spray* que eles levaram nas mochilas eram de cores que se destacavam naquele fundo de cor preta.

Com o látex seco, começaram a *riscar*: um deles fazia letras e ficou decidido que ele ocuparia a parte de cima em toda a largura; os outros dois desenhariam os seus personagens logo abaixo, ocupando partes mais ou menos iguais. Durante o processo de pintura, trocavam saberes e discutiam questões técnicas. O primeiro tema foi a qualidade dos *sprays*, conhecimento que é adquirido ao longo da experiência de pintura na rua, pois tem relação com a fixação da tinta nas diferentes superfícies, a reação das cores à incidência do sol e a durabilidade no espaço público.

Em pouco tempo aquele pedaço de asfalto e de calçada se transformou em um ateliê: eles demonstravam uma intimidade ímpar com o lugar, movimentavam-se constantemente de forma a experimentá-lo e perspectivá-lo de diferentes ângulos; os galões de tinta, as latas de *spray* e demais artefatos estavam espalhados pela calçada e também em parte da rua, pingos de tinta ocupavam aos poucos o asfalto. O segundo tema das conversas voltou-se à troca de referências estéticas de dentro e fora da cena graffiti: falaram das

*crews*¹² e artistas internacionais que tinham começado a seguir no *Instagram* e sobre os diferentes estilos e trabalhos que admiram.

Depois de cerca de duas horas, decidiram que era hora de parar para almoçar – aproximava-se das 14h. Perguntaram aos funcionários da loja de som automotivo se poderiam deixar as mochilas e tintas lá dentro neste período, de forma que pudéssemos almoçar todos juntos. O almoço durou cerca de 1h30 e logo voltamos para o muro para reiniciar a pintura. Nesse momento, um amigo do bairro cumprimentou o artista que era de lá e ficou conosco para acompanhar o processo até o final; ao longo das conversas, descobri que ele era um pixador conhecido ali da quebrada. No período da tarde, os assuntos sobre os processos e técnicas deram lugar ao rememoração de viagens e situações de pintura em outros lugares da cidade e também em outros países. Por volta das 20h o muro foi finalizado. Era hora de fotografar para registrar o trabalho e compartilhá-lo nas redes sociais.

Durante todo o percurso que fizemos antes de chegar ao muro, ficou evidente como a relação de proximidade com o espaço urbano se espraia para além do processo de pintura: os diálogos e os deslocamentos eram acompanhados por olhares inquietos que pareciam estabelecer conversas paralelas com as superfícies vistas da janela do micro-ônibus, ao decifrar e ler uma cartografia da cidade composta por desenhos e letras. A compreensão do graffiti como atitude diante do espaço urbano ganha assim novas camadas que revelam a centralidade das suas representações na interação entre esses sujeitos e os espaços construídos da cidade, a qual se torna evidente e intensa durante os processos de pintura, mas também contamina outras esferas dessa relação, o que produz, por fim, um modo particular de ser e estar no mundo, mas, sobretudo, um modo particular de ser e estar na cidade. Fazer graffiti não se trata, pois, de um instrumento acionado pelos sujeitos em determinados momentos, mas de toda uma outra coisa: há um investimento da subjetividade na ação, pois é através da própria prática que eles se constituem. Como uma vez me disse um dos meus interlocutores: “graffiti é existência antes de ser resistência”.

A descrição da situação de pintura de um mural, como o processo relatado acima, produz um adensamento no campo semântico em questão ao adicionar termos que nomeiam operações e que devem ser compreendidos dentro deste registro: *espaços disponíveis, rolê, viver da própria arte, renovar o muro, cobrir, atropelo, muro deles, fundo, letras, personagens, regras do jogo, zerar o muro, muro liberado, cobertura, riscar, muro finalizado*. Mais do que simplesmente falar sobre as práticas, este léxico indica um fazer e conforma um enunciado inseparável de seu contexto e das circunstâncias. Tal processo de pintura costuma se dar segundo

12. Nomenclatura atribuída a grupos de artistas que costumam pintar conjuntamente e que adotam nomes de identificação que geralmente acompanham as inscrições feitas nos muros. Um artista pode fazer parte de mais de uma *crew*; nesses casos, costuma-se identificar o nome de todas a que pertence ou pertenceu junto à inscrição realizada. Janaina Rocha Furtado (2012), ao estudar o processo de criação coletiva entre as *crews* da cidade de Florianópolis, chama atenção para o fato de estas formações transgredirem o significado de um simples agrupamento: “por meio da formação de *crews*, [eles] estabelecem vínculos entre si, diferenciando-se uma *crew* das outras pela definição de um estilo próprio e também por um signo identitário que a caracteriza, um nome” (FURTADO, 2012, p. 218).

uma certa sequência, que pode variar em modos de fazer de acordo com a ocasião, conhecimento técnico e estilo de pintura do artista. A *cobertura* ou *preparação* do muro é sempre o primeiro passo, geralmente feita com tinta látex, mas que pode exigir outras técnicas e ferramentas no caso de superfícies ásperas ou deterioradas, de forma a garantir a fixação duradoura da tinta.

O processo criativo vem na sequência; em certas ocasiões ele é acompanhado de um caderno de desenho – *sketchbook* ou *black book* – ou *layouts* previamente elaborados. Esta etapa é envolta por uma performance dos corpos no espaço, com movimentos constantes de aproximação e distância e de uma busca de conexão estética com o contexto. Após a definição do que será desenhado e pintado, é hora de *riscar* (ou fazer o *outline*), ou seja, de esboçar as linhas de base para a elaboração da letra ou da persona, geralmente feitas com uma tinta *spray* de menor qualidade. Em seguida é iniciado o preenchimento, que em áreas extensas também pode ser feito com tinta látex, alternativa mais econômica dado o preço elevado das tintas *spray*¹³. A disponibilidade de tinta (de quantidade e de cores) irá influenciar as escolhas neste processo. Nesse momento, o movimento dos corpos é intensificado no sobe e desce das escadas, e nas aproximações e afastamentos do muro que auxiliam na constante avaliação do processo em andamento. Depois do preenchimento, começa o acabamento e a feitura dos detalhes, sobretudo com tinta *spray*. Escreve-se então os *nomes de rua* de quem colaborou naquele mural, por vezes acompanhados do ano e iniciais de uma ou mais *crews* das quais os artistas fazem parte. Por fim, é feito o registro fotográfico para compor o acervo pessoal e compartilhar nas redes sociais. Esse processo chega a durar 10 ou mais horas e pode inclusive exigir mais de um dia de trabalho, o que dependerá do tamanho e da complexidade das composições. O processo de pintura se dá, assim, por meio de muitos passos em que cada um já é o desenvolvimento do passo anterior, conferindo um movimento contínuo à essa dinâmica de feitura das inscrições.

As diferentes modalidades de graffiti compreendem, pois, práticas que englobam múltiplos aspectos do fazer através de processualidades ao mesmo tempo estéticas, corporais, políticas e epistemológicas, as quais exigem técnicas e saberes específicos que se encontram em constante aprimoramento e que revelam um esforço contínuo de diferenciação e constituição de uma identidade e estilos únicos, ao mesmo tempo em que o domínio e a sofisticação de tais técnicas evidenciam a experiência que o sujeito possui em tais práticas.

Durante a elaboração de murais, a superfície parece se espalhar para o entorno, preenche e ocupa a calçada e a rua com tintas, *sprays*, rolinhos e corpos, o que provoca uma transformação temporária no próprio espaço construído por onde circulam

13. Os preços das latas de *spray* variam bastante de acordo com a marca e a qualidade da tinta; geralmente custam a partir de R\$ 15,00.

conhecimentos, técnicas, histórias e memórias, e onde emergem uma espacialidade e uma temporalidade outras. Essa transformação do espaço, por vezes, não é de todo despreziosa: em alguns casos, ela transmuta-se em tática para evitar abordagens policiais ao deslocar a noção de vandalismo. Trata-se assim de explorar as brechas do sistema repressor, ao identificar as ambiguidades com as quais se pode jogar. No entanto, essas brechas normativas não são estanques, o que exige um constante rearranjo das táticas empregadas, pois, como bem coloca Stephen Wright (2016) a respeito do aproveitamento das brechas no contexto da arte, “os usuários dessas práticas sabem por experiência e observação que, embora seja possível e divertido driblar as autoridades por um tempo, no momento em que a brecha é descoberta, sua janela de oportunidade já começa a se fechar e é hora de partir para outra” (WRIGHT, 2016, p. 33).

Tais interações com os espaços construídos da cidade deslocam constantemente as fronteiras entre o público e o privado ao reivindicar um direito de uso das superfícies que opera dentro do registro reconhecido por aqueles iniciados nas éticas de rua que emergem daí. Esse direito de uso é assegurado por um reconhecimento do valor gerado pelo acúmulo de uma série de procedimentos: as táticas utilizadas para conseguir aquele espaço, as circunstâncias enfrentadas no processo de pintura, a quantidade de tempo e de tintas gastos. O caso mais paradigmático dessa ética de rua é o *atropelo* (sobreposição proposital de uma inscrição sobre outra), que infringe e desrespeita justamente essa série de procedimentos, ou seja, toda a dimensão que existe para além do muro, configurando-se como um dos maiores desrespeitos entre quem pinta na rua.

Reivindicar tal direito de uso, no entanto, não quer dizer que esses artistas desconheçam as concepções de propriedade privada que operam no contexto mais amplo; no entanto, ao reinterpretá-las provocam um alargamento nesta compreensão. A esse respeito, em sua pesquisa sobre as práticas de graffiti em Lisboa, Barcelona, Nova Iorque, Paris e Rio de Janeiro, Lígia Ferro (2011) nos apresenta um dado que ilustra esta questão:

num inquérito realizado em Bordeaux a uma amostra de 700 alunos, concluiu-se que os grafiteiros condenam o dano da propriedade alheia. Tal acontece porque eles não vêem o graffiti em si mesmo como um elemento de degradação e também porque eles têm tendência a classificar mais lugares como públicos, relativamente ao resto dos inquiridos que não fazem graffiti (HAZA, 2004 *apud* FERRO, 2011, p. 43).

Também pude observar essa ampliação da classificação da propriedade pública que, em realidade, questiona, direta ou indiretamente, a quem pertence a face externa do muro: se àqueles que estão na rua e interagem cotidianamente com ele ou àqueles que muitas vezes somente interagem cotidianamente com a sua face interna. No contexto do campo semântico compartilhado entre aqueles iniciados nos códigos e representações da pintura na rua, as normas de propriedade privada são reinterpretadas segundo noções de efemeridade e o reconhecimento da iminência de *serem apagados*. Em espaços de grande visibilidade, como grandes avenidas, a maior preocupação em relação a isso é que, quando ocorre o apagamento por parte do proprietário do imóvel, o muro é *zerado*, abrindo a possibilidade de outro artista pintar naquele espaço¹⁴.

As negociações para autorização do uso de muros são comuns, sobretudo nas regiões periféricas. Nestas, as inscrições geralmente são feitas próximas à residência de um dos sujeitos envolvidos na pintura, o qual é conhecedor do território e possui uma rede de sociabilidade estabelecida. Em bairros centrais, marcados pela presença de comércios de lazer e entretenimento, as inscrições não autorizadas são mais frequentes, e quando há negociações para autorização, estas envolvem outros aspectos, em que muitas vezes os proprietários dos imóveis procuram alcançar maiores vantagens em prol das atividades econômicas que desenvolvem ali¹⁵. Aqui é preciso entender a noção de autorização dentro do léxico particular que vem sendo abordado. A autorização é relativizada quando não implica um financiamento da pintura, apesar da recorrente tentativa de se pedir ajuda na compra de tintas ou de se conseguir uma remuneração, o que de fato acontece em poucas ocasiões. No entanto, caso haja um patrocínio, ou seja, uma remuneração que ultrapasse a ajuda de custo, o muro autorizado geralmente irá performar a partir de outra lógica, deixando de ser classificado como graffiti, para ser classificados segundo outros termos, como mural *fine art*.

Assim, se por um lado a noção de propriedade procura estabelecer uma exclusividade em relação ao muro, ao reivindicar o direito de uso de tais superfícies, os artistas, enquanto usuários, desafiam tal paradigma ao *desativá-lo* (WRIGHT, 2016, p. 55), mesmo que temporariamente. O que em realidade parece estar em jogo é uma concepção impossível de ser nomeada segundo os termos da conceitualização dominante de propriedade privada que, na sua negação, parece somente oferecer a opção de propriedade pública, que, por sua vez, encontra-se sob a gestão de diferentes instâncias do poder público. Nessa interação cotidiana com o espaço urbano, a noção de bem público que é colocada parece ser outra, a qual se liga a concepções de compartilhamento e bem comum, o que, por sua vez, acaba por politizar a dimensão do fazer das

14. Nesse contexto, a prática de renovação de muro, como na situação descrita, é também uma forma de garantir uma permanência prolongada no território.

15. Durante uma caminhada com um artista pelo bairro da Vila Madalena, ele me levou a um muro bastante grande que pintara recentemente. Ele então me explicou que ali era um muro que ele pintava sempre e que na negociação para renová-lo, conseguiu apoio do proprietário para a compra de tintas e também uma pequena remuneração no projeto, mas com a contrapartida de pintar o interior do restaurante.

práticas do graffiti. Talvez a pergunta que esteja sendo colocada por meio desse fazer é: e se existissem outras formas possíveis de direitos sobre o espaço urbano além desta possibilidade binária contida na noção de propriedade? Afinal, o uso da rua é um movimento de abertura e não de encerramento.

É possível, pois, identificar dimensões tanto táticas, como estratégicas nas práticas do graffiti – emprestando aqui dois conceitos-chave de Michel de Certeau (2012). Do ponto de vista da estratégia, as práticas do graffiti produzem espacialidades somente passíveis de serem identificadas e lidas por aqueles que conseguem navegar pelas representações e signos em jogo, como no caso das éticas de rua e da cartografia da cidade composta por desenhos e letras. Do ponto de vista da tática, há um conjunto de ações e modos de fazer que se servem daquilo que encontram no espaço urbano. Os usos da rua que se dão nessa relação particular com o espaço urbano se valem das processualidades multidimensionais dessas práticas para intervir em um campo regulado e vigiado de acordo com o objetivo pretendido, culminando em um conjunto de táticas que imprimem rotas de fuga a fim de “escapar à captura” (WRIGHT, 2016, p. 65), ao mesmo tempo em que provocam alterações nas condições vigentes. Nesse sentido, a partir de Michel De Certeau (2012), podemos falar que esse conjunto de táticas elaboradas nas práticas do graffiti exigem um cálculo que não pode contar com um próprio nem com uma totalidade visível: ela se insinua no lugar do outro – o espaço urbano – e depende do tempo e das brechas para atuar. Esses saberes são acumulados e circulam nas redes de sociabilidade por meio de memórias, histórias e de vivências compartilhadas. Dessa forma, por meio das inscrições e dos usos, eles assinam a sua existência como autores desses espaços e dessas cidades; desenham nas superfícies, mas também redesenam o espaço construído a partir de seus próprios interesses. Se por um lado existe uma efemeridade que indica impermanências, parece também haver permanências que se prolongam no tempo, seja no corpo desses sujeitos ou nos usos que eles inserem no tecido urbano, os quais instauram novos ritmos e frequências no cotidiano da cidade. Tais usos da rua ganham uma dimensão política na medida em que também constituem práticas de enfrentamento da própria cidade e das normatividades imbricadas no tecido urbano.

Referências

BHABHA, Homi. (1999), “Locais da cultura”. Em: O local da cultura. Belo Horizonte, UFMG, pp. 19-46.

CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manuela. (2017), “‘Cultura’ e cultura: Conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. Em: *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Ubu, pp. 304-369.

CERTEAU, Michel de. (2012), *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes.

FERRO, Lúgia Sofia Alves Passos. (2011), *Da rua para o mundo: Configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas*. Tese (doutorado), ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

FURTADO, Janaina Rocha. (2012), “Tribos urbanas: Os processos coletivos de criação no graffiti”. *Psicologia & Sociedade*, Vol. 24, nº 1, pp. 217-226.

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

LUTZ, Jennifer. (2001), “Taking Up Space: An Interview With Bio of Tats CRU, Inc”. *Dance Research Journal*, Vol. 33, nº 2, Social and Popular Dance (Winter), pp. 102-111.

MACEDO, Márcio. (2016), “Hip-Hop SP: Transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)”. Em: KOWARICK, Lúcio [e] FRÚGOLI JR., Heitor. *Pluralidade urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos*. São Paulo, Ed. 34; Fapesp, pp. 23-53.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. (2010), “As marcas da cidade: A dinâmica da pixação em São Paulo”. *Lua Nova*, nº 79, pp. 143-162.

POWERS, Stephen. (1999), *The Art of Getting Over: Graffiti at the Millennium*. New York, St. Martin's Press.

SAPIR, Edward. (2012), “Cultura: Autêntica e espúria”. *Sociologia & Antropologia*, Vol. 2, nº 4, pp. 35-60.

WRIGHT, Stephen. (2016), *Para um léxico dos usos*. São Paulo, Aurora.