



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

**Pichação: arte pública e resistência em Salvador**



**Anderson Esleie Leite de Oliveira**

Salvador, Novembro de 2012



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS.**

## **Pichação: arte pública e resistência em Salvador**

**Anderson Eslye Leite de Oliveira**

Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais pela  
Universidade Federal da Bahia, Departamento de  
Sociologia, Faculdade de Filosofia e Ciências  
Humanas – UFBA.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.

**Salvador**

**2012**

*Dedico à minha mãe, pois se não fosse pela sua luta diária, com toda certeza eu não estaria na Universidade. Pelo amor aos seus filhos e a tudo que fez e faz pela família. Mulher de garra, não esmorece. E paciente que só ela, colhe os frutos de sua longa jornada em busca do melhor para si e para todos. De simpatia ímpar, sou um espelho de sua objetividade, beleza e, claro, simpatia. Amo-te.*

# AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar à minha mãe. A meu querido orientador, Antônio Câmara, grande Mestre. Através dele também pude me debruçar no estudo do cinema documentário junto a outros amigos: Bruno “Kafka”, Bruno “Vertovinho”, Bruno “Puro”, Rodrigo, Anderson Costa, Tiago “Band”, Valfrido – a quem eu agradeço pelos textos, que muito me serviram –, Pérola, Lucas, Glauber, Manoel, e tantos outros que passaram pelo grupo de pesquisa.

A todos os meus grandes amigos espalhados por Salvador, e que são muitos. Em especial a Luís Carlos (Lula), Alexandre Cardoso, Cláudio Cardoso, Herbert Pita, Junior Câmara, Fabiana Ramos, Cecília Sumaia, Cau Andreia, Elisia “Pétala” Santos, Pedro Müller, Junior Nunes, Tuinamaane Miranda, Ana Verena Pedreira, Isis Oliveira, Thais Oliveira.

A meus amigos da banda Sinnsyk, banda que fiz parte até outubro de 2012: Bruno Zambelli, Marcos Cupertino, Sérgio Costa, Nestor Carrera, e os “membros honorários” Viktor Lemoz e Raí Faustino.

Aos meus grandes amigos espalhados por esse Brasil: Gui Moreira, Renata Souza, Paola Garcia, Christian Lucas, Gabi Ota, Jaqueline Goes, Samantha Morbach, Francielle Guebert, Igor “Lam” Cardoso, Victor “Zakk” Oberto, Paloma Anjos e tantos outros. A todos que, de alguma forma, acreditam, tanto no meu esforço acadêmico, quanto no meu esforço em fazer música nesta cidade da Bahia.

A todos que tive a oportunidade de entrevistar para construir esse texto. Esse trabalho também é de vocês. E para todos que contribuem para a permanência da pichação em Salvador, seja debatendo nos fóruns de discussão e nos frequentes encontros entre os grupos.

Aos professores Menandro Ramos e Lidia Cardel, que participaram da qualificação com preciosas contribuições. Às professoras Aparecida Zuin e Elisabeth Prosser por me ajudarem, mesmo longe, com seus textos e suas dicas, mas, principalmente ao

Alexandre Barbosa Pereira que, desde a época da minha monografia, tornou-se um grande amigo e, com a contribuição dos seus textos, abrilhantou essa dissertação. Um agradecimento também a Pedro Russi Duarte.

E, em particular, ao NENU – Núcleo de Estudantes Negras e Negros da Ufba – irmãos e irmãs de luta, de vida. Devo toda minha formação política e acadêmica afrocentrada a esse grupo. Devo a este grupo a possibilidade de ajudar, mesmo que modestamente, a grande comunidade negra soteropolitana e brasileira, lutando contra o racismo e a discriminação. Apesar de o grupo ter terminado, formaram-se nele grandes forças políticas. Meus grandes amigos, que sabem como poucos o que quer dizer amizade, companheirismo, atenção e consideração entre os seus. Um forte abraço a Ademário, Frank, Gilcimar, Jairo, João Victor e Marcelo. Um grande beijo a Jamile, Trícia e tantos outros que fizeram parte da história desse grupo: Marcos R.P., Marlos, Taneska, Itamar, Denize, Jorge X, Luciana, Viviane, Rosana, Lio, Arivaldo, Maurício, Gilvan, Zapata, Quelmonis, Bruno, Kleyson, Gisele, enfim. Desculpem-me se eu me esqueci de alguém.

*“Sim, o meu caminho é diferente, e sou eu quem vai trilhar”.*

*“Não”.*

***Dead Fish.***

## RESUMO

A pichação, expressão forte, carregada de agressividade, mas ao mesmo tempo emotiva usada pelos jovens para as mais diferentes manifestações, tanto lúdicas quanto de protesto, transforma-se num meio de comunicação e numa forma de arte que revela uma visão de mundo que conflita diretamente com a sociedade que, por ora, os exclui, ignora e rejeita. Esta dissertação tem como objetivo fazer uma discussão sobre o papel da arte no contexto da cidade e ao papel do artista enquanto interventor na sociedade, além de entender como a criação artística empreende uma identidade forjada na resistência de grupos de pichadores na cidade de Salvador, suas características em relação a outras realidades, as redes de solidariedade entre os grupos, bem como suas *tretas*, além da sua relação com o grafite, que, de certa forma, foi levada para as galerias de arte. Para tanto, buscaremos compreender o conceito de juventude, identidade, e suas imbricações, como a relação com a violência e a discussão sobre invisibilidade social. Além disso, veremos a relação da pichação com o grafite, e uma breve ponderação sobre o Projeto Salvador Grafita, inaugurado em 2005 e que completou, nesse ano de 2012, sete anos de duração.

**Palavras-Chave:** Estética – Arte – Pichação – Grafite – Juventude – Identidade – Invisibilidade – Salvador Grafita.

## **RESUMÉ**

Le spray graffiti, c'est une expression forte, pleine d'agression, émotionnel, utilisé par les jeunes pour de nombreuses manifestations, au même temps ludique et de protestation, devient un moyen de communication et une forme d'art qui révèle une vision du monde en conflit avec la société, parce que celle-ci ignore ou rejette les jeunes des banlieues de ville de Salvador. Ces rapports a pour but faire un débat sur le rôle de l'art et de l'artiste comme intervenant dans la société dans le contexte de la ville, et de comprendre comment la création artistique s'engage dans la formation des identités qui sont forgée a partir des résistances des groupes sociaux créateurs de spray graffiti, de leur caractéristiques par rapport à d'autres réalités, des réseaux de solidarité entre les groupes et leur bagarres, et sa relation avec le graffiti, qui, aujourd'hui est prise par les galeries d'art. Par ailleurs nous essayons de comprendre le concept de la jeunesse, de l'identité et de leur complexité par rapport à la violence et à la discussion de son invisibilité sociale. En outre, nous voyons la relation entre le spray graffiti avec les graffiti, et nous ferons un bref examen du Projeto Salvador Grafita.

Mots-clés: Esthétique – Art – Spray Graffiti – Graffiti – Jeunesse – Identité – Invisibilité – Grafita Salvador.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I – DIVERSOS ENTENDIMENTOS SOBRE ARTE	11
1.1 A Estética em Kant e Hegel: Breve análise	11
1.2 Da reprodutibilidade técnica ao artista interventor da realidade	12
1.3 Da Estética à Sociologia da Arte: A função da arte em Bastide e Fischer	21
II – A CIDADE E A ARTE: O LUGAR DA PICHAÇÃO NESSAS ESFERAS DE PODER.	28
2.1 Arte pública: Conceito e prática	32
III – GRAFITE E PICHAÇÃO: APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS	41
3.1 Sobre Grafite e Pichação:	41
3.2 Grafite	42
3.3 Pichação	46
3.4 Pichação e Grafite: Semelhanças	48
3.5 Pichação e Grafite: Diferenças	49
3.6 Os Bombs	51
IV – PICHAÇÃO EM SALVADOR	54
4.1 A Pichação em Salvador	54
4.2 A estética da Pichação	55
4.3 Os nomes ou <i>vulgos</i>	60
4.4 Os grupos de pichadores ou <i>Gangues</i>	61
4.5 A relação entre a pichação e o grafite: o caso Salvador Grafita	65
V – JUVENTUDE E PICHAÇÃO	71
5.1 As discussões sobre o conceito de Juventude nas Ciências Sociais	76
5.2 Juventude e Violência	83
5.3 Juventude e Identidade	89
5.4 Pichador: Artista ou infrator?	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS: Pichações, Bombs e Grafites	105

## INTRODUÇÃO

“Queremos cultura, não shopping”. Esta frase, presente na pichação que ilustra a capa da Dissertação, do pichador Mito, em companhia dos pichadores Sano, Snoop e Defunto, todos da gangue APS (Arte, Protesto, Sobrevivência) e LE (Liberdade de Expressão), escrita no bairro do São Cristóvão, criticando a instalação de mais outro shopping Center na capital baiana demonstra, em última instância, a expressão mais visível da invisibilidade humana ou ainda uma forma de estabelecer uma relação de pertencimento com a comunidade, mesmo que por meio da agressão. Tanto a pichação como outras formas de intervenção, como o grafite, o *sticker*, o lambe-lambe, são técnicas adotadas principalmente por jovens para denotar as mais variadas manifestações: artísticas, de protesto, crítica social, enfim, trazendo a tona os problemas que vão desde o racismo a causas políticas e ambientais.

Esta arte de rua pretende interferir na cidade pela via da agressão. Agressão pela forma como é escrita, com suas letras indecifráveis para a maioria da população; pela forma como é produzida, na calada da noite ou em grupo normalmente; e pela forma como a informação é digerida pelo público da cidade. Esta arte de rua é violenta porque a rua é violenta, seja pelos conflitos sociais existentes, seja pela abissal indiferença causada pela contínua perda de tempo e de sensibilidade às transformações sociais, culturais e/ou artísticas. Todo esse contexto pode ser resumido na frase do pichador Pinel, quando diz: “Não sigo lei nem regras, pois não faço partes delas!!!”.

Ao tentar descobrir os motivos que fundaram em Salvador este fenômeno, características, motivações, perspectivas quanto ao futuro, retornamos aos primórdios da expressão gráfica, desde as mensagens nas cavernas até Pompéia, desde o grafite romano até a pichação em nossa época. Em todas estas manifestações há um elemento em comum: a tradução de uma visão de mundo e suas inquietações, comunicando-se com universos de representação nos quais podem ser lidas suas mensagens até os dias atuais. É por essas e outras características que este fenômeno se mantém intrigante e acima de tudo surpreendente e enriquecedor.

Esta Dissertação está composta por quatro partes. A primeira, compreende uma análise sobre os diversos olhares sobre a arte, começando com a análise de Hegel e Kant sobre o espírito enquanto produtor da arte e a defesa da arte em consonância com o gosto, respectivamente. Em seguida temos a análise de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da arte que, se de um lado, aproximou a obra de arte do grande

público, em contrapartida, retirou a autenticidade da obra ou sua *aura*, e a análise de Herbert Read sobre o papel do artista na sociedade enquanto interventor e polemizador. Por fim, a compreensão de Roger Bastide e Ernst Fisher sobre a funcionalidade da arte. Enquanto o primeiro pregava uma estética sociológica em que buscava o entendimento do artista enquanto criador, identificava a arte como um produto social e, ao mesmo tempo, como as condições históricas influenciam a sociedade na arte e o seu contrário. O segundo compreende uma análise da arte em que sua função seria incitar a ação, além de manter uma característica que lhe apregoa enquanto arte, qual seja: a magia.

A segunda parte irá analisar a relação da arte com a cidade e suas interseções. A arte enquanto elemento de criação da cidade, em sua dinâmica e, por conseguinte, a cidade enquanto palco de transformações e intervenções artísticas, denominada de arte pública. Além disso, e também, em última instância, a cidade como uma forma de arte particular. Discutiremos o lugar da pichação na arte pública, marginal na medida em que é feito por artistas que se expõem sob outras formas, já que se compreende a pichação enquanto ação ilegal, mas, ao mesmo tempo, insiste em manter um discurso imagético que atinge o espectador pela agressão, suscitando a indignação pública e privada.

Em seguida, temos uma terceira parte dedicada a esclarecer algumas dúvidas em relação ao grafite e a pichação: seus conceitos, semelhanças, diferenças, a relação entre os dois fenômenos que, embora vinda de um mesmo gênese, distingue-se no caráter transgressor. Também abordaremos alguns conceitos de fenômenos chamados de *bombs* e sua relação com os demais. Haverá por último uma abordagem da pichação na cidade de Salvador, desde o seu surgimento até as atuais condições nas quais se encontram. Suas características, que vão desde a sua estética, até as formas de criação de redes de solidariedade, como as *gangles* e a relação inter e intra grupos.

A última, e quarta parte será dedicada a análise da juventude, conceito, sua relação com a violência, a pichação e com questões sobre identidade. A relação do pichador com a polícia ou com outros órgãos repressores, discussão sobre a lei, no sentido de se perguntar se o pichador é um artista ou apenas um infrator, e a visão dos que praticam este fenômeno na cidade. Esta obra tem um caráter de continuação de um trabalho anterior, e que se pretendeu discutir as motivações para o ingresso de jovens em instâncias do piche, na cidade de Salvador, portanto, será de bastante valia para a compreensão deste ato que para uns não passa de sujeira, mas, para tantos outros, é uma ação cheia de significado e simbolismo e, acima de tudo, de informação.

# Capítulo 1

## DIVERSOS OLHARES SOBRE A ARTE

### 1.1 A Estética em Kant e Hegel: Breve análise.

A arte é, sem dúvida, uma das mais importantes formas de expressão da humanidade, seja porque traduz valores, idéias e ideais de uma época, seja porque desvela as próprias condições materiais de existência através de suas representações singulares, e em muitos casos ultrapassa a barreira espaço/tempo e permanece atual, questionando valores que ainda tem vigência em nossa época, contribuindo assim para o estabelecimento de uma nova visão de mundo. Objetivando construir um quadro teórico capaz de orientar a nossa investigação analisaremos nos próximos parágrafos algumas conceituações da arte na perspectiva da estética filosófica e, sua transição para uma perspectiva sociológica que permite a sua operacionalização em investigações sobre manifestações particulares, como é o caso da pichação.

Em uma perspectiva clássica, a filosofia apressou-se em compreender a arte como um campo específico do conhecimento e da criação humana que manteria o sensível como ponto de partida para a apreensão da vida. Hegel compreendia que a arte tinha especificidade, pois apenas ela seria capaz de unificar aparência e essência. Na arte, a espiritualidade apareceria em todos os fenômenos manifestando a sua infinitude interna. A arte, à semelhança dos olhos teria que “[...] proceder de tal modo que em todos os pontos de sua superfície o fenomenal seja o olhar, sede da alma que torna visível o espírito” (HEGEL, 1983, p. 8). Para ele, apenas na arte manifesta-se o belo, enquanto resultado da atividade de criação humana. Já para Kant a arte escaparia aos desígnios da razão pura e da razão prática, a primeira por tratar as categorias a priori do pensamento, e a segunda por se ocupar de categorias relativas a finalidades práticas. A arte só poderia ser estudada a partir da crítica do juízo, pois essa não incorporava nenhum objetivo que lhe fosse exterior. Partindo, tal como Hegel, da análise do belo e definindo-o de modo distinto, pois o relaciona com a natureza, a capacidade sentir prazer/desprazer e o juízo de gosto. Em que pese a distância entre esta interpretação e a de Hegel ambas tinham em comum a necessidade de compreender a arte e os produtores de arte para além do senso comum que afirmava ser impossível refletir-se sobre este âmbito da criação humana.

Essas abordagens de cunho filosófico tiveram o mérito de arrancar o objeto da arte de uma perspectiva puramente empirista que julgava impossível compreendê-la para além de uma experiência física do sensível, bem como, repondo a arte no terreno do conhecimento filosófico. Kant ao defender a arte em consonância com o gosto buscou relacioná-la com a sociedade e a intersubjetividade; já Hegel ao proclamar a superioridade da arte em relação à natureza entendeu que o seu objeto era absolutamente humano, criação do espírito para o espírito. As abordagens destes dois filósofos seguiram rumos opostos quanto a entender o que seria o belo e como o artista seria o produtor deste belo. Mas ambos ainda se mantiveram no terreno abstrato do pensamento que punha o mundo e se reapropriava dele, no caso, através do fazer artístico.

Buscando pôr a arte em estrita relação com as condições materiais de existência, fosse através da refiguração do mundo, fosse condicionada pelas condições técnicas prevalecentes em cada sociedade, Marx, e posteriormente Lukács e Benjamin, aportaram novas contribuições úteis para o estudo de nosso objeto. Restringiremo-nos, dada a natureza de nossa investigação, a análise da contribuição de Benjamin e da sociologia contemporânea de Herbert Read sobre a reproduzibilidade da arte, atentando para os elementos que nos permitirão compreender a pichação. Em seguida abordaremos a relação da arte com a cidade, na tentativa de fixar instrumentos teóricos que nos permitam compreender o lugar desta arte nas grandes cidades.

## **1.2 Da reproduzibilidade técnica ao artista como interventor da realidade.**

Walter Benjamin (1994), atenta para o fato de que Marx ao desenvolver a sua teoria, orientou-a de forma a dar prognósticos, prevendo, em última instância, a supressão do capitalismo. As indicações sobre o reflexo das mudanças na cultura também devem comportar alguns prognósticos. Porém, esses prognósticos não se referem às teses sobre a arte proletária pós-capitalista, e sim sobre tendências evolutivas da “arte nas atuais condições produtivas”. Essas teses e sua dialética, para ele, são

visíveis na superestrutura e põem em xeque conceitos tradicionais que conduziram à elaboração dos dados num sentido “fascista”<sup>1</sup>.

A obra de arte sempre foi, em essência, reproduzível, imitada, seja por discípulos em seus exercícios, pelos mestres para difundi-la para terceiros esperando lucro, o homem sempre imitou obras criadas por outros homens. Não obstante, a reprodução técnica da obra de arte representou um processo novo na história da arte, não pelo caráter meramente reprodutivo, mas sim pela criação de ferramentas e procedimentos que aceleraram de tal forma essas reproduções “que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral” (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Com a xilogravura, o desenho tornou-se tecnicamente reproduzível; a imprensa prestou o mesmo serviço para a palavra escrita; a litografia, distinguindo a transcrição do desenho numa pedra sobre um bloco de madeira ou prancha de cobre. “Graças a litografia, elas [as artes gráficas] começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa”. (BENJAMIN, 1994, p. 167, [grifo meu]). E a fotografia, que pela primeira vez no processo de criação liberou a mão das responsabilidades artísticas dando lugar ao olho que passa a selecionar as imagens que serão captadas.

Mesmo na reprodução mais perfeita, afirma Benjamin, há um elemento ausente. Este elemento é “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra”. (1994, p. 167). Nessa história não se compreende somente os aspectos físicos da obra nem suas relações de propriedade com o passar dos anos. O aqui e agora do original, para Benjamin, constitui o conteúdo de sua *autenticidade*, e é nele que se firma a tradição no qual identifica o objeto como único, igual e idêntico a si mesmo. “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica”. (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Porém, enquanto o autêntico preserva sua autoridade em relação à reprodução manual, o mesmo não acontece com a reprodutibilidade técnica por duas razões: a) a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva, à lente, mas não ao olhar humano; b) a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis ao próprio original, aproximando ainda mais o indivíduo da obra, como num disco de música. No

---

<sup>1</sup> Benjamin chama de sentido fascista o uso “descontrolado” de teses anteriores sobre a arte tais como: genialidade, perenidade e mistério. Tudo indica que o autor utiliza-se destes termos para referir-se à reificação que o regime nazista deu a arte enquanto expressão superior do povo alemão.

entanto, apesar dessas novas circunstâncias deixarem o conteúdo da obra intacta, elas desvalorizam o seu “aqui e agora”, em outras palavras, sua autenticidade. Como ressalta Benjamin, a autenticidade de uma coisa é o suprassumo de tudo que foi transmitido pela tradição, desde sua origem, de sua duração material até seu testemunho histórico. Como o autêntico depende da materialidade da obra, quando reproduzida, perde-se seu testemunho.

Traduzindo tal linguagem para o fenômeno da pichação, podemos dizer que este mantém sua autenticidade porque, em primeiro lugar, o traço do artista continua sendo único, e mesmo uma reprodução técnica através da fotografia não substituirá o original, não terá condições de preservar suas qualidades e seus defeitos, será uma fotografia de uma pichação e não uma pichação. Esta sim é passível de reprodução. Em segundo lugar, a pichação mantém-se em sua autenticidade por ser um fenômeno perene na manifestação, porém fugaz na dinâmica da cidade. Ou seja, a pichação mantém-se em seu caráter transgressor ao mesmo tempo em que se refaz no movimento da cidade: o que é comunicação/linguagem hoje pode perder sentido amanhã quando pintado (seja por outra pichação ou para a sua remoção), evitando que esta seja reproduzida tecnicamente.

Para Benjamin, o conceito que permite resumir as características que compreendem a reprodutibilidade técnica e a autenticidade é a *aura*, pois o que se atrofia na reprodução da obra de arte é sua aura. “Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”. (BENJAMIN, 1994, p. 168). Na medida em que a técnica multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra tornando-a serial. E, na medida em que ela permite que a reprodução chegue ao espectador, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos, segundo Benjamin, resultam num “violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade”. (1994, p. 169). Mas o que é aura? Para Benjamin, aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (1994, p. 170), como observar uma cadeia de montanhas ou um galho de árvore que projeta sua sombra sobre nós. A essa definição, Benjamin aponta para a facilidade em compreender o declínio da aura em sua época, principalmente por conta de duas circunstâncias ligadas à fusão e intensidade do movimento das massas: a) a preocupação em tornar as coisas “mais próximas”; b) sua tendência a superar o caráter único dos fatos através de sua reprodutibilidade. “Retirar o objeto do invólucro, destruir sua aura, é a característica

de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Assim, orientar a realidade em função das massas, e sua recíproca, é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. Para Benjamin, a obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição, sendo esta viva e variável, como uma antiga estátua de Vênus que na tradição grega era objeto de culto e, no entanto, na tradição da Idade Média era um objeto pecaminoso. O que assemelhava essas duas tradições era a *unicidade* da obra ou, em outras palavras, sua aura. As primeiras formas de arte, no contexto da tradição, se exprimiam no culto, a serviço de um ritual mágico, em princípio, depois religioso. Mas o mais importante na constatação de Benjamin é que mesmo esse modo de ser “aurático” da obra de arte não se destaca completamente de sua função ritual. “Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja” (BENJAMIN, 1994, p. 171), e o Renascimento reafirmou esse valor teológico por três séculos.

Com o advento da fotografia, entretanto, esse valor teológico será posto em xeque. Em contrapartida, a arte reagiu a tal perigo com a doutrina da “arte pela arte”, o que para Benjamin não passa, no fundo, de uma teologia da arte. Dela resulta uma teologia negativa da arte sob o julgo de uma “arte pura”, rejeitando sua função social e também qualquer determinação objetiva. Porém, com a reprodutibilidade técnica “a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 171). A obra de arte reproduzida é a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A autenticidade das coisas não tem sentido, e é nesse momento em que o seu critério deixa de aplicar-se à produção, mudando assim sua função social. Em vez de se fundar no ritual, ele passa a fundar-se em outra forma: a *política*.

Segundo Benjamin, seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos: o *valor de culto* e o *valor de exposição* da obra de arte. Em princípio, a produção artística começa com imagens a serviço da magia, importando somente que essas imagens apenas existam e que não sejam vistas. O valor de culto emprestado a obra quase a obriga a manter-se secreta, sendo que “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1994, p. 173). Para Benjamin, a preponderância conferida ao



valor de culto da obra de arte levou-a a ser concebida primeiramente como elemento mágico e, somente mais tarde, como obra de arte. Do mesmo modo, a preponderância conferida ao valor de exposição, desde a sua época até hoje, atribui à obra de arte novas funções, de modo que a sua antiga função “artística”, talvez se revele como fator secundário. E o elemento que fornece tal diagnóstico, para Benjamin, é o CINEMA. “O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1994, p. 174). Não deixemos de lado, no entanto, que o cinema desenvolve-se bastante ao longo dos anos, prezando não somente o aspecto técnico, mas também seu caráter estético (artístico), crítico e pedagógico.

É a partir da fotografia que “o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição” (BENJAMIN, 1994 p. 174). Porém esse valor de culto ainda oferece certa resistência. Segundo Benjamin, sua última “trincheira” seria o rosto humano. Não é a toa que as primeiras fotografias eram retratos, com sua beleza melancólica e incomparável. Ainda para ele, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto quando o homem se retira da fotografia. Esse movimento compreende um significado político latente, onde a percepção é predeterminada, inquietando o observador que deve seguir o caminho definido para se aproximar delas.

Apesar do recuo do valor de culto, seja no cinema ou na arte moderna, é possível observar que ela se mantém, pois as obras (para além da vontade de seus autores) passam a ser cultuadas e até sacralizadas, porém no caso da pichação, isso não ocorre, pois não há como construir esse valor de culto, devido ao fato da pichação ser perecível. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin aponta para os efeitos na “percepção estética das coletividades”, quando a técnica se estabelece como modo de produção da cultura. Sua crítica se fundamenta na indústria cinematográfica que despontava em sua época como cultura de massa, que ampliou a reprodutibilidade técnica e aproximou a obra de arte da maioria da população, esvaziando, assim, a obra de certo conteúdo – entendido aqui por aura – por se tratar de meras cópias, seja de obras originais ou mesmo daquelas obras que já nascem com o objetivo de serem copiadas. Entretanto, Benjamin era completamente a favor da quebra dessa aura, pois acreditava que a democratização da produção e recepção da arte eram tendências intrínsecas ao meio, e as considerava progressista. Assim, Benjamin elege o cinema como a forma de arte que corresponderia ao homem moderno, principalmente porque

afeta os homens em uma sensibilidade já transformada pelos cotidianos da vida moderna.

O mais importante, tanto para Benjamin, como para Herbert Read é a função social da arte. A arte não pode ser entendida como uma produção em si, na medida em que é criação humana e, portanto, socialmente interventora, e o artista tem papel fundamental para a intervenção da obra de arte na sociedade, como vai ressaltar Read no livro *Arte e Alienação: o papel do artista na sociedade*. Read (1968) ressalta para o que acredita ser vago em relação aos conceitos de “arte” e “sociedade”. A palavra “arte”, para ele, é tão ambígua que se perguntada a duas pessoas, estas não conseguiriam defini-la espontaneamente, como em outros termos. Como nos diz o autor:

As pessoas refinadas tentarão isolar alguma característica encontrada em todas as artes – ver-se-ão, então envolvidas na ciência da arte, na estética e, finalmente, na metafísica. As pessoas simples tendem a identificar a arte como uma das artes, normalmente a pintura. Ficam confusas quando se lhes pede para considerar música ou arquitetura como arte. A suposição de que, a despeito do que possa ser arte, ela é uma atividade especialista ou profissional que não tem interesse direto para o homem mediano, é comum tanto às pessoas refinadas como as simples. (READ, 1968, p. 21).

Assim como a arte, o conceito de “sociedade” também traz certas ambiguidades, segundo Read, podendo significar o total de habitantes de um país ou mesmo a humanidade inteira; em outro extremo, pode representar poucas pessoas reunidas para um fim específico, mas especial. Porém para os dois conceitos existem ciências que tentam de dar ordem, método e coerência lógica para tais conceitos. Estas ciências são: a Estética (ciência das artes) e a Sociologia (ciência da sociedade).

Read entende que por mais que se diferenciem conceitos ou seus sentidos, para ele, arte e sociedade são inseparáveis e que a sociedade, enquanto organização viável depende de algum modo da arte como força unificadora, fundante e atuante. Tanto arte quanto sociedade, segundo Read, têm sua origem na relação do homem com seu ambiente natural. “As mais antigas obras de arte existentes são pinturas rupestres do Paleolítico [...]. Não conhecemos precisamente as finalidades dessas obras de arte, mas ninguém supõe que elas sejam obras de arte pela arte”. (READ, 1968, p. 22). Independente de sua função (mágica ou religiosa), elas estavam intimamente ligadas à estrutura social da época e isto vale para todas as civilizações posteriores.

Pela perspectiva da História é impossível conceber uma sociedade sem arte, ou uma arte sem significado social até a nossa época. Read rejeita a ideia de que as sociedades tornaram-se insensíveis à arte pelo aumento súbito de seu tamanho, principalmente pela industrialização, pois, segundo ele, a História não oferece justificativa para tal afirmação. Para ele, a consideração mais superficial do processo criador na arte pode responder esse problema, qual seja o fato de que não importa o que possa ser a natureza entre arte e sociedade, a obra de arte será sempre a criação de um *indivíduo*. Mesmo em artes como o drama, a dança e o ritual que dependem de um grupo de pessoas, a unidade que dá força e singularidade é a intuição criadora de determinada pessoa, seja dramaturgo, coreógrafo, etc. Porém o indivíduo não trabalha no vácuo, ele depende da comunidade não só do ponto de vista econômico, mas também psicológico.

Read destaca duas deduções que permearam o pensamento em relação à arte em associação com a sociedade, principalmente depois do começo da era moderna, qual seja o fato de considerar-se a arte com uma coisa do passado – pensamento predominante no século XIX –, e a segunda dedução que nega a suposição historicista, segundo a qual o que está errado em nossa atual civilização pode ser diagnosticado e assim começa-se a receitar vários remédios. Read ignora o ponto de vista historicista (atribuindo tal pensamento a Hegel) e passa a examinar alguns ditos “remédios”, característicos da segunda dedução.

O remédio mais popular, e mais ineficaz na opinião de Read, é o subsídio econômico. A arte sempre teve seus patronos – a Igreja na Idade Média, os Príncipes na Renascença e os Mercadores nos séculos XVII e XVIII. Em nossa época, nos diz Read, muitas somas de dinheiro têm sido gastas na compra não só das artes dos “velhos mestres”, mas também das obras de arte contemporâneas. Muitas somas em dinheiro foram gastas na construção de museus, teatros, salas de concerto, etc., porém torna-se inútil para o problema básico que é a criação de uma *arte democrática* que corresponda ao desenvolvimento atual da civilização. Para Read, a nossa civilização, nos seus aspectos visuais é caótica:

Falta-lhe uma poesia característica, um drama típico: sua pintura e escultura desceram agora a um nível de incoerência negligente, enquanto sua arquitetura é reduzida a um funcionalismo “econômico” que ressalta seu próprio “brutalismo” como virtude estética. Existem exceções a essas generalizações, mas em parte alguma do mundo atual há um *estilo* de arte que surja espontaneamente das realidades básicas,

sociais e econômicas, do nosso modo de vida. (READ, 1968, p. 26).

Read critica o que chama de incompatibilidade no nosso sistema de produção atual e a criação/produção artística, pois com o advento da tecnologia, perdem-se as potencialidades dos artistas que desperdiçam seus talentos na chamada “arte comercial”. Com a sensibilidade humana estrangulada pelo advento tecnológico, típico de nossa era, a única saída encontrada seria um “hobby” trivial, limitando o processo inspirador dos artistas.

Porém, apesar da crítica de Read na década de 1960 à nossa sociedade e ao processo de insensibilidade artística, o que vemos do ponto de vista da pichação é um contra-discurso em relação à sociedade de consumo, tecnocrática e “insensível”, ou seja, o fenômeno da pichação reclama para si um discurso que não contempla e nem é contemplado pelo tecnicismo típico de nossa sociedade, embora utilizando sim do progresso tecnológico: sprays, máquinas de tinta a óleo, rolos, etc., nem tampouco é rentável, pois não se pode comprar um muro pichado, até porque ele pode ser novamente pintado, removendo as inscrições ou ser um painel para uma nova inscrição. Além disso, é um estilo artístico (veremos isso mais tarde, na percepção dos próprios pichadores em relação à pichação enquanto arte) que surgiu de realidades socioeconômicas que nunca foram atendidas dentro do *mainstream* social, artístico ou qualquer que seja a camada em destaque.

Read defende que examinemos nosso modo de vida, estrutura social, métodos de produção e distribuição, acúmulo de capital, enfim, para entender a explicação para a impotência estética de nossa civilização. O autor aponta três características abertamente hostis às artes em nossa época: o fenômeno da *alienação*, o declínio do culto religioso enquanto consequência do racionalismo, e o fato das obras manterem ainda um caráter essencialmente aristocrático.

Para Read a alienação como processo de divórcio progressivo das faculdades humanas dos processos naturais seria mantido na criação artística. Nas artes este processo se traduziria na “atrofia da sensibilidade”, ou seja:

Se ver e manusear, tocar e ouvir e todos os refinamentos da sensação que se desenvolveram historicamente na conquista da natureza e na manipulação das substâncias materiais não forem aperfeiçoadas e educadas desde o nascimento até a maturidade, o resultado é um ser que mal merece ser chamado de humano: um autômato de olhos lânguidos, entediado e indiferente, cujo

único desejo é a violência numa forma ou noutra – ação violenta, sons violentos, quaisquer tipos de distrações que possam penetrá-lo até seus nervos adormecidos (READ, 1968, p. 27).

Read refere-se também ao declínio do culto religioso, característica de sua época, como consequência de um aumento inevitável do racionalismo científico<sup>2</sup>. Read argumenta que as mesmas forças que vem destruindo o “mistério do sagrado destruíram o mistério da beleza”. (READ, 1968, p. 28). Porém isto não quer dizer que a ciência não substituiu as funções simbólicas da arte, pois, para ele, só estas são necessárias para superar “a resistência do mundo brutal”. (READ, 1968, p. 28).

Por último, segundo Read uma característica de nosso modo de vida, hostil à arte é própria democracia, que a denunciaria por ter valores aristocráticos. As obras são produzidas por indivíduos e, por mais que se queira uma democratização da arte, aqueles que se julgam críticos de arte sempre estarão em busca de um “gênio”.

A democracia moderna tem mostrado uma incapacidade total para distinguir entre gênios e talentos. Isso provavelmente se deve à singularidade do gênio – mesmo em outras épocas, o valor real do gênio nem sempre era imediatamente reconhecido. (READ, 1968, p. 30)<sup>3</sup>.

Esse paradoxo encontra eco através de uma figura que Read chama de “alcoviteiro”. Seja um colunista, uma personalidade da televisão, essas pessoas antecipam preconceitos e opiniões buscando atingir público muito amplo criando uma ilusão de que a grandeza é democrática e de que a verdade não precisa ser incômoda.

Por outro lado, para Read, a arte é sempre incômoda e, permanentemente, revolucionária. “Assim é porque o artista, na medida de sua grandeza, sempre confronta o desconhecido, e o que traz de volta dessa confrontação é uma novidade, um novo símbolo [...], a imagem exterior de coisas interiores”. (READ, 1968, p. 30). Isso porque,

---

<sup>2</sup> Read refere-se a um período no qual a politização e a racionalização do cotidiano, particularmente em países ocidentais, implicavam no enfraquecimento das crenças religiosas, talvez pelo recuo das lutas sociais e o fracasso do socialismo no leste europeu. Observamos um recrudescimento do fenômeno religioso, sobretudo em versões fundamentalistas.

<sup>3</sup> A visão de gênio utilizada por Read parece-nos incompleta, pois mesmo a filosofia clássica entendia que o gênio não deveria ser pensado de modo individualizado e sim como consequência do “espírito de uma época”, ou seja, os indivíduos seriam gênios apenas na medida em que fossem capazes de expressar a riqueza espiritual de sua própria época.

para Read, o artista é um perturbador da ordem vigente e ao artista dois poderes devem contribuir na criação de uma obra, quais sejam, “o poder do homem e o poder do momento” (READ, 1968, p. 32). A essência, por conseguinte, da obra de arte não está na síntese e exposição, nem na análise e descoberta, mas sim na “realização e manifestação” (READ, 1968, p. 32). O que se realiza é uma imagem, e o artista manifesta de forma concreta as sensações e percepções por cores, sons ou palavras. Se não há imagens, conclui Read, “não há idéias, e a civilização morre lenta, mas inevitavelmente”. (READ, 1968, p. 32).

Embora Read tenha dado um caráter revolucionário à arte, é preciso salientar que nem toda arte é revolucionária. Ao fazer isso, Read a fixa numa visão deveras filosófica, mostra certo conservadorismo e nostalgia, esquecendo-se de manifestações artísticas diversas com direções até mesmo opostas.

A discussão acima buscou fixar uma noção preliminar da arte, da sua crise contemporaneamente, para assim situar a arte popular da pichação no seu interior. Certamente, a pichação poderá ser pensada no rol das artes, sobretudo, a partir das posições de Benjamin que já conseguia analisar a arte enquanto um fenômeno de massa que fugia dos padrões clássicos de definição. Já se aceitássemos na íntegra a contribuição de Read teríamos dificuldade de conceber a criação de rua como arte, pois, ele ainda deplora a perda da sensibilidade de nossa época.

### **1.3 Da Estética à Sociologia da Arte – A função da arte em Bastide e Fisher.**

Roger Bastide, por volta dos anos 40, se atém à discussão sobre os fundamentos de uma Sociologia da Arte, no qual se expressa em seu livro *Arte e Sociedade*. Nele, Bastide, na tentativa de se criar uma “estética sociológica”, nos diz que os primeiros filósofos que disseram sobre a arte tinham o objetivo de averiguar qual arte poderia exercer influência sobre os homens e o seu convívio em sociedade. Essa perspectiva, no entanto, já demonstra uma inclinação a entender a arte não apenas como um jogo criado por um indivíduo, sem consequências para a sociedade. O que se entende, por esse argumento, é que, na realidade, a arte possui a capacidade de transformar o convívio social. Bastide aponta para a importância de se pensar a arte pelo caminho inverso, qual seja, observar em que medida o fenômeno artístico sofre influência dos fatores sociais.

A estética sociológica, por muito tempo, privilegiou apenas o primeiro aspecto da questão: a arte enquanto um empreendimento individual, sem consequências sociais alarmantes. A ideia de uma arte enquanto um desenrolar de um contexto histórico específico consolidou-se somente no século XVIII. No entanto, fazia-se necessário que se estabelecesse bases para uma sociologia da arte, com objetivos e método delimitados que pudessem dar conta das especificidades do fenômeno. A função do pesquisador da arte, para Bastide, seria a de perceber “a ligação existente entre os diferentes tipos de arte e os diferentes tipos de agrupamentos; nunca a ligação puramente filosófica entre a arte e o povo” (BASTIDE, 1979, p.12). Assim, entende-se que o papel do sociólogo da arte seria o de analisar atentamente a composição social e relacionar com as suas produções estéticas.

O artista só pode criar quando, de alguma maneira, se encontra possuído de entusiasmo e da fé coletiva. Não há criação individual sem um prévio preparo social e popular, e esse preparo anterior é o nascimento de um mito: ‘O poeta épico não é o criador da matéria épica... a matéria épica é anterior a ele e de criação coletiva, já se encontra cristalizada no espírito da coletividade quando, com o seu gênio de expressão, o poeta chama-a para uma presença perpétua... (...)’. Traduzamos essas fórmulas em termos sociológicos e teremos a ideia de que as artes – obras de arte em geral e não somente as epopéias – só são possíveis e só vivem através das representações coletivas (BASTIDE, 1979, p. 13).

Desse modo, não seria equivocado dizer que a arte, de maneira geral, só é possível partindo de uma representação coletiva. O belo, para Bastide, não pode ser considerado como algo resumidamente inato, pois sua concepção muda com o tempo e com a localidade. O ideal de belo só pode vir, segundo ele, do exterior, das circunstâncias sociais específicas, para suscitar a percepção desta. Assim, passou-se a considerar as obras como “estado geral dos espíritos e dos costumes do meio” (BASTIDE, 1979, p. 15). Através da comunicação, a emoção mais forte é difundida, diria Bastide. Para ele, as emoções fortes são contagiosas, potencializando-se quando se trata de emoção estética. Assim, experimentando o gozo através de uma experiência estética, criamos uma espécie de solidariedade social, na medida em que somos levados a compartilhar essa emoção com demais pessoas.

A arte é condicionada pelo meio social, porém nem tudo da obra pode ser entendido pela sociologia. A apreensão do sensível, próprio da arte, possui muito mais um caráter individualizado que os conceitos usados pelo pensamento científico. No

entanto, esse reconhecimento não vê na arte um caráter místico e/ou fetichizado, mas busca evitar o empobrecimento da análise, admitindo que o objeto de estudo seja diferenciado, específico. Por algum tempo foi comum que se acreditasse que a História da Arte se desenvolveu independentemente dos mais variados acontecimentos históricos da humanidade. Entender a arte nessa perspectiva seria atribuir à mesma um caráter abstrato, que ultrapassa as forças da natureza, e não como uma ligação objetiva com a própria história da humanidade.

Bastide admite um ponto de partida, para a análise da arte, através da psicologia, entretanto, “seus meios de realização dependem da sociologia” (BASTIDE, 1979, p. 25). Assim, duas tendências se formaram e despontaram como dominantes na sociologia da arte: Uma de caráter mais individual, prezando o estudo do juízo de gosto; outra de perspectiva de análise no concreto, onde se encontra boa parte da discussão marxista sobre a arte. A criação artística compreende elementos tanto de origem psicológica, quanto elementos de origem social, portanto, analisar o fenômeno artístico ignorando qualquer um dos aspectos torna-se praticamente impossível. Konder (2009) ainda complementa que é “impossível pensar numa tradução de problemas sociais em termos estritamente psicológicos; impossível aceitar um equivalente sociológico para os problemas de psicologia da criação ou para os valores estéticos considerados em si mesmos” (KONDER, 2009, p.161).

Bastide nos diz que nem sempre a arte pode ser considerada a expressão de um grupo social específico. A ligação entre arte e sociedade é muito mais complicada do que se pode parecer. Assim como a consciência coletiva, a arte também estabelece, com relação às mudanças na sociedade, certa independência. Esse ritmo que lhe é peculiar não pode coincidir “com o ritmo da evolução dos grupos políticos, religiosos ou econômicos num dado país” (BASTIDE, 1979, p. 28), porém, esse ritmo, mesmo diferenciado, é também coletivo, na medida em que Bastide entende a arte como uma instituição social. Essa formulação de Bastide é uma formulação que segue à perspectiva durkheimiana, na qual a consciência coletiva é tão forte que subordina os sujeitos e grupos sociais. Durkheim não admite uma interação mais intensa entre o indivíduo e o coletivo, assim, Bastide, apesar das nuances, acaba incorrendo no mesmo erro.

Nesse ponto, percebe-se que Bastide evita o pensamento que confere exterioridade da arte em relação à sociedade, subjetiva ou objetivamente, reforçando uma noção de sociedade de um ponto de vista relacional, distanciando-se da noção da



arte como “coisa social”. Assim, mostra grande preocupação em analisar as inter-relações que existe entre aqueles que produzem arte, os mediadores, e os que consomem a arte, sem se esquecer das instituições que estão por trás de todo o processo, desse movimento.

Enfim, se em vez de considerar o social como uma realidade estática o considerarmos como uma realidade dinâmica, o produtor de arte é aquele que, pelo poder da sua imaginação, esposa o movimento que apenas se delinea para completá-lo e fazê-lo significar a sua originalidade criadora. O artista é menos o reflexo da sociedade que aquele que a faz dar a lume todas as novidades (BASTIDE, 1979, p. 83).

A arte deve ser considerada como uma relação entre criador e receptor. Nesse sentido, a sociologia da arte completa seu ciclo, qual seja: saber qual a influência da arte na/para sociedade; o caminho oposto, a influência da sociedade na/para arte; e a sua relação mútua. Desta forma, Bastide divide sua concepção de sociologia da arte em duas: a sociologia do produtor da arte e a sociologia do amador da arte. A sociologia do produtor de arte vai se preocupar com a análise das determinações sociais que produzem efeito sobre o artista, o tipo de educação, percepções estéticas à sua época e convenções de gênero artístico ao qual seu trabalho foi rotulado. Já a sociologia do amador da arte se dedica a avaliar as mudanças de gosto nas sociedades, como se dá a transformação do sentimento estético dos indivíduos. Outra preocupação de Bastide seria a apreensão da imagem que a sociedade gera não só do artista, mas do espectador da obra, gerando uma espécie de padrão comportamental internalizado por ambos.

Pode-se, efetivamente, perguntar se não é para conformar-se com as representações coletivas que o artista cultiva em si tudo que pode encontrar de patológico. [...] Não haverá vontade de se modelar sobre um mito preestabelecido no frenesi com que Pöe se abandona à bebedeira, ou Dostoievski à paixão do jogo? Não é também a sociedade que força os românticos brasileiros a um certo gênero de vida e uma morte precoce porque os que morrem jovens são amados pelos deuses? (BASTIDE, 1979, p. 78).

A sociologia estética comprova os fundamentos sociológicos da arte, transformando-a num documento que oferece ao pesquisador as possibilidades de compreensão dos traços difusos de nossa interação social. A arte, nas mãos de um sociólogo, vira um instrumento capaz de nos mostrar “as molas escondidas das

sociedades: como os homens se sugestionam; como criam para si necessidades; como apertam os laços tácitos de convivência” (BASTIDE, 1979, p. 33). As leis estéticas possuem, para Bastide, o mesmo peso que as leis que regem a linguagem e a axiologia, no entanto, os estudiosos ainda não foram capazes de desvendar suas leis universais. O que seria, a princípio, um problema psicológico, torna-se um problema social, na medida em que a consciência pertence ao meio social. Dessa forma, não haveria dúvidas, que a estética conduziria, portanto, à sociologia.

Bastide tem o mérito de propor um balanço sobre a formação da estética sociológica, apontando para a necessidade de se investigar a produção e a recepção da obra de arte, estruturando seu livro no sentido de propor um entendimento do artista enquanto criador, inserido nas relações sociais, e também de investigar como as condições sociais e históricas influenciam tanto a sociedade na arte, como seu contrário. Em âmbitos específicos, autores como Simmel, Reed, Heinich (para compreender as artes plásticas), Bourdieu (para a literatura), Garaudy (para a dança), etc., utilizam tal procedimento como linha de argumentação.

Ernst Fischer, por seu turno, em *A Necessidade da Arte* (1983), afirma que “a função da arte não é passar por portas abertas, mas a de abrir portas fechadas”. Ou seja, que a arte deve encontrar adesão dentro do coração humano, deixando a visão burguesa, para alcançar a todos sem distinção. A arte teria a responsabilidade de favorecer a interação contínua dos homens. A arte é concebida como “substituto da vida”, como um meio de colocar o homem em equilíbrio com o mundo que o circunda, sendo “necessária e tem sido necessária, mas igualmente que a arte continuará sendo sempre necessária” (FISCHER, 1983, p. 9).

O homem quer mais do que ele mesmo, quer ser um homem total. Anseia uma plenitude, que não lhe é dada pela individualidade. O homem necessita relacionar-se com algo a mais do que seu “Eu” que, sendo exterior a si, não deixe de ser essencial. A essa perspectiva, Fischer nos diz que o homem anseia em recolher a si o mundo que o circunda, de fazer parte, integrar-se. Além disso:

[...] anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu "Eu" curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu "Eu" limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade (FISCHER, 1983, p. 10-11).

A arte seria, para Fischer, o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo. Porém, o autor se pergunta se a definição de arte como meio de tornar-se como todo da realidade, a plenitude do indivíduo, não seria um tanto quanto romântica. Fischer mostra que não podemos nos enganar em conceber o trabalho do artista como mero estado de “inspiração embriagante”, ao contrário, o trabalho do artista é altamente consciente e racional, na qual resulta na obra de arte enquanto realidade dominada. Embora seja correto levantar a ideia de pura inspiração artística, sem dúvida, Fischer incorre num excesso ao atribuir à arte apenas características do trabalho, da consciência e da racionalidade, pois sabemos que a imaginação e a fantasia, características indispensáveis à arte são subjetivas e, muitas vezes, estão para além da própria racionalidade do artista.

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza - esta provocadora - pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a (FISCHER, 1983, p. 12).

A arte tem como elementos inerentes, segundo Fischer, a tensão e contradição dialética, ou seja, a arte não só precisa derivar de uma experiência da realidade, como objetivar-se nela. A obra de arte tem de pretender tomar a sua platéia não de forma passiva, mas através de um apelo à razão, requerendo, assim, ação e decisão. O espectador, para ele, precisa ler levado a algo mais produtivo do que somente assistir, observar. O espectador deve ser levado a pensar, formular um julgamento, se tornar parte do todo, ou, nas palavras de Fischer:

Desse modo, o espectador - no caso, um homem ou uma mulher que vivem do trabalho - virá ao teatro para divertir-se assistindo às suas próprias atribuições, às durezas do trabalho de que depende a sua subsistência, bem como para sofrer os impactos das suas incessantes transformações. Aqui, ele poderá produzir-se a si mesmo da maneira mais fácil, pois o modo mais fácil de existência é exatamente a arte (1983, p. 13).

Toda arte é condicionada pela sua época, afirma Fischer, representando a humanidade na medida em que correspondem às ideias e anseios da sociedade, as esperanças e aspirações num determinado tempo histórico. Entretanto, a arte, ainda

assim, supera essa limitação e, no seu tempo histórico “cria também um momento de humanidade, uma promessa de constante desenvolvimento” (FISCHER, 1983, p. 15).

Fischer nos diz que a arte, em sua origem foi *magia*, “foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado” (FISCHER, 1983, p. 17). Arte, ciência e religião eram combinadas em uma forma primitiva de magia, onde existiam, segundo ele, em estado latente. O papel mágico da arte foi cedendo lugar, progressivamente, ao papel de tornar claras as relações sociais e de ajudar aos homens reconhecer e transformar a realidade social. Fischer ainda afirma que, numa sociedade complexa, com suas contradições e relações sociais multiplicadas, não é possível a representação por mitos. Nessa sociedade é preciso romper com as formas rígidas dos tempos antigos e se chegar a formas mais abertas à liberdade, como as do romance.

A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem *total*, capacita o "Eu" a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser (FISCHER, 1983, p. 17).

Conclui-se que a função da arte, para a classe destinada a mudar o mundo, nas palavras do autor, não é a de se fazer magia, mas a de “esclarecer e incitar a ação”, porém não se pode retirar o elemento mágico, contido em sua natureza original, pois sem o recurso da magia, a arte deixaria de ser arte. Vai nos dizer, Fischer que, em todos os momentos da arte, seja nas suas formas de desenvolvimento, dignidade e comicidade, na significação e no absurdo, etc., a arte tem sempre a ver com a magia. A arte é, portanto, necessária para que o homem possa conhecer, conceber e mudar o mundo, mas é também necessária por conta do seu elemento mágico, da qual lhe é inerente.

## Capítulo II

### A Cidade e a Arte: O lugar da pichação nestas esferas de poder

Atualmente as grandes cidades sofrem mudanças significativas em suas estruturas e no modo de vida nesse período de reprodução ampliada do processo do modo capitalista de produção, seja devido ao avanço do aparato tecnológico, seja pelo aumento do fluxo do capital. Os centros urbanos começam a oferecer um tipo de divisão dentro de uma linha produção-consumo do espaço urbano, no qual, segundo Gonçalves e Estrella, “estamos sempre de passagem”. (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 104). Fato é que com o processo de individualização da percepção dos apelos da cidade, aponta-se para uma racionalização crescente da vida cotidiana nos grandes centros urbanos, fenômeno esse já apontado por Benjamin.

Uma das questões para compreender a relação da pichação com a cidade diz respeito às formas arquitetônicas modernas e pós-modernas. Para introduzir essa questão, abordamos o pensamento de Harvey (1996), em seu texto *Condição Pós-moderna*, comenta que a despeito do padrão “modernista” de arquitetura e de projetos urbanistas – frequentemente austeros, funcionais, baseados na idéia de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em planos urbanos de larga escala, tecnologicamente racionais e eficientes, tendo o espaço como algo a ser moldado para fins sociais –, o “pós-modernismo” se configurava em uma ruptura total com tal padrão, cultivando um tecido urbano como algo fragmentado, uma espécie de colagem, etc., configurando-se, por fim, num notável ecletismo de formas arquitetônicas.

Os pós-modernistas se separam de modo radical do pensamento modernista ao considerar o espaço. Para eles, o espaço é algo independente e autônomo, que pode ser moldado não mais dentro de um propósito social ou subserviente a uma construção de um “projeto social”, mas, ao contrário, poderia ser moldado segundo objetivos e princípios estéticos que não tem necessariamente nenhuma relação com algum objetivo social abrangente, “salvo, talvez, a consecução da intemporalidade e da beleza ‘desinteressada’ como fins em si mesmas”. (HARVEY, 1996, p. 69).

Porém, é importante considerar o contexto histórico na qual se deu o estilo modernista de arquitetura do projeto urbano, e por que por muito tempo tornou-se uma característica tão dominante de organização urbana, principalmente no período pós-guerra. Os problemas de ordem política, econômica e social no período que contempla o

final da Primeira Guerra ao final da Segunda Guerra Mundial eram grandes e graves. As cidades, depois de cessados os combates, estavam destruídas. A crise econômica que se sucedeu no período da Segunda Grande Guerra criou um grande contingente de desempregados, vivendo em condições subumanas e miseráveis. A ideologia dominante pregava a restauração da paz e da prosperidade e para realizá-las precisavam de um programa que promettesse cumprir as aspirações populares de pleno emprego, moradia decente, previdência social, bem-estar e oportunidades iguais de inclusão.

Embora táticas e condições variassem de lugar para lugar [...], havia em toda parte a tendência a considerar a experiência de produção e planejamento de massa de época da guerra um meio de lançar um vasto programa de reconstrução e reorganização. Foi quase como se uma versão nova e rejuvenescida do projeto do Iluminismo tivesse surgido, como fênix, da morte e destruição do conflito global. A reconstrução, reformulação e renovação do tecido urbano se tornaram um ingrediente essencial desse projeto. (HARVEY, 1996, p. 71).

Foi nesse quadro geral que todos os tipos de soluções foram exploradas. Na Inglaterra criou-se uma lei municipal e nacional de planejamento bastante rigorosa. O objetivo era restringir a suburbanização e substituí-la por um desenvolvimento planejado de novas cidades. Nos Estados Unidos foi diferente. Houve uma suburbanização rápida e pouco controlada desenvolvida por particulares, mas subsidiada pelo governo. Apesar de diferentes entre si, estas soluções tinham algo em comum: baseavam-se “na produção em massa, nos sistemas de construção industrializada e numa arrasadora concepção sobre como fazer emergir um espaço racionalizado ligando-o, [...], por meio de formas individualizantes de transporte através do uso de infraestruturas fornecidas pelo Estado”. (HARVEY, 1996, p. 72).

Harvey alerta que é injusto e equivocado dizer que a solução modernista para os dilemas do desenvolvimento do pós-guerra tenha sido um fracasso. Cidades inteiras foram reconstruídas rapidamente e a população foi abrigada em condições bem melhores do que antes, no período entre guerras. O pós-modernismo, entretanto, procura descobrir maneiras de expressão de uma estética da diversidade. A arquitetura pós-moderna tem como raízes duas principais mudanças tecnológicas: a *comunicação* e o *transporte*. Para Harvey, as comunicações contemporâneas “derrubaram as ‘fronteiras usuais do espaço e do tempo’, produzindo tanto um novo internacionalismo como fortes diferenciações internas em cidades baseadas no lugar, na função e no interesse social”. (HARVEY, 1996, p. 77). A arquitetura e o projeto urbano viram-se com novas

oportunidades de criação e de diversificação das formas espaciais bem mais prósperas no que no período do imediato pós-guerra. Assim, formas urbanas descentralizadas, desconcentradas e dispersas tomaram conta das grandes cidades e são muito mais fáceis hoje devido ao aparato tecnológico empreendido. O resultado é a fragmentação das formas, adotadas conscientemente pelos projetistas urbanos e arquitetos.

Embora Harvey nos explicita, de forma brilhante, os caminhos que inauguraram o pós-modernismo como saída de um projeto urbano já caduco, nota-se que o projeto pós-modernista não apresenta solução para a tentativa de racionalização empreendida pelo modelo modernista, ao contrário, só o estimula. Assim, o alimenta através de inserção de novas técnicas de apreensão do espaço.

Por outro lado, o pós-modernismo no Brasil ainda não está em seu auge. Ainda há um resquício forte de prédios, monumentos, etc., dentro do padrão modernista. Na verdade há uma coexistência entre esses dois estilos nas grandes cidades, em Salvador principalmente, gerando conflitos e tensões sobre algumas decisões como tombamentos de prédios públicos, por exemplo, que mantém uma estética e um padrão “obsoletos”. Porém no meio desta tensão encontra-se a pichação, grafite, *bomb* ou qualquer outra interferência na cidade, pois nenhum dos dois estilos arquitetônicos dialoga com esses fenômenos das cidades.

O fenômeno da pichação, não é contemplado nem pelo modelo modernista nem pelo pós-modernista. Se por um lado, a austeridade do modelo modernista não contempla nada que fuja à padronização e uniformização nele inerente, o pós-modernismo, por outro lado, reclama para si mais apenas uma nova estética em detrimento dos problemas sociais. Nesse sentido é avesso à pichação, que estabeleceria uma espécie de “concorrência” com tal modelo.

Gonçalves e Estrella explicam que, “a inserção definitiva da técnica, não apenas no processo de produção como também nas atividades de lazer (o cinema e os parques de diversão), inaugurava o fenômeno que Benjamin nomeou de ‘experiência de choque’” (2007, p. 104). Quando a técnica se estabelece enquanto modo de produção da cultura, esta afeta a percepção estética das massas, na medida em que o que é agora produzido o é somente para ser copiado, esvaziando todo seu conteúdo.

Porém, na contramão desses processos, as interferências artísticas modernas propõem a retomada de uma estética da cidade. Como nos diz Gonçalves e Estrella:

Em oposição a essa atitude de indiferença forçada, que o homem urbano experimenta no cotidiano da cidade, resultante da

racionalização de seu espaço e das relações sociais, podemos propor as interferências artísticas como retomada dessa condição estética da cidade. A proposta é recompor a dimensão coletiva do ambiente urbano e assim então provocar a cidade como fato estético e de comunicação – o encontro do sujeito com seu objeto sensível. (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 104).

A arte assume um papel importante de reconstituição dos sentidos e da reflexão sobre a nossa atual condição nas cidades. “Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir o fluxo de vida, especialmente o cotidiano urbano, a arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência.” (GONÇALVES; FERREIRA, 2007, p. 104).

A pichação propõe, mesmo que de forma não proposital, um acesso a essas duas esferas – a cidade e a arte – por intermédio da agressão. Esta forma de expressão, assim como foi o Dadaísmo no começo do século passado, “tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública” (BENJAMIN, 1994, p.191). Assim, a pichação inscreve-se numa postura “contrarracional” que se apresenta nas suas produções. Segundo Gonçalves e Estrella, “essas contrarracionalidades se caracterizam pelos espaços das vivências cotidianas a despeito das forças globalizantes e homogeneizantes do capital” (2007, p. 106), ou seja, a pichação não se insere nos espaços “sacralizados” da arte por não compartilhar dos padrões estéticos impostos como artísticos, ao mesmo tempo em que não se insere na lógica capitalista, primeiro por não ser reproduzível, e, segundo, por não ser rentável. Jean Baudrillard nos explica que:

[...] aquelas inscrições indecifráveis (uma referência às pichações e às assinaturas) eram a própria negação da cidade como lugar da circulação volátil da forma mercadoria. Ao postar-se próxima aos cartazes publicitários geravam um curto-circuito sógnico, já que essas assinaturas indecifráveis renegam o discurso do poder dos suportes midiáticos e sua eficiência difusora. A essa potência de negação da cidade como lugar dos fluxos canalizados do capital, [a pichação] impõe sua desconcertante invasão. (BAUDRILLARD apud GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 106 [grifo meu]).

Apesar de referirem-se a um período em específico (a década de 1970), as questões postas por Baudrillard continuam atuais, na medida em que a pichação continua dentro de um gênero tido como “underground”, ou seja, um movimento artístico de resistência e de oposição e, nas palavras do próprio Baudrillard, “revolucionárias”.



Existem nos dias atuais questões a serem respondidas em torno da relação arte-cidade. Mais ainda sobre a interferência de alguns movimentos (artísticos ou não) na dinâmica dessas relações tanto na arte quanto na cidade e sua importância no cenário societal na qual está inserido. Pensar na relação entre os campos da arte e da cidade é, segundo Gonçalves e Estrella:

[...] pensar a arte como um dos elementos singularizadores das experiências comunicativas, através da instauração de uma multiplicidade no interior das instâncias expressivas. Essa multiplicidade estaria fundada precisamente na possibilidade permanente de mutação dessas instâncias e seus agenciamentos, que se tornariam, assim, capazes de engendrar novas referências para a produção de sentido. (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 107).

As relações entre a arte e a cidade, portanto, constituem um espaço importante de investigações, pois se estabelecem enquanto campos de produção de valores culturais e comportamentais e das experiências do homem, por isso precisam ser “revisitados para permitir o surgimento de novas perspectivas e ferramentas de análise dos fenômenos contemporâneos da comunicação” (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 108), pelo menos para que algumas das tantas questões possam ser respondidas e apreendidas na tentativa de compreensão destas relações, que faremos no próximo item, a seguir.

## **2.1 Arte pública: Conceito e prática.**

Arte pública é um conceito que tem comparecido, aos poucos, nas discussões sobre artes no Brasil. Em termos de conceito, arte pública designa um problema recente no campo da História da Arte e aparece com essa denominação com a arte moderna e contemporânea feita no espaço urbano. A obra de arte em exposição no espaço urbano obedece a um sistema próprio de apreciação, diferente do que é submetido obras nas salas de arte ou museus. No entanto, desde a sua institucionalização, o termo arte pública vem sendo alvo de controvérsias:

Como pode se juntar algo “elitizado” [arte] com algo “democrático” [público]? (senie, 1992:3) Se apenas o *local* é o único fator “público”, por que a arte dos museus não possui também esse *rótulo*? (buren, 1997:482) Uma vez que “a presença ou ausência de paredes, portas e colunas já não separa o espaço privado do espaço público” (hein, 1996:5), “por que quando falamos sobre um trabalho ao ar livre ou, mais exatamente, na rua, numa colocação urbana, a palavra ‘arte’ é

juntada com o termo ‘público?’” (buren, 1997:483). Talvez a explicação para esta controvérsia seja a de que a união destas palavras configure-se de forma tão “problemática” porque o termo foi cunhado justamente no século em que “arte” e “público” não se “juntam facilmente” (miles, 1997:85). (ALVES, 2008, p. 5).

Além disso, as críticas em torno do conceito se dão por conta de que o espaço destinado à apreciação das obras de arte ter uma “aura”, que confere ao trabalho artístico o desígnio de arte, enquanto que na rua, no espaço público, a obra se encontra “nua”, exposta e sem nada que a proteja. “Segundo Buren, a arte dos museus tem sua aura automaticamente legitimada pela simples condição de estar inserida no espaço do cubo branco, ao passo que a arte exposta na rua tem sua legitimação questionada” (LUCAS, 2009, p. 119). Fora do espaço do *cubo branco*<sup>4</sup>, perde sua segurança e sua “neutralidade do espaço asséptico em que se encontrava e passa a sofrer profunda influência do novo lugar, que a impregna e a marca, direta ou indiretamente, seja ela feita ou não para museu ou galeria” (LUCAS, 2009, p. 119).

As críticas se valem de uma perspectiva conservadora de arte. Além disso, o conceito de aura pressupõe um caráter único da obra de arte, e que a sua reprodutibilidade, ao mesmo tempo em que, tornaria a obra conhecida para um grande público, lhe tiraria a capacidade única, que lhe confere existência enquanto arte. Se levarmos em consideração essa perspectiva, a obra de arte feita na rua mantém sua unicidade e, ao mesmo tempo, ultrapassa a questão da reprodutibilidade, pois, apesar de única, é feita para atingir um público maior, o público da cidade. Nesse sentido, não há como não perder de vista que as criações feitas no espaço urbano também são portadoras de uma aura. O espaço das galerias e museus de arte legitima dentro de uma perspectiva elitista. O espaço urbano talvez torne a obra mais relevante, por afetar uma gama maior de pessoas, como nos diz Lucas (2009):

Vasconcelos chega a ponto de afirmar que a arte se torna mais relevante quando exposta no espaço público. Meramente contemplativas ou assumidamente contestadoras, as obras de arte expostas no tecido urbano criam novas possibilidades de diálogo com o público, pois, ao extrapolar o espaço hermético do museu/galeria, tornam-se elemento instigador na relação entre o cidadão e o espaço público (LUCAS, 2009, p120).

Alves (2008) acredita que essa polêmica não é mais necessária, na medida em que obras de arte classificadas enquanto artes públicas teriam duas características que

---

<sup>4</sup> “Terminologia para se referir à galeria de arte contemporânea” (LUCAS, 2009, p. 119).

determinam a inclusão dessas obras nesse campo, quais sejam: a) “a **localização** das obras de arte em **espaços de circulação de público**”; b) “a conversão **forçada** desse **público em público de arte**”. (ALVES, 2008, p. 5). Alves ainda nos mostra que, embora percebido enquanto um campo recente de discussão, as origens da arte pública nos remonta às mais antigas obras de arte identificadas, como as pinturas pré-históricas. Nos grandes impérios, a arte e a arquitetura se juntam e “muito do melhor trabalho artístico produzido parece ajustar-se àquilo que hoje é considerado como pertencente à ‘Arte Pública’” (ALVES, 2008, p. 6).

O significado de arte pública se torna mais importante à medida que a ação de legitimação da obra de arte enquanto tal, da galeria de arte e dos museus, já não se torna tão imprescindível, pois se trata de uma operação que não se realiza, mas que também não perde sua essência enquanto criação humana. As discussões sobre esse fenômeno abrem a perspectiva de uma nova forma de conexão entre o espaço e significado, dando um novo sentido e uma nova concepção do fazer arte. O processo de sacralização dos espaços tradicionais de arte não é suficiente para determinar a dimensão pública de uma obra, fazendo com esta dialogue com as mais diversas correntes de pensamento e atuação, seja uma comunidade local, ou uma tribo urbana, ou mesmo os espaços das escolas de belas artes. A arte feita na urbe seria, portanto, uma “tentativa de rearticular interesses tão diferentes, mas comuns o suficiente para que se torne possível o diálogo dos cidadãos sobre suas diferenças, a arte pública alcançaria legitimação” (LUCAS, 2009, p. 121).



Figura 1: Intervenção urbana na Alemanha, e a reação do público sobre ela.  
Fonte: <https://www.facebook.com/StreetArtGermany/photos>

O conceito de arte pública encerra algumas características que precisam ser compreendidas, segundo Gouveia (1998), com base no processo histórico de mudança, para o espaço urbano, da arte feita para a galeria e para os museus. A partir dos anos 1960, artistas resolveram sair dos limites institucionais do cubo branco e começaram a produzir obras voltadas aos locais públicos. Com o passar dos anos, segundo Lucas (2009), passaram a “desenvolver com o público passante, os fruidores e usuários desse tipo de obra, uma relação diferente daquela de reverência e respeito que se estabelece no interior dos museus e galerias” (2009, p. 123). O conceito de arte pública, conclui, passa a significar algo mais abrangente do que somente arte em local público. Gouveia ainda ressalta que esse processo criou a ruptura com a perspectiva extremamente fechada que era o mercado de arte, uma vez que o acesso às obras era restrito. À medida que as obras se tornam públicas, esta retorna, segundo ela, a “reincorporar o caráter utilitário de outrora” (1998, p. 159).



Figura 2 Stencil feito na cidade de Berlim em 19/12/2011 que faz referência ao livro de George Orwell “1984”. Fonte: <https://www.facebook.com/StreetArtGermany>

É simplista, diria Lucas (2009), pensar que o deslocamento das obras de arte das galerias e museus para o espaço urbano se deu exclusivamente por conta do seu tamanho. A arte pública contém um código que lhe é próprio, estabelecendo um diálogo vantajoso com a cidade e com os grupos que fazem parte da urbe. A obra de arte pública tem de ser criada como parte integrante do ambiente e não como acréscimo decorativo, assim, para Mashinini (1998), a arte pública se tornaria componente importante na revitalização das cidades e da própria sociedade. Mashinini ainda ressalta a contribuição da arte pública em diversos países, onde, segundo ele, reintegrou a arte tradicional e contemporânea à vida cotidiana. Além disso, criou oportunidades para a expressão da comunidade, trazendo benefícios econômicos, do ponto de vista turístico, melhorando até a estética dos edifícios e do próprio espaço público.

Porém, existe um fator que cria certo atrito com as obras de arte pública: a poluição visual. São postes de luz, placas de trânsito, painéis publicitários, outdoors, que interferem na leitura das obras expostas na cidade. Lucas ainda ressalta que:

No espaço urbano da grande cidade, a obra de arte exposta disputa visibilidade com estímulos de outra natureza, como mensagens publicitárias, pichações, vitrinas, sinais luminosos, néons e fachadas, e não com outras obras de arte. Assim, apesar da presença da moldura também nos *outdoors*, nos painéis de bancas de revistas e nos cartazes de abrigos de ônibus, por exemplo, torna-se muito mais difícil transformar a obra de arte em unidade exibível e, mais difícil ainda, anular os efeitos do entorno sobre a obra (LUCAS, 2009, p. 124).

A poluição visual, portanto, seria como uma agressão à obra de arte feita no espaço público e a pichação, para Lucas, teria importância para essa agressão. Apesar desta consideração sobre a obra de arte pública, observamos um equívoco na abordagem de Lucas, pois ao referir-se à pichação não a considera como obra de arte, não percebendo que a pichação enquanto obra de arte, Lucas se equivoca ao dar ao fenômeno outro caráter que não artístico, pois a pichação comunica esteticamente os anseios criativos do artista que o expõe, além, claro, de marcá-lo socialmente dentro da urbe. A pichação é transgressora, faz parte de sua razão de ser, e em vez de ser tratada como uma agressão à obra, deveria ser tratada como a obra de arte que se comunica pela estética da agressão, da transgressão, usando a cidade como suporte para tal.

Alguns autores defendem a ideia de que a arte pública deve manter um diálogo com o espaço urbano na qual é inserida, percebida como elemento dinâmico e não como um elemento decorativo.

Brenson, por exemplo, concorda com a ideia de que as obras de arte devem funcionar em relação a algum lugar e, se isso não ocorre, se elas não estabelecem algum tipo de diálogo com o local em que se instalam, pode-se dizer que, de alguma maneira, fracassaram em seu propósito. O local para o qual a obra de arte é feita determina até mesmo seu grau de aceitação ou de rejeição por parte da comunidade (LUCAS, 2009, p. 126).

A arte pública também tem outros desafios, como o de tentar incorporar a história e as especificidades do lugar na qual foi instalada, mantendo a sua acessibilidade ao público e a sua estética. Senie (1998) vai relatar que inúmeras são as obras de arte controversas, porque, de um lado, o artista ignora as necessidades do público e, por outro lado, a obra não é compreendida por esse público. Senie conclui

que “a análise cuidadosa do local constitui o primeiro passo para que uma intervenção urbana ou uma encomenda pública sejam bem-sucedidas” (1998, p. 34-45).

Lucas, citando Peixoto (1998) vai mostrar que a obra projetada para um lugar em específico não vai implicar numa simples adequação à história e a características tradicionais desse espaço, adequando-se e propondo uma mera decoração do mesmo. Ao contrário, a preocupação é distanciar-se do conteúdo que já existe, adicionando sempre algo a mais. Ainda citando Peixoto, Lucas afirma que “para o autor, a arte pública deve analisar o sítio e defini-lo em função da obra e não em função de uma configuração preexistente, evidenciando-se, com isso, a condição de permanente mutação dos espaços urbanos” (LUCAS, 2009, p. 126).

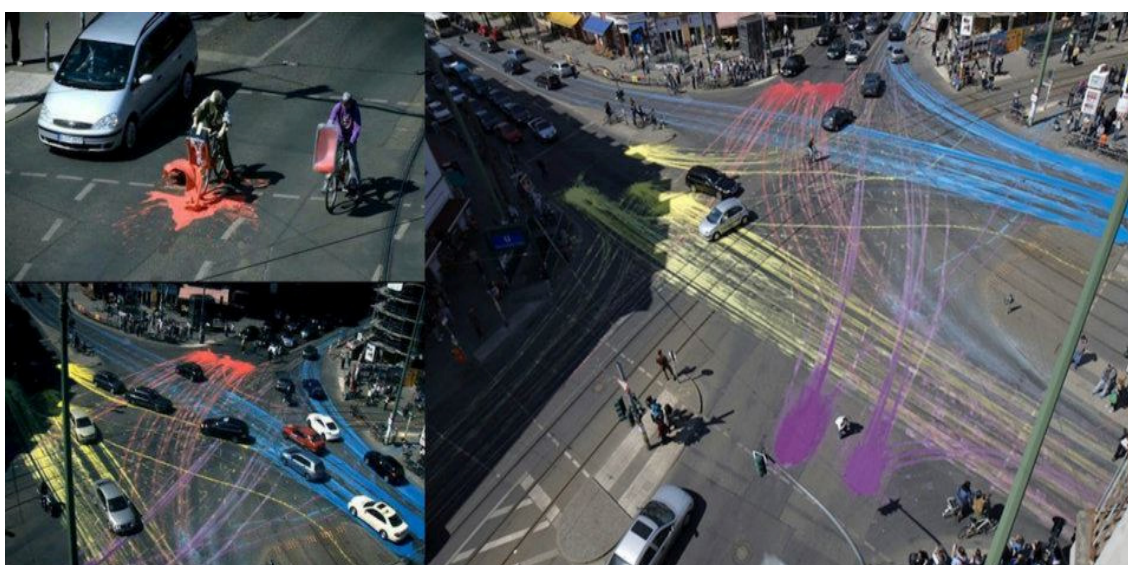


Figura 3 Intervenção artística feita nas ruas de Berlim, Alemanha. Autor: IEPE. (2010).  
Fonte: <https://www.facebook.com/StreetArtGermany>

A instalação da obra de arte pública nos espaços da cidade suscita duas questões que embora associadas, são contraditórias, quais sejam: a) a necessidade de compreender-se o lugar como um espaço a ser decodificado; b) o questionamento da própria proposta da obra. Assim, será possível, para Buren (2001), que a obra de arte abandone a galeria e se instale em outro lugar, sem perder a sua proposta inicial. O lugar, portanto, ganha uma nova constituição, como um “quadro” ao qual a obra, segundo ele, está limitada.

Quanto à relação da obra de arte pública com o expectador, muitos são os autores que discutem essa percepção do público das obras. Sevcenko (1998), por exemplo, afirma que o fluxo da vida urbana não é determinado pelo comportamento humano, mas pela dinâmica das máquinas, onde o cidadão, habitante da cidade, precisa

adequar-se ao fluxo constante da aceleração do seu percurso humano, na qual “ninguém tem tempo de andar fruindo” (SEVCENKO, 1998, p. 167). Outros, como Abramo (1998), sugerem uma nova forma de percepção da obra de arte pública pelo cidadão da urbe. Para ela, a pessoa não assimila de uma vez a obra de arte instalada na cidade, ao contrário, a obra é absorvida aos poucos, “porque ela não se faz na presença da obra, mas *in memória* da obra”. (ABRAMO, 1998, p. 57).

A obra de arte pública, ela continua, não é contemplada; é absorvida aos poucos pelo transeunte, formando-se paulatinamente em sua memória, o que faz supor nova modalidade de percepção, fragmentada, em processo, que se constrói no dia a dia: uma percepção inteligente (...). (LUCAS, 2009, p. 157).

Por criar um diálogo com ambientes e públicos novos, a obra de arte incorpora novas funções “uma vez que se torna criação aberta infinitamente à produção de novos significados, mantendo, contudo, sua referência de valor enquanto linguagem” (LUCAS, 2009, p. 128). Nesse sentido, aponta Lucas, a arte pública não se limita somente à dessacralização da galeria e dos museus de arte, mas sim de sacralizar espaços antes sem nenhuma intenção artística, mudando, assim a relação do cidadão-expectador com a cidade-suporte para as obras. Ao mesmo tempo, nos diz Montes, força um questionamento do cidadão sobre a qualidade do seu convívio, e de “reconstruir formas significativas de pertencimento, recriando solidariedade e novas identificações com o espaço da cidade, numa nova maneira de reconstituição de identidades sociais e culturais” (MONTES, 1998, p. 278), e de democratização da obra de arte para um público maior e com diferentes anseios.



Figura 4 Grafite feita na cidade de Nova York. Artista: Eduardo Kobra. (2012).  
Fonte: <https://www.facebook.com/streetartutopia>

O espaço da urbe surge, então, como uma possibilidade nova e instigante para a obra de arte, pois faz uma crítica ao espaço da galeria como espaço de “culto”, sacralizado, validando-se por ela enquanto mercadoria. Além disso, se mostra como um espaço (a cidade) privilegiado de fruição e percepção do público para com a obra e às novas manifestações artísticas contemporâneas. Apesar de elementos, como o grafite, percebe-se, nos últimos anos, que ele tem tomado conta dos espaços das galerias de arte e dos museus. Se pensarmos a partir da perspectiva analisada, seria como uma tentativa de *ressacralização* do espaço tradicional do cubo branco e ocupação de “novos espaços”, visto que a arte de rua tem características que a difere das obras feitas para serem abrigadas nesse espaço. Já do ponto de vista do artista de rua, discursos como “domesticação” do fenômeno são constantes, na medida em que, o que confere qualidade de obra de arte à criação plástica, como visto anteriormente, é a legitimação do espaço da galeria como criadora da “aura” da manifestação artística e não a própria obra.

Disto, tiramos que o que confere a qualidade da obra de arte pública é tanto o processo, quanto o produto final, visto que, dinâmica, como a cidade, a arte sofre desgaste provocado pelas intempéries naturais e das ações humanas no espaço urbano, ou seja da própria dinâmica caótica que a cidade lhe confere. A obra se torna “viva”, no sentido de mudar sempre com o movimento da cidade, portanto, em constante processo. A arte pública é uma arte para o público, o público da cidade. É pública, no sentido de ter a cidade como suporte, de estabelecer uma relação com sujeitos urbanos (inseridos no cotidiano) diferente de outros lugares. Nesse sentido, o grafite, a pichação, sticker, stencil, e tantas outras formas de intervenção urbana, nos levam à reflexão constante de nossa condição na urbe e na sociedade.





Figura 5 Intervenção urbana: Cristo crucificado num poste de luz. Artista desconhecido.  
Fonte: <https://www.facebook.com/StreetArtGermany>.

## Capítulo III

### GRAFITE E PICHANÇA: APROXIMAÇÕES E DIFERENÇAS

#### **3.1 Sobre Grafite e Pichança: Conceito, semelhanças e diferenças fundamentais.**

A humanidade constrói sua trajetória (individual ou coletiva) cada vez mais nas cidades, agindo nela e sobre ela continuamente. Desde que aprendeu a linguagem falada, a pictórico-simbólica, etc., até a criação de refinados meios de comunicação digital, o homem construiu a cidade e se organizou nela em uma sociedade dividida em segmentos e grupos sociais geralmente conflitantes entre si. “Assim, as atividades humanas transformaram as cidades em lugares onde as relações humanas tornaram-se extremamente complexas.” (PROSSER, 2006, p. 4).

A cidade como construção humana, tornou-se espelho dessas complexidades. Dessa forma, a vida, a arte, as representações, a cultura, etc., traduzem a trajetória dos vários segmentos que habitam a cidade, nos seus conflitos por reconhecimento e espaço, nesse contexto, “a arte não é, senão, uma, linguagem na qual o homem codifica sua visão de mundo e suas inquietações.” (PROSSER, 2006, p. 4).

Podemos entender como arte, em suas diversas linguagens, a expressão da subjetividade tanto de indivíduos, sociedades ou épocas, quanto de segmentos sociais específicos, em um espaço/tempo determinado. A arte é, nesse sentido, integrante do cotidiano da cidade e um meio de interação do homem consigo, com o outro e com o seu redor, desse modo, a cidade é transformada continuamente por essa ação sobre ela, transformando a arte numa ferramenta de comunicação e mudança.

A arte expressa a subjetividade humana e é também forma de concretização dos sistemas de pensamento, o que se apresenta em todas as construções humanas. No caso da cidade, reconhecemo-las nas moradias, no traçado urbano, nos parques, nas praças, nos monumentos, nos grafites, nas pichanças, etc. “Pode-se a partir dela, *ler* na cidade a visão de mundo dos diversos grupos que nela transitam.” (PROSSER, 2006, p. 4). Essas construções e essa arte, por sua vez, tornam-se parte desse ambiente urbano em suas relações de poder. O estudo dessas representações e da arte de rua (pichança, grafite) torna-se complexo e rico, seja na sua manifestação, seja na forma como atuam os indivíduos e os grupos que o praticam.

Destaca-se a atuação dos *pichadores* e *grafiteiros* e sua influência sobre a cidade, em manifestações que envolvem especialmente questões urbanas, da imagem, da representação e da comunicação:

Partindo da idéia de que a urbs é a expressão do cotidiano do homem nos seus embates com a sociedade. É a expressão do pensamento, das concepções de mundo, das crenças, das angústias, das vitórias, das derrotas e dos conflitos daquele que a habita que, por sua vez geram novos conflitos, angústias, derrotas, vitórias... (PROSSER, 2006, p. 5).

O estudo da arte de rua, seja do grafite ou da pichação, pode ser realizado também a partir da ótica da interferência do jovem artista marginal sobre os espaços urbanos públicos e privados, do seu universo de representação, de expressão de rebeldia, de agressão, de posse etc. É nesse contexto que a cidade se torna palco de conflitos de ordem simbólica, um meio de comunicação ativo e um documento histórico em constante transformação. De um lado, o jovem em sua ânsia por mudanças, “que ele julga conseguir por meio da manifestação do seu protesto e da ressignificação de espaços.” (PROSSER, 2006, p. 5). De outro, autoridades instituídas e proprietários de espaços privados:

[...] que crêm que a destruição, a poluição visual, [...] provocam conseqüências indesejáveis sobre a cidade à qual são impostos e defendem o combate a estas práticas e aos seus praticantes. (PROSSER, 2006, p. 5).

A multiplicidade de aspectos a serem observados torna esse estudo rico em significados e representações. Mostram-se em construção ininterrupta, “recentes pela sua atualidade, fugazes pela rapidez com que grafites e pichos surgem e desaparecem.” (PROSSER, 2006, p. 5). Porém, são expressões de insatisfação latentes nos jovens há décadas e merecem ser estudadas na contradição de sua rapidez – como expressão – e da sua perenidade – como inquietude.

### **3.2 Grafite:**

A palavra *grafite*, etimologicamente designa o bastonete de grafita, um mineral composto de carbono usado principalmente na fabricação de lápis. A partir disso surge a expressão *grafismo*, que é definido pela Enciclopédia Mirador Internacional: “O

grafismo distingue-se de qualquer outra forma de atividade motora pela intenção de registro, que aparece desde as primitivas inscrições nas cavernas.” (RAMOS, 1994, p. 13; ZUIN, 2005, p. 31).

Da sua raiz etimológica surge a palavra *grafitto* e o seu plural *grafitti*, de origem italiana, que significa “escrita feita em carvão”. A palavra grafite não sofreu alteração em sua grafia na Língua Portuguesa, e a partir da edição de 1987 o *DICIONÁRIO AURÉLIO* “registra a grafia de grafite(s) com o significado de inscrição urbana”. (RAMOS, 1994, p. 13). O mesmo acontece com aquele que grafita – os *grafiteiros* –, os indivíduos que pintam as paredes e os muros das cidades:

*Grafite: Palavra ou desenho em muros ou casas, paredes, representando marca ou assinatura de alguém. Grafita. Grafiteiro: Diz-se de, ou indivíduo que escreve grafite. (MEC, 1980, p. 540).*

A prática do grafite é, portanto, uma das mais antigas formas de registro gráfico da humanidade. Desde as mensagens nas cavernas àquelas encontradas na cidade de Pompéia, arrasada pelo vulcão Vesúvio; desde o *grafitto* romano até a moderna forma de escrita nas paredes, o homem traduziu sua visão de mundo e suas inquietações em imagens, “comunicou-se com o outro e com o seu meio e criou universos de representação nos quais ações e relações sociais podem ser lidas até hoje”. (PROSSER, 2006, p. 2).

O registro oficial do aparecimento dos grafites na contemporaneidade é incerto. Alguns autores, a exemplo de Célia Antonacci Ramos (1994, p. 14), sustentam a tese de que seu aparecimento se deu em Paris em 1968, a partir do movimento de opressão política naquele país, que acabou resultando em rebeliões nas ruas. Outros como Jorge Bacelar (2006, p. 3) creditam o surgimento do grafite moderno à cidade de Nova York, ou, como Elisabeth Prosser (2006, p. 2), à Nova York e à cidade de Berlim, na Alemanha. Ficaremos com a tese de Antonacci Ramos, por considerá-la mais completa, englobando as outras versões deste fato, porém não abriremos mão das análises desses outros autores aqui citados.

Depois dos registros parisienses, a nova onda já aparecia em Nova York. Das paredes dos guetos nova-iorquinos, os grafites pegaram carona nos metrô e ônibus da cidade. Fez-se, assim, história – seja surpreendendo a população ou afugentando os turistas dos meios de transporte locais, seja pela perseguição da polícia que combatia veementemente tal ato, inclusive pondo seus autores na cadeia. Logo, esses grafites e

esses “artistas” estavam invadindo as bienais e os museus de arte moderna nos EUA e no mundo. Para Jean Baudrillard, os grafites nova-iorquinos nada tinham de conteúdo político ou mesmo pornográfico, segundo ele, os grafites eram “apenas nomes e sobrenomes, ou talvez pseudônimos seguidos de endereços e nomes e números de ruas.” (RAMOS, 1994, p. 14 apud BAUDRILLARD, 1979, p. 37). Em suma: esta rebelião tinha como motor fundamental dizer somente: ““Eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora”” (RAMOS, 1994, p. 14 apud BAUDRILLARD, 1979, p. 37; BACELAR, 2006, p. 3).

Na expansão do grafite para o mundo, um dos exemplos mais marcantes de sua expressão ocorreu na cidade de Berlim, na qual grafiteiros marcaram o seu grande muro com mensagens políticas, imagens como figuras humanas, paisagens, animais, etc. organizados em torno de um discurso de protesto contra a divisão da cidade. Chamado de “muro da vergonha”, construído em 1961 com intuito político-ideológico, ao longo dos anos 1980, o muro recebeu intervenções tanto da população de origem berlinense, quanto a originária de outros lugares como imigrantes do Leste Europeu, da América do Sul, América do Norte, França, África, etc., onde “pessoas de todas as partes do mundo e de todas as classes sociais, artistas, ativistas ou turistas dividiram o espaço do muro numa pacífica competição criativa” (RAMOS, 2007, p. 5).

Muitas imagens e frases anônimas ainda são lembradas, defendendo ou criticando a imposição do muro. Dentre as muitas imagens e mensagens deixadas no muro de Berlim, Ramos destaca algumas, tais como:

*Death to Tyrans* [Morte aos tiranos], *Berlin will be WALL-free* [Berlim será um MURO-livre], mas também, *The Wall must stay* [O Muro pode ficar], *Concrete makes you happy* [Concreto te faz feliz], *Shit* [Merda], ou às vezes provérbios, tais como *a white wall is a fool's writing paper* [Uma parede branca é como um tolo escrevendo no papel] , ou algumas declarações *I like Beuys (boys)* [Eu gosto de garotos], ou simplesmente *I was here* [Eu estive aqui] (2007, p. 5 [grifo meu]).

Ramos acrescenta que não somente as frases e imagens feitas em tinta spray fizeram parte da história do muro. Colagens, mosaicos, imagens feitas com giz, carvão, etc., mostravam a diversidade de intervenções que o muro sofreu ao longo dos anos: “Pintando, desenhando, escrevendo ou fotografando, as pessoas se apoderavam do muro, transformando um espaço de segregação em espaço de comunicação e de patrimônio” (RAMOS, 2007, p. 5-6). Em 1989, o muro veio abaixo, mas apesar disso,

as imagens estão marcadas na história em fotos catalogadas, que atestam para a vergonha da guerra, e do ocidente num passado recente. “Hoje muitas pertencem ao patrimônio artístico de alguns museus de arte” (RAMOS, 2007, p. 6).

No Brasil o grafite aparece nos anos 1970 em São Paulo por grupos ligados à arte como poetas, estudantes de arquitetura e técnicos de desenho:

Que com a repressão dos anos 70 não encontravam mais canal para suas expressões, e aproveitavam a onda ‘nova-iorquina’ dos grafites [...], para espalhar suas poesias, ícones e mensagens pelas ruas paulistanas. (RAMOS, 1994, p. 87).

A partir dos anos 1980 muitos foram os grupos e indivíduos que atuaram no espaço urbano com seus grafites em São Paulo, como os grupos *TupinãDá*, *Xarandu*, *Rendam-se Terráqueos* e artistas como Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, etc. Suas marcas tornaram-se ícones do grafite brasileiro, a exemplo do *Ora H*, de Tadeu Jungle; o *HENDRIX-MANDRAX-MANDRIX* de Walter da Silveira, e as imagens do trio Vallauri/Matuck/Zaidler que exploravam temáticas relacionadas a histórias em quadrinhos. Em meio ao contexto político de luta pelo fim da Ditadura Militar e reabertura política, com a democracia, através das *Diretas Já*, e instigados pelas performances e instalações que vinham já acontecendo com certa frequência em outros centros urbanos, esse grupo (cada vez maior) passou a intervir no espaço urbano “Primeiro no Campus da FAU/USP, depois nas margens do rio Tietê e, logo, no Túnel Rebouças com ações de grafitagem propriamente ditas” (RAMOS, 2007, p. 7).

Segundo Gitahy (1999), existem dois tipos de linguagem que caracterizam o grafite, Quais sejam:

#### Estéticas:

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

#### Conceituais:

- Subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero.
- Discute e denuncia valores sociais, políticos econômicos com muito humor e ironia.
- Apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole.

- Democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo.
- Produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis (GITAHY, 1997, p. 17-18).

Embora o grafite tenha tido seu pontapé inicial na cidade de São Paulo, não tardou a se espalhar para outras cidades do país como Rio de Janeiro, Minas Gerais, Salvador e Curitiba. Sobre a expressão do grafite nas cidades, Prosser afirma que para além do ato transgressor, o grafite pode ser visto como:

Uma humanização das paredes e dos muros. Por meio da escrita e da pintura, dão voz a um elemento mudo (o muro); novos significados e funções a elementos construídos e a espaços; dão cor a uma superfície monocromática; personalidade (agressiva ou frágil) a uma parede impessoal; conferem movimento e ação (transgridem fronteiras, abalam conceitos) a uma construção estática, tudo isso em um clima desafiador e lúdico. (2006, p. 6).

Apesar de criticado por muitos e ser considerado um ato marginal, não há como negar a importância do grafite no cenário artístico nacional, saindo, muitas vezes das paredes da cidade e “ganhando [...] os espaços das galerias de arte”. (ZUIN, 2005, p. 38).

### **3.3 Pichação:**

O termo pichação vem da palavra “piche”, que é um material de cor preta, muito pegajoso, utilizado na pavimentação de ruas. As inscrições nas paredes ganharam esse nome por utilizar, a princípio, este material. Entende-se por pichação “a utilização de escrita de qualquer espécie (tinta ou relevo) para veicular mensagens ou palavras em paredes, muros ou qualquer fachada” (MORAES, 2005, p. 3), tendo como uma de suas atribuições “marcar e tomar posse de um território urbano público ou particular e veicular [sic] idéias políticas conscientes e inconscientes” (PROSSER, 2006, p. 2). Ou ainda, na visão de Zuin (2005):

(Pichação) São expressões, às vezes claras, frases incompreensíveis ou símbolos gráficos aparentemente isolados e superpostos. Para o passante, muitas vezes, trata-se de uma mistura de letras e sinais que terminam para ele em palavras desconexas e com sentido incompreensível. Seus autores têm preferência por muros recém pintados, paredes vigiadas,

monumentos públicos, locais interditados e são, em sua grande maioria, adolescentes. (2005, p. 23).

Tanto os piches quanto os grafites têm história, sendo considerado o registro mais antigo da história da humanidade. Em Pompéia existiam registros diversos, das quais tinham xingamentos, anúncios, cartazes eleitorais e poesias. Na Idade Média, o tribunal da Santa Inquisição perseguia e capturava bruxas, cobrindo seus corpos com piche. Padres pichavam as paredes de conventos ou ordens não simpáticas, e/ou distantes. Desse mesmo modo, quando se pretendia atacar uma pessoa, pichava-se a parede de sua casa, denunciando suas péssimas qualidades.

*“Pichação é dístico, em geral de caráter político, escrito em muro de via pública”* (Ferreira 1985: 1083). *“PICHANÇA, palavra cheia de conotações pejorativas: pichar implica em maledicência. Pichação associar-se-ia, nesse sentido a poluição visual urbana”* (Ramos 1994, p. 19). *Ação ou efeito de pichar; escrever em muros e paredes; aplicar piche em; sujar com piche* (Gitahy 1999:19). Da mesma forma, é interessante perceber a derivação da palavra. Pichar, assim, significa: *“Critical asperamente”* (Barsa 1997, p. 33) [apud CRUZ;COSTA, 2008, p. 98].

Na pichação, a organização dos textos não parece seguir uma ordem e se pauta em símbolos de significados bastante restritos para a maioria da população. “Além disso, nela, ressalta-se um fazer em que se destaca a verbalidade, pois são as letras que se sobressaem nesse texto” (ZUIN, 2005, p. 23), nas quais as inscrições aparecem tanto em espaços abertos como em espaços fechados como banheiros públicos, escolas, etc. Nesse sentido, nos seus textos é atribuída uma visão negativa, seja pela estética, seja pela mensagem escrita.

Porém, a pichação é uma prática social, na qual o indivíduo que picha – o *pichador* – manifesta nas paredes e nos muros da cidade suas ideias, sentimentos, denuncia a desigualdade social, o racismo e as condições subumanas vividas pelos grupos sociais marginalizados. É preciso, portanto, afirmar que a pichação também é um processo comunicativo, cujo sentido, materializados nos textos-pichação, “se expressa [sic] numa textualidade sustentada pelas condições de produção e reconhecimento dessas mensagens, pela função social e coletiva dessas interações.” (DUARTE, 2002, p. 6). Assim, a pichação é um fenômeno de comunicação social, a qual se manifesta em textos dotados de formas de expressão e conteúdo.



Para Aparecida Zuin, a pichação está ligada a valores éticos e “presentificam em sua manifestação um *fazer-pensar* e um *fazer-agir* de toda uma geração”. (2005, p. 26). Segundo ela, a sociedade dita comportamentos e atitudes, porém a pichação dá visibilidade a grupos socialmente marginalizados, fazendo ser vistos outros modos de organização social, onde o excluído “[...] mostra ter esse direito de existir socialmente”. (ZUIN, 2005, p. 26).

Seus textos vão do lúdico ao político-social, passando até mesmo pelo pornográfico, mensagem de amor, etc. A pichação que trata da pornografia, por exemplo, opta por traçados mais simples, limitados a um mínimo de recursos plásticos e descritivos. Para Célia Antonacci Ramos, a pichação pornográfica, seja escrita ou desenhada mais parece:

Uma forma de atingir um maior número possível de receptores, do que descaso e/ou ignorância estilística, pois o signo erótico esquematizado de forma rápida dispensa rituais de desnudamento e contemplação, impossíveis ao ritmo de quem passa pelas ruas, muitas vezes de carro (1994, p. 69).

No Brasil, o fenômeno da pichação parece que tem suas origens no Regime Militar de 1964. Nesse período, era comum os jovens do movimento estudantil deixar o registro de sua insatisfação nas paredes das grandes cidades em relação ao regime ditatorial. A partir dos anos 70, uma inscrição anônima aparece nas ruas da cidade de São Paulo com os dizeres *Cão Fila*. Essa expressão acabou por causar grande alvoroço, até se descobrir o que de fato queriam dizer aquelas palavras: uma nova raça de cachorro. Pouco depois, ainda em São Paulo, começa a aparecer uma enorme quantidade de poemas que dialogavam com a cidade, como: *Oi Muro! Bi Olhei, Gamei Gostei*. Aos poemas, seguiram-se as imagens e em pouco tempo transformaram a cidade.

Anteriores ao grafite, as pichações evoluem e se fixam na cidade. Muitos pichadores se organizam em “*crews*”, começam a mudar seus códigos, aprendem a desenhar, combinar cores, etc., fazendo com que a cidade sirva como um canal para que esses grupos ou “*crews*” mostrem-se à sociedade “até como laboratório artístico.” (RAMOS, 1994, p. 67).

### **3.4 Pichação e Grafite: Semelhanças;**

A priori, pichação e grafite advêm de uma mesma raiz: são, necessariamente, formas de intervenção e transgressão do espaço urbano, sendo que as pichações chegam até a invadir espaços internos, [...], quanto aos pátios escolares e banheiros públicos. (RAMOS, 1994, p. 41).

Uma intervenção pressupõe um ato consciente de quem atua sobre determinado objeto ou espaço, dando-lhe novo significado, porém nem toda intervenção é necessariamente uma transgressão. Nas pichações e grafites, a intervenção se dá com *transgressão*: “são manifestações não autorizadas, que atuam, na maior parte das vezes, no espaço urbano” (RAMOS, 1994, p. 43), apropriando-se dos espaços sem consentimento prévio de autoridades ou moradores. Dessa forma, compreendemos como intervenção/transgressão a criação e colocação em prática de novas pautas que modificam e renomeam os espaços da cidade, “provocando tensão, pressionando as bordas do sistema, isto é, os limites precisos e estáveis.” (DUARTE, 2002, p. 5).

Ao ocuparem os lugares sacralizados pela cultura, pichadores e grafiteiros transgridem as convenções e põem em risco os aparatos da cultura, pois, segundo Ramos, ambos os fenômenos são linguagens de transgressão, e, portanto, movimentos de contracultura, tendo seu processo centrado no *ritual de risco*, “pois violam as expectativas da cultura que pré-determina, num texto como o da cidade, como e quando o seu espaço e tempo podem ser utilizados.” (RAMOS, 1994, p. 44). Podemos então dizer que pichação e grafite são duas expressões que advêm de um único movimento, que se apóia no proibido, e instaura a transgressão, provocando:

[...] novos modelos de sensibilidade para as massas, que eles comecem a fazer sentido para um público cada vez maior, porque ‘amanhã’ uma pichação já aparece numa revista, depois numa novela, e assim vai. (PIGNATARI apud FONSECA apud RAMOS, 1994, p. 44-45).

Desse modo, grafite e pichação acabam sendo absorvidas pelo próprio sistema que as bane, nutrindo essa cultura que as tomam como manifestações anárquicas e marginalizadas.

### **3.5 Pichação e Grafite: Diferenças;**

Anterior ao grafite, pode-se dizer que a pichação é um “protografite”, que parte de um processo mais anárquico de criação do que o grafite, onde o mais importante é transgredir e até mesmo agredir; marcar sua presença, provocar, chamar a atenção dos outros para si. Assim, todos os espaços da cidade são visados pelos pichadores como muros, paredes, postes, placas de trânsito, monumentos, topo de prédios, etc. A contestação dos pichadores “se dá aos valores históricos, econômicos, sociais e culturais da cidade” (RAMOS, 1994, p. 47), e por isso a preferência pelos monumentos, museus, escolas, lugares valorizados e sacralizados.

Através das pichações, indivíduos (ou grupos) marginalizados emergem do contexto da cidade, marcando os espaços com seus gestos, apresentando-se e dizendo simplesmente “eu existo”. Dessa forma, é bem comum nas pichações escrever seu nome (ou pseudônimo) junto ao nome do grupo de que faz parte na demarcação dos espaços da cidade. Ramos atenta para o fato de que escrever o próprio nome tem uma dimensão mágica, pois tira o indivíduo do anonimato, assinalando sua presença e a consequente posse do objeto, como dizem também Chevalier e Gheerbrandt:

Há como que uma presença real no Nome invocado. A invocação do nome evoca o ser [...]. O conhecimento do nome intervém nos ritos de conciliação, de feitiço, de possessão. (apud RAMOS, 1994, p. 48).

Aos pichadores interessa bem mais o ato, o aparecer, o transgredir, e menos o processo criador. O resultado estético é secundário, embora de fato haja uma forma e um conteúdo diferenciados. Porém um fato para o qual é necessário atentar é que, como se trata de uma atividade “ilegal” é preciso que se faça com o máximo de rapidez para que seus autores não sejam surpreendidos pela polícia, por exemplo, cabendo àqueles que são pegos em atividade cumprirem uma pena que varia de três meses a um ano de detenção e multa, prevista na Lei de Crimes Ambientais Nº. 9.605 de 12 de fevereiro de 1998.

O elo que liga a linguagem do grafite e da pichação é a *transgressão*, enfatizada pelo ritual de risco. Entretanto, a diferença basilar está no fato de que o grafite não pretende *agredir* o espaço urbano, ao contrário, ele pretende “desmistificar os símbolos de dominação cultural deste espaço, e evidenciar as desimportâncias urbanísticas.” (RAMOS, 1994, p. 50). Segundo Ramos, o grafite é uma linguagem que fica mais próxima de um protesto “branco”, pois não tenciona agredir nem o urbano e nem seus

habitantes, mas chamar a atenção tanto para um descaso da cultura, quanto para aproveitar certos espaços.

O grafiteiro tem certa preocupação com o resultado final do seu trabalho. Diferente da pichação, o grafite é uma linguagem que trabalha com menos improvisado, “havendo um maior controle no processo de criação, nas escolhas das imagens, dos materiais e dos locais; tudo importa: o desenho, o local, a cor o signo, o entorno”. (RAMOS, 1994, p. 52). O grafiteiro leva em conta o espaço construído, transgredindo-o e se submetendo a ele, observando também os espaços da cidade, as direções, a cor, e interagindo com as “crenças e delírios dos que na cidade habitam e transitam.” (RAMOS, 1994, p. 53).

### **3.6 Os Bombs.**

O bomb é uma categoria particular do fenômeno da arte de rua, pois ele se encontra literalmente entre a pichação e o grafite. Alguns ainda o chamam ainda de “*grapicho*” ou grafite vandalismo. O bomb pode ser considerado também como uma “pichação evoluída”, envolvendo muitas cores e feito – pelo menos em Salvador – com tinta e pincel, diferentemente da pichação convencional que é monocromática e feita basicamente por spray. Além disso, um traço característico dos bombs é a divulgação do nome do *bomber*, para além de marcar a sigla de sua gangue. Para Tito:

O bomb tem o formato de letras gordas em formato de bolhas ou pinos, tem que ser nesse formato. A diferença [do bomb em relação à pichação convencional] é que a pichação é mais adrenalina que o bomb. Você dá um risco de spray, a adrenalina é maior. No bomb, você tá ali, se a polícia chegar, a gente tem argumento, joga até um papo na polícia, mas na pichação roda mesmo. (Tito, [grifo meu]).



Figura 6 Bomb feito pelo pichador e bomber Deng, em Salvador.

O bomb tem que ter, segundo Tito, uma duração máxima de quinze minutos, sendo feito de forma rápida – como na pichação – e seu autor, assim como os pichadores convencionais, têm que sair rapidamente do local bombardeado. Em outras regiões do país, o bomb é feito com várias latas de spray de diferentes cores. Em Salvador, distinguem-se somente os materiais usados, que são rolos de tinta óleo e pincel. Esse tipo de intervenção urbana vem ganhando certo destaque nos últimos anos e um dos grandes destaques, na cidade de Salvador, é o bomber Deng, da AE (Arte Explosiva). No site de relacionamentos *Orkut*<sup>5</sup> é possível ter uma dimensão do destaque tido por esse artista de rua. Em uma discussão sobre “o rei do bomb em Salvador”, alguns pichadores e grafiteiros chegam a seguinte conclusão:

deng ae  
rapa o cara faz um bomb gigante em menos de 5 minutos!!!  
ele é o cara (Tito C.G.E, 07/09/07).

tenho minha opiniao!!!!!!!!!!  
bom pra mim deng e sua equipe pois pra sobreviver nessa cidade  
onde todo dia se apagar um tranpo eles ja tem estilo propio e ah  
galera da qg!!!!!!!!!! (Pinel, 09/09/07).

Deng A. E.  
Ele é o cara!! tem diversos bombs espalhados pela cidade, e  
entre um dos mais recentes é um da bonoco, em que o cara

<sup>5</sup> Depoimentos retirados da comunidade “PICHADORES DE SALVADOR”.  
Link: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=119045508>

bombardio um paredão de cima até em baixo! SNk - NDC crew  
(Jack SNK, 14/09/07).

Os bombers mantêm relações cordiais com os pichadores e os grafiteiros, apesar das críticas dos últimos em relação ao caráter ambíguo da atividade, por se tratar de uma atividade que literalmente fica entre as duas formas de intervenção na cidade – pichação e grafite. Porém é preciso se ter a dimensão de que o bomb também é uma forma de intervenção que usa a cidade como suporte, portanto mais um elemento dentro da arte de rua que não pode ser descaracterizado, muito menos desprezado, pois seus efeitos imagéticos e comunicativos estão entre os efeitos que caracterizam tanto a pichação quanto o grafite na constituição de um contra-discurso em relação à ordem dominante que, por ora, os exclui e rejeita.



Figura 7 Bomb feito pela bomber Ana C. OS grupos que aparecem na imagem são: BT, CI, AE, CP, MP.

Link: <http://www.orkut.com.br/Main#Album?uid=9640308702944959457&aid=1255672119>

## Capítulo IV

### A PICHANÇA EM SALVADOR

#### 4.1 A Pichação em Salvador

Como dito anteriormente, a pichação no Brasil começa a aparecer no contexto do Regime Militar instaurado em 1964, inspirado na revolta estudantil na França e feito por estudantes, sobretudo do movimento estudantil, contrários ao Regime ditatorial. A partir dos anos 1970, em São Paulo, surgiram as primeiras mensagens nas paredes. A primeira inscrição a aparecer nas ruas foi *Cão Fila*, logo depois se espalhou de forma avassaladora.

Em Salvador, o primeiro registro de grupos que picharam as paredes das ruas da cidade com as características aqui estudadas data de 1979. Era um grupo punk chamado VS (Vermes do Sistema), que contava com quase 60 integrantes. Nos anos 1980 era comum nas paredes da cidade uma inscrição anônima que dizia: *Tadeu – o comedor de criancinhas*. No entanto, poucos são os dados coletados junto às pessoas entrevistadas na pesquisa, que dão conta da história e do desenvolvimento da pichação em Salvador em todas as suas nuances. Temos então um hiato histórico que compreende o final dos anos 1980 e o começo dos anos 1990. Uma explicação coerente para isso deve-se provavelmente ao fato da maioria dos pichadores encontrarem-se na faixa etária entre 16 e 25 anos, logo o seu registro da pichação é recente, e tudo indica que a memória deles restringe-se, portanto, a um período mais recente.

Ao que parece, a partir de 1995, houve um boom de grupos (chamados por eles de *gangues*) de pichadores. O ápice foi entre o final dos anos 1990 e o começo dos anos 2000. Dentre eles, destacam-se alguns grupos que ainda estão na ativa, como a FBI (Forasteiros que Brotam do Inferno), a BP (Bactérias de Parede), a PF (Pichadores Federais), CP (Comando Preto), etc. Outros grupos também deixaram suas marcas pela cidade, mas acabaram nesse tempo: ST, GPCF, FC, SP, SPA, PA, PP, PE, e muitos outros.

A pichação soteropolitana é uma prática bem definida em relação ao traço, ou à perspectiva estética e ao seu suporte (muros, paredes de prédios públicos ou privados, Igrejas, etc.). Quanto aos pichadores, estes são em sua maioria compostos por homens,

negros, entre os 16 e os 25 anos, oriundos de quase todos de bairros pobres da cidade. Outras características que compreendem o fenômeno estão relacionadas à sua forma de atuação, horários, saídas em grupo ou sozinho, e as siglas usadas na identificação de sua *gangue*, cujas letras são colocadas junto à assinatura do autor, além das rivalidades tanto entre grupos como entre indivíduos (conhecidos entre eles como *treta*) e a relação com a polícia<sup>6</sup>.



Figura 8 Pichação no bairro de Nazaré. Atualmente, essa intervenção foi removida.

#### 4.2 A estética da Pichação:

A maior polêmica em torno da pichação é sobre a concepção estética, ou, em termos práticos, se a pichação é ou não uma arte. Muitos teóricos corroboram com a ideia comumente aceita de que pichação não é arte e sim vandalismo, sujeira. Outros relacionam pichação e grafite, situando o grafite a partir do julgo dos críticos de arte, ou dos “alcoviteiros”, como diz Read. Ao grafite emprestam um caráter estético, enquanto que a pichação é relegada ao segundo plano.

Uma característica salutar importante da pichação feita em Salvador que a faz diferir das demais capitais, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, é o seu caráter estético. As inscrições feitas aqui ganharam uma característica marcante por incorporar

---

<sup>6</sup> Sobre a relação da pichação com a polícia, temos um caso inusitado de intervenção urbana que alerta para o perigo de assalto no bairro do Rio Vermelho: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2012/04/pichacoes-alertam-para-risco-de-assaltos-em-bairro-de-salvador.html>. Matéria exibida no dia 09/04/2012.



tanto formas retilíneas quanto arredondadas. Assim, a pichação ganhou tanto em termos de forma quanto de movimento. Outro traço característico das pichações baianas (sobretudo as soteropolitanas) é a famosa “*cobrinha*”, que seria uma extensão da letra, com intuito de tomar toda a parede a ser riscada. Snob 85 faz as seguintes considerações sobre a pichação feita em Salvador:

A pichação baiana foi um estilo que começou vindo de lá [São Paulo], sacou?! Foi a mesma letra vinda de lá. Só que aqui os caras tiveram a necessidade de não ficar como no Rio e São Paulo e nas outras partes do mundo, que é um emaranhado de rabisco, tipo, tem um muro de cem metros e os caras vão fazendo um emaranhado de rabisco, só que não tem vida, sacou, não tem o movimento. E a onda aqui foi evoluindo por que a galera queria fazer com que a letra tomasse o muro todo, tipo, rapaz, se é pra riscar tem que “comer” o muro todo de ponta a ponta, então a coisa começou a ser criada em ondas e por isso que a gente vê essa coisa esticadona assim, por que era pra detonar logo o muro todo. Por isso que a pichação daqui se destacou, pelo fato de ser rápida e pelo fato de você pegar um muro de cem metros e riscar ele em minutos ou em segundos, sacou?! (Snob 85, [grifo meu]).



Figura 9 Pichação de Seden, marcando os 13 anos da gangue I.I. Traço característico da pichação baiana, a *cobrinha* está presente em quase todos os riscos da capital<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Um dos “picos” ícones da cidade, o Instituto do Cacau, no bairro Comércio, Cidade Baixa, abriga uma quantidade enorme de pichações, todas elas com o efeito da “*cobrinha*”. Link: <http://www.flickr.com/photos/leonaraujo/5693451967/in/photostream/>

No entanto, apesar de ser feito às pressas, os pichadores mantêm um cuidado estético com as suas inscrições, mesmo que bem simples (feitas basicamente com *sprays*, e em alguns casos com tintas junto a rolos), derrubando a ideia de que é algo sem pretensão objetiva a não ser somente a de “sujar” os muros e paredes da cidade. Para eles, a arte é algo que tem um sentido e que é passível de modificação, ou melhor, de mudança. Além disso, o conceito de arte para eles é encarado como uma forma de expressão de um sentimento:

Arte pra mim é alguma coisa que expressa um sentimento. Tem vários tipos de arte. O artista pode fazer..., tem arte música, arte pintura, vários tipos de arte. Pra mim tudo que o cara demonstra sentimento é arte. (Tito).

Arte, pra mim, é toda forma de expressão de um ser humano, onde ele pode mostrar seus sentimentos, de vários modos. Não apenas nas telas, como nas cenas de um teatro ou até letras num pedaço de papel, isso pra mim também é arte. (SNK).

A arte de rua é, para os pichadores, algo que modifica o espaço e é expressão de um sentimento, a pichação, portanto, tanto modifica quanto expressa um sentimento em questão: a rebeldia, a revolta, ou mesmo uma diversão. Assim, os pichadores nos dizem que:

Rapaz, pichação pra mim era o jeito que eu tinha de expressar minha rebeldia. Falo assim de aterrorizar. A pichação pra mim era aquilo ali. Sair pra rua. Divulgação. Expor o nome. Aquilo ali era a pichação pra mim, que não deixava de ser uma arte, a sociedade não via como arte, mas eu via como arte. (Snob 85).

É uma coisa muito louca, cheia de adrenalina. E um código da gente mesmo de manifestar a desigualdade social que é muito grande. (Deng).

A pichação é tipo uma “arte revoltada”. Pra mim, os caras estão mostrando a revolta. Tem gente que é revolta, mas tem gente que é só moda. Pichação também pode ser... Ta na moda, o cara poder querer se divulgar, achar que é bonito, ficar muito conhecido. (Tito).

Já que lhes são negados todos os tipos de oportunidades por sua condição, seja racial ou de classe, a pichação compreende um meio de denúncia de uma realidade para a sociedade, que os exclui. É a aparição de outra forma de organização social, na qual o Estado pouco intervém e que expressa sua insatisfação das mais variadas formas. Nesse sentido, canais de diálogo, como as redes sociais, são importantes para o entendimento

de sua condição e atuação na cidade. Em discussão sobre o porquê dos pichadores acabarem indo pras instâncias do crime, temos opiniões dos próprios sobre o fenômeno, nos quais apontam para o descaso das autoridades, falta de educação de qualidade, e certa aversão ao que eles chamam de “sistema”, ou a superestrutura<sup>8</sup>:

**POR QUE MUITOS PICHADORES ACABAM INDO PRÓ CRIME?**

Tenho minha ideia, mas gostaria muito de vê a opinião da rapa. Agora é com vcs.... (Família 91 – Coletivo de arte-educadores).

não só os pixadores, mais o jovem em geral são as principais vitimas o sistema de ensino publico é uma merda,é um descaso serio,e a maioria de nós nao tem condições nenhuma de pagar uma escola particular uma faculdade, tem as publicas(faculdades),mais quem tomam as vagas são os estudantes de escolas particulares das melhores escolas um curso pré-vestibular é 300 reais mensais velho, cadê q o governo cria um programa pra confortar todos os jovens a ter a chance de um ensino pré-vestibular gratuito?e adentrar em uma universidade publica ,um curso? vc paga 1000 reais p/ cima,tem curso q custa quase 8 mil reais,e os gratuitos q existem por ai são uma merda,nao conheço ngm q fez e foi contratado por estes cursos gratuitos,existe essa onda de PROUNI, SISU,Universidade para Todos mais quem toma as vagas são os burgueses, por tirarem a maior nota(lógico né vinheram de escolas particulares) e sua vida financeira não é investigada, trágico isso,e o fato de muitos jovens não terem uma meta, um foco pro futuro ajuda muito também, muitos não gostam de estudar mesmo juntando com tudo isso q citei acima piora tudo, no caso dos pixadores, só quer saber de pixar, pixar e pixar, esquece a escola e acabam indo pro lado errado, do dinheiro fácil isso é foda: S (Smak, 17/09/2011).

ñ culpo ninguém quer escolher a vida do crime por nenhum motivo só tenho a dizer que o sistema joga a isca e se vc cai pra se soltar é muito difícil. de que adianta o jovem ir pra escola o ensino é arcaico sai do colégio ñ tem cursos profissionalizantes no bairro ñ tem lazer termina o estudo ñ ha oportunidade de emprego a maioria exige experiência ai o jovem ver o colega passar com moto nova cheio de roupa de marca com dinheiro na mão se ele não tiver com a mente voltada pra o que ele quer claro que vai abraça a ocasião mesmo sendo arriscado que a vida tá em jogo. mas ninguem vai viver pa sempre tamo aqui só de passagem, a minha raiva é saber que o sistema é quem lucra com toda essa violência e os babacas da tv aumentam seu ibope com

---

<sup>8</sup> Depoimentos obtidos através da comunidade “Pichadores de Salvador”, no fórum de discussão do site Orkut.

Link: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=115745400&tid=5653190689972874405>. A propósito da discussão, todas as falas foram postas sem correção do autor desta dissertação.

toda essa violência é uma bola de neve porque depois que inventaram o dinheiro e as armas de fogo fudeu. essa porra não tem mais fim busca a paz com guerra é hipocrisia e todos nois fazemos o que o sistema quer o capitalismo é o demônio que aperta o gatilho..... e so quem tem a perder somos nois SANO APS pichação é pichaçoã. crime é crime (Sano, 17/09/2011).

quem vai subir em um pico e ver um celular de bobeira e não roubar. que pergunta fácil eu não levaria oxi desgraça de celular nada q o sistema me ofereça não me seduz e essa conversinha q somos vitimas do sistema vamos parar q ta feio como dizem os racionais mcs: eu não tenho dom pra vítima e a nossa causa é legitima... temos que ser fortes parceiros tanto fisicamente como intelectualmente como espiritualmente porque só assim q poderemos destruir esse sistema q tanto nos oprimem.... (Mito, 18/09/2011).

A discussão prova que pixador tem uma visão de mundo muito rica. (Família 91, 18/09/2011).

Outro aspecto importante a se destacar é o chamado “letrado”. O letrado é uma das razões de ser da pichação, afinal de contas sem um letrado definido não se poderia expor o nome de sua gangue, nem seu vulgo. Desse modo, existe um vocabulário da pichação que compreende o alfabeto da língua portuguesa, incluindo as letras “K”, “W” e “Y”, além de números, porém com o traço diferente, adequado à proposta da pichação. No caso da pichação feita em Salvador, esse letrado ganhou formas mais arredondadas, curvilíneas, com algumas linhas pontiagudas para definir a letra da gangue do pichador. Nesse sentido, a regionalidade das formas fez com que muitos pichadores discutissem qual o melhor estilo de pichação, se o estilo baiano antigo (com influência explícita do letrado paulista), o letrado baiano atual ou o letrado paulista<sup>9</sup>.

Sem dúvida o atual, ainda mais o estilo nordestino, pois os paulistas só picham mais de rolo e látex e aqui não, o estilo é único!!!!!!! Em canto nenhum do mundo vocês viram um letrado igual ao que tem aqui. (Pinel, 01/09/07).

Paulistão é do caralho! Porém dou muito valor ao estilo autêntico que os baianos criaram. (Samuca, 06/04/07).

A troca de informação entre os pichadores, recorrente em sites de relacionamentos como o Orkut, os diálogos em torno do movimento, de sua evolução,

---

<sup>9</sup> Depoimento contido no site Orkut, na comunidade “PICHADORES DE SALVADOR”.  
Link: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=119045508>

inclusive o contato com outros pichadores de outras regiões da Bahia e outros Estados, faz com que o fenômeno ganhe em termos de conteúdo e de formas estéticas, visando a complexificação dos traços e das formas.

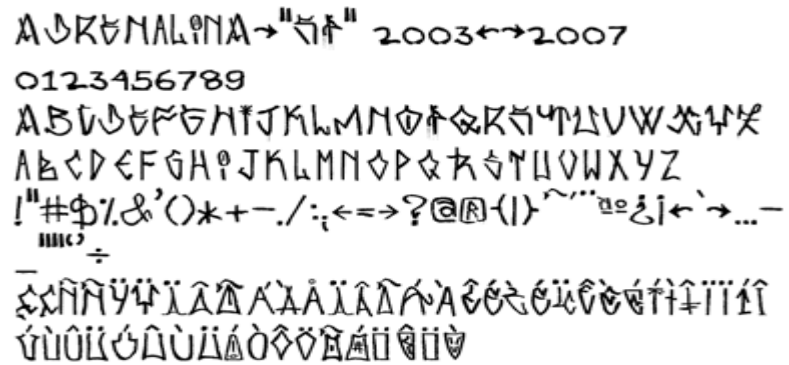


Figura 5 Exemplo de letrado paulista.



Figura 6 Exemplo de letrado baiano, característico pelas curvas.

### 4.3 Os nomes ou “vulgos”:

Os nomes, ou “vulgos”, são apropriados pelos pichadores de Salvador como marcas individuais e são colocadas por eles juntos às siglas dos grupos dos quais eles são membros. O critério de escolha dos nomes, segue certas etapas: geralmente são nomes pequenos, de três a quatro letras, pela própria velocidade que lhe é exigida na prática da pichação (mas existem alguns exemplos de pessoas com vulgos com mais de três ou quatro letras, como “Avalanche”, “Finasa”, etc.); as palavras usadas têm que ser únicas (porém existe a possibilidade de ter pessoas com o mesmo nome); por último, a

escolha do nome tem a ver com a facilidade de estilização de alguma letra e reproduzi-la adequando-a à estética da pichação. O uso do vulgo também serve para preservar os nomes verdadeiros, já que a pichação é uma atividade ilegal, ter um codinome assegura certo anonimato:

Por que tanto a pichação quanto o graffiti tem seu lado criminal e marginal. Os caras preferiam se esconder atrás de codinomes para não serem descobertos, já que cometiam vandalismo, onde só quem fosse do meio saberia quem eram eles [...]. (Snob 85).

Nesse sentido surgem palavras como: *Deng, Nip, Kiss, Smak, Fax, Zump, Stick, Presto, Jax, Sco, Sekto, Lepra*, etc. A palavra escolhida será o nome dentro do universo da pichação e, assim, o indivíduo será reconhecido por todos. O critério de escolha do nome também pode vir, tanto de um pichador mais antigo que batiza o mais novo com um apelido, quanto como uma demonstração de certa “atitude”, “loucura”, enfim. Nomes como *Avalanche, Pinel, King, Snake, Mito, Defunto*, etc., são exemplos dessa simbologia em torno da sensação de “poder” que a palavra traz.



Figura 7 Tag do pichador Sinal em um outdoor, em Salvador. Sinal foi assassinado no começo do ano de 2012. Na época, a cidade sofria com a greve dos policiais militares.

#### 4.4 Os grupos de pichadores ou “Gangues”:

É comum aos jovens certas formas de associação, como no âmbito escolar, onde alguns grupos são identificados como “nerds”, “grupo do ‘fundão’”, ou mesmo a associação em torno de estilos musicais ou estilísticos como “roqueiros”, “pagodeiros”, etc. O associativismo juvenil, em princípio, tem objetivos primários de interação, com

base nos valores que dizem respeito a um conjunto de práticas que se revertem no prestígio daqueles que fazem parte dos grupos, reforçando seus laços de solidariedade.

O mesmo tipo de associação é vislumbrado no fenômeno da pichação através dos grupos de pichadores ou (como eles mesmos se referenciam) *gangues* e/ou *crews*. A clandestinidade, principalmente, faz com que essas redes sejam reforçadas, não num sentido amplamente afetivo – embora haja de fato uma relação de amizade entre os pares da gangue, e em algumas entrevistas percebeu-se que quando suscitada a pergunta, uma das respostas recorrentes era que dentro da gangue ou crew todos se uniam como numa “grande família” –, mas obedecendo a uma lógica corporativa. A escola, enquanto local de concentração de grupos, é, sem dúvida, o começo para muitos. Snob 85 nos conta que seu começo não foi direto nas ruas, mas houve um processo de “evolução” que começou primeiramente riscando a escola da qual estudava:

Rapaz, como eu era muito novo e não tinha aquela coisa de gangue ainda eu fundei com os meninos do colégio um pequeno grupinho no colégio onde a gente ficava pichando mais na escola, banheiros de colégio. Eu tive vários problemas por causa disso. (Snob 85).

A gente andava junto na escola e morava no mesmo bairro. “Colava” [gíria que quer dizer “andava”, “ir sempre ao mesmo lugar”] junto sempre. (Tito [grifo meu]).

A partir desse primeiro momento, quando já se estabelece um vínculo com o risco da atividade e com seus pares, a rua vira o centro das atenções destes. A entrada numa gangue não obedece a um “rito de iniciação” ou qualquer outra forma mais complexa de passagem, pelo contrário, segue formas pragmáticas de ação como, por exemplo, pichar certa quantidade de muros com a sigla da gangue, ou simplesmente comprar umas latas para o grupo. A partir disso, entra-se de fato na gangue e passa-se, assim, a divulgá-la e a si próprio.

Em Salvador, nos últimos 15 anos, cresceu de forma significativa o número de gangues de pichadores, dentre os quais se destacam três: a FH (Família Hemp), a OBS: HC (Observação Hardcore) e a OP (Os Papoulas). Essas gangues eram quase conglomerados de grupos, pois congregavam várias gangues que se aliavam formando esses blocos. Destas, apenas a OP mantêm-se em atividade e com o caráter de bloco, congregando outros grupos.

Sites de relacionamento, como o *Orkut*, também contribuíram para a aproximação de grupos diferentes em torno da pichação, desde a marcação de reuniões

ou mutirões para pichar, até a resolução de “tretas” entre grupos que se rivalizam por causa principalmente do que eles chamam de “atropelo” ou “ratação/ratiação”. As reuniões de pichadores acontecem basicamente no Centro da Cidade, na Praça Conselheiro Almeida Couto, no bairro de Nazaré, geralmente pela manhã e às tardes das sextas-feiras, mas já ocorreram também em outros locais. Antes eles se concentravam na praça em frente ao Shopping Iguatemi, um dos maiores da cidade. Logo em seguida mudou-se para o Playland, onde se reuniam para discutir sobre tudo, inclusive para resolver “tretas” envolvendo pichadores de gangues diferentes. Esse espaço dentro deste mesmo Shopping antes era aberto ao público, hoje para entrar no estabelecimento é preciso ter uma espécie de carteira de sócio. Essa medida visa justamente evitar o trânsito de pichadores alegando-se as constantes brigas entre as gangues.

Nas reuniões de pichadores acontece de tudo. É um espaço de interação de pichadores de diversos bairros da capital, com a intenção de ver, e ser visto, pelos seus pares de atividade; trocar pichações nos cadernos; e de resolução – ou potencialização – de conflitos. Não é difícil encontrar pichadores resolvendo ou aumentando suas *tretas* por causa, sobretudo, do chamado “ratação” ou “atropelo”. Ratação – ou atropelo – é o nome dado quando um pichador passa por cima de outra pichação e pode ter vários motivos: ou a pichação anterior já estava envelhecendo, quase desaparecendo, aí a justificativa para atropelá-la; ou até mesmo por questão territorial de rixas mal resolvidas, ou como demonstração de certo “poder” de uma gangue em relação à outra. Porém, não importa a justificativa, uma ratação de um piche é sempre algo que pode gerar muitas brigas.

tem q te o respeito, é certo qando vc tem uma treta com o cara si  
nao ta errado.. jamais atropelei risco de ngm! (Heng, 2/02/2012).

NO CASO SE VC TIVER TRETA COM O CARA TA  
CERTO...

ATROPELO SO NA TRETA DO NEM KKKKKK (Sagaz,  
4/03/2012).

As brigas se intensificaram por um tempo, nos disse Snob 85:

Vários “caras” já se mataram aí, várias tretas. Neguinho está se matando. Antigamente as coisas eram resolvidas... Quando comecei, os caras pagavam, tipo: “Pô, você atropelou um risco meu”. Aí neguinho ia e cobrava em lata: “Você me dá 3 latas



que tá tranqüilo”. Ou então saía na mão, trocava uns murros e deixava lá aquela “comédia”. Mas hoje os caras estão se matando. Teve caso aí que um cara da Sussuarana foi morto aí, por causa da pichação. Os caras estão indo... Pô, mataram o cara no cemitério. Um pichador morreu, o outro foi lá, e os caras da outra gang foram lá e mataram o “maluco”, e não dá mais pra ser pichador por que os caras estão se matando. A parada tá ficando muito de “alma”, sacou?! Tá sério. (Snob 85).

Esse caso que o Snob conta em seu depoimento foi o acontecimento que mais repercutiu entre os pichadores e também na sociedade, pois teve apelo midiático, aumentando a ojeriza da sociedade contra a pichação. Este episódio merece ser contado em seus detalhes: Um pichador chamado Sai, conhecido pelos pichadores e que riscava P2 (OP) foi morto após uma briga, quando tomou uma garrafada no pescoço. Não se sabe se essa briga, segundo aqueles que deram os depoimentos, foi motivada por assuntos relativos ao tráfico de drogas ou à própria pichação. Em seu enterro, outro pichador chamado Fino jurou pichadores de um grupo rival, pois achava ele que tinha associação. King – que fazia parte do grupo rival e tinha uma “treta” séria com Fino – junto a outras pessoas acabou matando esse rapaz, logo depois do enterro do pichador Sai, com tiros de revólver. Por conta de sua associação declarada com o tráfico de drogas, King também foi morto tempos depois.

As atividades relacionadas ao crime organizado não ocorrem apenas entre os grupos de pichadores, outros grupos marginais das chamadas “tribos urbanas” também têm uma relação conturbada com as instâncias do crime e com os aparelhos do Estado, principalmente com a polícia.



Figura 8 Imagem de uma pichação atropelada.

#### 4.5 A relação entre a pichação e o grafite: o caso Salvador Grafita.

Na maioria das vezes o grafiteiro já foi no passado um pichador. Nos últimos anos, depois que o grafite teve um salto, tanto de qualidade quanto na perspectiva de uma consideração maior por parte da sociedade, pondo-a no seleto *hall* dos grandes museus e salas de arte do mundo todo, houve um crescimento muito grande de grafiteiros, principalmente no Brasil, onde os grafites estão entre os melhores do mundo. O grafite é um dos elementos da cultura Hip Hop, juntamente com o rap, o break e o Dj. O movimento hip hop emergiu na década de 1960, nos bairros negros e hispânicos de Nova Iorque, a partir de referências afro-caribenhas. Porém hoje ultrapassou as barreiras étnicas e populares, sendo encontrado em todas as grupos sociais.

Em Salvador o grafite ainda é feito por pessoas que vem, sobretudo da periferia da cidade e com um histórico de terem sido pichadores. Um dos grandes motivos está no fato de que o grafite impõe menos “riscos” àquele que pinta o muro, tanto em relação à repressão policial, quanto das “tretas” entre pichadores de gangues rivais que, de certa forma, desgasta o movimento por dentro. Snob 85 nos conta, indagado sobre se voltaria a ser pichador novamente, responde:

Rapaz, eu picho, mas é aquela coisa, né, todo **grafiteiro é um pichador**. Ele anda com sua canetinha, larga suas assinaturas, mas não como antigamente, tipo, você sair só pra fazer a pichação, por que a pichação, hoje em dia ta mortal, ta perigoso. Até muita violência nas ruas. Antigamente já era, imagine agora. Você pode correr muito risco. Então jamais eu sairia só pra pichar e sim pra fazer um grafite. (Snob 85 [grifo meu]).

E ainda conclui:

O que me motivou a me tornar grafiteiro é que eu sempre amei o grafite e nunca assim, não consegui ser grafiteiro logo de primeira. Eu evoluí da pichação pro grafite. Que a pichação é o primeiro passo pra você um dia vir a ser um grafiteiro, dependendo do que você estude ou o que você aprenda de arte, entendeu. Eu sempre quis ser grafiteiro, só que enquanto eu não conseguia ser grafiteiro, eu ia fazendo meu nome na pichação, que era a base. (Snob 85).

Segundo Snob 85, “todo grafiteiro é um pichador”, ou seja, não há uma divisão estanque entre os dois tipos de artistas de rua, opinião compartilhada por outros

grafiteiros. O grafite, de fato, dá visibilidade ao artista na mesma medida em que ainda mantém um caráter transgressor, de interferência na cidade, pois expressa através das formas, elementos por eles vividos em condições adversas. Um retrato visual de uma realidade que lhes é comum: a vida nas grandes periferias, o racismo, os conflitos entre a polícia, entre outros. Nesse sentido, mesmo tendo um caráter “branco”, em relação à pichação, como diria Antonacci Ramos, o grafite consegue manter o discurso de contestação (ou um contra-discurso) usando a cidade como suporte deste.

Com o objetivo de conter a onda de pichações na cidade, a Prefeitura de Salvador implementou, em 2005, o Projeto Salvador Grafita. Esse projeto tem como justificativa a promoção e o fortalecimento do grafite na cidade, ao mesmo tempo em que propõe ideologicamente uma espécie de “inclusão social” desses jovens. Para o prefeito João Henrique Carneiro, “se o grafite embeleza, a pichação polui. Se o grafite apresenta sua contestação em forma de arte, a pichação expõe sua fragilidade na inexpressividade de seus traços”<sup>10</sup>. O projeto, desenvolvido pela SEDES (Secretaria de Desenvolvimento Social) e pela LIMPURB e posteriormente com a Escola de Belas Artes da Ufba, contou no começo com 30 grafiteiros, contratados por concurso, ganhando R\$ 400,00 por mês, ticket refeição e vale transporte, à época. Em pouco tempo, a cidade passou a apresentar resultados visuais originários dessa iniciativa, porém:



Figura 9 Grafites no trem que liga o Subúrbio Ferroviário ao bairro da Calçada, na Cidade Baixa. Intervenção patrocinada pelo Projeto Salvador Grafita. Link: <http://www.flickr.com/photos/artesalvador/page2/>

<sup>10</sup> Entrevista do prefeito de Salvador, João Henrique, disponível em: <http://cidadesdaobrasil.com.br/cgi-cn/news.cgi?cl=099105100097100101098114&arecod=6&newcod=1008>. Acesso 7 jul 2012.

Ainda que positivo da perspectiva ambiental ou educativa, pode, também, por outro lado, enfraquecer a expressão original de resistência e de crítica social dos jovens grafiteiros, ou mesmo as formas expressivas de identidade local (do bairro ou marco urbano, etc.). (IVO, 2007, p. 118).

Entretanto, as falas dos grafiteiros exprimem certa capacidade de auto-apropriação do projeto. Segundo Lee<sup>27</sup>, o projeto foi uma forma de: “aproveitar ao máximo essa oportunidade na Escola de Belas Artes e tenho certeza, que essa será uma troca de experiências muito importante, tanto para a Escola da UFBA, como para nós grafiteiros”<sup>11</sup>. Opinião partilhada por outros grafiteiros, como Pinel, “Vou aproveitar e agarrar esta oportunidade que a prefeitura e a unidade estão me oferecendo. Tenho certeza de que outros colegas da arte noturna vão me acompanhar”<sup>12</sup>.

Na perspectiva de outros grafiteiros não contemplados pelo projeto e pichadores, o Salvador Grafita é cercado de polêmica. Entre outras coisas está o fato de que o projeto congrega “uma panelinha”, ou seja, um grupo seletivo que além de intervir na cidade sob o julgo da prefeitura, não respeita o espaço de outros artistas que também grafitam e até mesmo sem respeitar os pichadores. Sobre se o grafite soteropolitano está se vendendo, algumas críticas e defesas<sup>13</sup>:

Eu acho que sim, porque é tipo assim: o graffiti está em alta e já estava antes da prefeitura contratar os caras. Então por que não aproveitar esse momento pra fazer exigências e aí aceitarmos ou não e não aceitar só porque eles pagam 400 conto, dão ticket e vale!!! O lance não é ter aceito tramar pela prefeitura, sacou? que aceitasse, mas fizéssemos exigências para o trampo ser como nós quisermos e não fazer do jeito que eles acham que é certo ou bonito... bom essa é minha opinião. paz... (Latino, 10/10/05).

Os caras estão correndo atrás do pão de cada dia ok man alias quem não gostaria de estar recebendo o salário dos caras!!!! é muitos que não tinham condições de comprar latas estão podendo desenvolver seu trabalho melhor hoje em dia da para ver vários exemplos pela cidade.apesar da prefeitura não respeitar os princípios dos graffiteiros ela está contribuindo querendo ou não para que alguns escritores desenvolvam novas técnicas e tenham condições de comprar material digno. salve a todos os guerreiros urbanos. (Samus GL8, 21/10/06).

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Depoimentos disponíveis no fórum da comunidade “Graffiti – Ba”.  
Link: <http://www.orkut.com.br/Main#CommTopics?cmm=4592981>

Vender não seria a palavra justa, porém, os graffiteiros de Salvador, ao estar trabalhando para prefeitura, distorcem o verdadeiro sentido do old graphix.... No meu senso crítico, se paramos para analisarmos a situação no qual vivemos, seria uma injustiça minha criticar os brodthers que trabalham para prefeitura, somente não gosto do slogan feito pelo município..."SALVADOR GRAFFITA """, pois o que os manos fazem é decoração e não graffiti, pois fazer graffitti nao è decorar muros com letras e personagens, mas integrar-se e respeitar a historia de nossos antecessores, que lutaram em todo mundo, em pró da existência desta arte fabulosa ... Graffitti para mim, mesmo que autorizado, deve ser autônomo, pois o verdadeiro artista não deve aceitar imposições.....Viva o pixo e o Graffitti ilegal (a origem e a superação) MESMO QUE A NOSSA ARTE SEJA NESSE MOMENTO RECONHECIDA, NUNCA DEIXAREMOS DE SER ARTISTAS DA MARGINALIZAÇÃO, ARTISTAS DO CAOS URBANO.....AME/ OMC - UTERO....ITALIA-BRAZIL. (Anônimo, 29/10/06).

A prefeitura sabendo que num vai acabar com a pixação, tornou-se aliada de varios graffiteiros de vitrine, para tentar acabar com este movimento caótico!!! Esses carinhas que se vendem para o município, para mim saum todos graffiteiros de vitrine, ou seja modistas, isto dito em poucas palavras!! Isso e que vc chama de revolução!! Revolucionário é o meu cacete!! Vcs são mercadorias mesmo, ou seja o velho menino da periferia que deixou de pixar e tenta um futuro melhor, e a prefeitura ainda fala que ela esta contribuindo para melhorias desses pobres jovens periféricos!! Vcs vaum tomar e no cu!! isso sim! (Anônimo, 20/01/07).

No trabalho, *Cidade – Mídia e Arte de rua*, Any Brito Leal Ivo (2007) nos mostra este caráter ambíguo do Projeto Salvador Grafita. Segundo Ivo, de um lado, o projeto influencia na imagem da cidade, nas suas relações de ordem simbólica e identitária, no entanto, por outro lado, enfraquece a expressão de resistência e de crítica social, comuns ao grafite, pois os grafiteiros não têm liberdade de criação, a prefeitura dita o que deve ser pintado e onde será pintado, como nos diz o grafiteiro Josenildo Silva Mendes: “Onde há áreas verdes ou o mar, por exemplo, os trabalhos são ambientalistas. Onde há terreiros de candomblé ou quadras, trabalhamos com orixás e com o esporte”<sup>14</sup>. Ainda segundo Ivo, algumas conclusões foram tiradas em relação ao projeto, quais sejam:

---

<sup>14</sup> Entrevista cedida a Agência Folha, do jornal Folha de São Paulo.

No que se refere à proposta do projeto, podemos considerar o *Grafita Salvador* um projeto de inclusão social, embora o número de jovens atingidos seja extremamente reduzido, em face da grande população jovem carente de Salvador.

Se lembrarmos que o Projeto *Grafita Salvador* atua em toda a cidade “com os mesmos artistas” (ele rompe a relação do artista com o “lugar” e sua relação identitária territorial), tem uma temática preestabelecida (disciplinando ou mesmo anulando a expressão de liberdade da criação artística), os artistas são contratados (o que modifica a relação do grafiteiro com o poder municipal, a partir de um vínculo contratual). Assim, como entendê-lo dentro de seu objetivo de real valorização da arte de rua? Nesse sentido, os participantes do projeto fazem grafite ou painéis urbanos? Poderia dizer que, em relação aos ritos, aos temas e ao tratamento dado, eles perdem a “aura” ou motivações criadoras originais?

Por fim, do ponto de vista dos objetivos de inclusão social o projeto, por todas suas características, informações, propostas e por sua prática, responde às demandas sociais e aos seus objetivos, ou vem ao encontro de fortalecer a imagem de responsabilidade pública do poder municipal e empresarial? Em outras palavras, o *Grafita Salvador* é apenas um instrumento da estratégia de comunicação (“factóide”) dos poderes públicos, ou, realmente, é um projeto de inclusão de jovens carentes e de valorização da arte de rua - o grafite? (IVO, 2007, p. 120-121).

O Projeto Salvador Grafita completou sete anos (e não se sabe, ao certo, se continua ativo), mas dá para se ter uma noção do caráter paradoxal, que provoca certa polêmica. De fato, a imposição temática, bem como a ordem dos lugares que podem ser pintados, além do fato de fornecer material de péssima qualidade, estrangula qualquer possibilidade de contestação, que é um grande elemento que o grafite se apropria, de forma brilhante. Bem como o uso da prefeitura de uma estratégia “factóide” para alardear uma possível imagem de conclusão de uma responsabilidade pública de inclusão desses jovens. Porém, não podemos concluir somente analisando uma parte do processo.

Do ponto de vista do grafiteiro, por exemplo, segundo Santos (2008), o projeto foi uma forma de articulação e de deslocamento dos cortes institucionais impostos pela prefeitura, garantindo assim “o caráter social da ação desses jovens, não do projeto”. (SANTOS, 2008, p. 7). Os grafiteiros se organizaram, fortalecendo a cena local e aproveitando-se do espaço concedido e do reconhecimento público, ampliando ações paralelas. Ainda segundo Santos, “é importante destacar que o projeto *Grafita Salvador* mobilizou não apenas os jovens que participavam do projeto, haja vista que *crews* e

grafiteiros não integrantes do projeto intensificaram suas ações clandestinas, a fim de enfatizar o caráter subversivo da linguagem.” (SANTOS, 2008, p. 7). Nesse sentido, críticas aos grafites do projeto (o grafite institucionalizado) foram feitas por crews, principalmente, de bombs que desenhavam nas paredes: “isso é um bomb”.

Em 2006 houve certo desconforto por parte dos gestores do Projeto pela mobilização dos grafiteiros e pelo não controle das ações destes, apagando vários grafites na cidade, inclusive daqueles que faziam parte do Salvador Grafita. Em contrapartida, os grafiteiros expuseram a crise espalhando pela cidade suas imagens e evidenciando a cisão entre eles e a Prefeitura: “‘deputados, vereadores, vocês apagam nossos *graffitis*. Queremos respeito ao nosso estilo’”, ou mesmo: “‘cadê o dinheiro dos grafiteiros? Pergunte a prefeitura’, com a imagem de um saco de dinheiro grafitado.” (SANTOS, 2008, p.10).

Em 2007 houve uma diminuição significativa do número de participantes, mas não da cena do grafite. Desde então, pouco se fala do projeto. Em 2010, o blog do projeto<sup>15</sup> ainda atualizava dados e informações, por conta do aniversário de cinco anos do projeto. Depois disso, pouco se sabe. Já o grafite baiano (independente do projeto), ao contrário, se firmou ainda mais através das articulações entre os grafiteiros e iniciativas como o *Mutirão Mete Mão* que percorre os bairros periféricos da cidade levando música e grafite. Assim, não podemos, portanto, deixar de lado o caráter ambíguo do Projeto, bem como, a sua apropriação por parte dos grafiteiros e suas articulações internas para firmarem o movimento na cidade de Salvador, de modo a manter a proposta da arte de rua: a perspectiva da transgressão.

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://projetosalvadorgrafita.blogspot.com.br/>. Acesso em 7 jul 2012.

## Capítulo V

### JUVENTUDE E PICHANÇA

Questionar a universalidade da categoria *juventude* nos faz reconhecer sua historicidade. De fato, o acúmulo sobre o tema, em várias instâncias das ciências sociais, e até mesmo das ciências biológicas, cria um espectro de amplas possibilidades. Definições sobre as fases da vida como infância, juventude e maturidade ganharam historicamente contornos tanto de ordem sócio-política, quanto psicossocial, antropológica e até mesmo jurídica, que demarcam, além dos aspectos culturais e regras socialmente construídas, a passagem de uma fase para outra da vida. No caso específico de nossa Dissertação, o foco de análise sobre a pichança requer que discutamos os referenciais atinentes aos sujeitos que a praticam – jovens da periferia de Salvador –, é necessário, previamente, delimitar o conceito de juventude, e o seu uso para identificar um grupo social com demandas distintas de quaisquer outros grupos.

Até o século XVIII a fase da adolescência não existia, enquanto categoria social. Passava-se da infância direto para fase adulta, num contexto onde a expectativa de vida era bem menor, e a necessidade de prover o orçamento doméstico fazia com que a criança fosse introduzida precocemente à vida adulta, cabendo à escola o papel de tornar esse indivíduo produtivo. Somente no fim do século XIX inicia-se a construção ideológica de um sentido para a *adolescência* como uma fase entre a infância e a idade adulta. Uma fase com aspectos psicológicos e mudanças hormonais próprios, provocados, sobretudo, pelo início da puberdade. Foi naquele momento que se consolidaram muitos dos elementos constitutivos do que se entende por juventude, contemporaneamente.

Ao evidenciar o novo lugar que é assumido pela criança e pela família nas sociedades industriais, Ariès (1978) nos mostra como a ideia de infância se constrói historicamente, destacando o papel da escola que proporcionou condições para a criação da noção de infância e juventude, como etapas separadas da vida adulta, pois a instituição escolar acabava por isolar crianças e jovens dos adultos. Ariès relata que na Idade Média, os autores faziam o uso das terminologias, como: infância e puerilidade, juventude e adolescência, velhice e senilidade, etc., mas de forma puramente verbal, sendo que cada uma dessas terminologias indicava um período distinto da vida.

As idades da vida eram também uma forma comum de conceber a biologia humana. A “primeira idade” é a infância “que planta os dentes, e nessa idade aquilo que



nasce é chamado de *enfant* (criança), que quer dizer não falante, pois nessa idade a pessoa não pode falar bem nem formar perfeitamente suas palavras, pois ainda não tem seus dentes bem ordenados nem firmes” (ARIÈS, 1978, p. 35). A segunda idade, chamada de *puertia* e “é assim chamada porque nessa idade a pessoa é ainda como a menina do olho, como diz Isidoro, e essa idade dura até os 14 anos” (ARIÈS, 1978, p. 35). Depois segue a terceira idade, chamada adolescência, varia entre 21 e 28 anos, mas, segundo Isidoro, dura até 28 anos... e pode estender-se até 30 ou 35 anos. Essa idade é chamada de adolescência porque a pessoa é bastante grande para procriar, disse Isidoro” (ARIÈS, 1978, p. 35). Juventude, nos escritos da Idade Média, ditos aqui por Ariès, está no “meio das idades”, e dura até os 45 anos. “Essa idade é chamada de juventude devido à força que está na pessoa, para ajudar a si mesma e aos outros, disse Aristóteles”. (ARIÈS, 1978, p. 35). Assim, segue-se em senectude e velhice, etapas mais agudas, nas quais as pessoas apresentam comportamentos mais circunspectos.

Ariès destaca que durante séculos houve altos índices de mortalidade infantil e infanticídio. As crianças, segundo o autor, eram substituídas. Isso se dava pelo fato de as famílias serem bastante numerosas, estabelecendo certa estratégia para evitar dor e sofrimento à mesma, caso uma criança falecesse. O fato é que, na Idade Média, as crianças eram “jogadas fora”, substituídas por outras, na intenção de conseguir um substituto melhor, mais saudável, mais forte, e que correspondesse às expectativas dos seus pais quanto à capacidade para o trabalho, já que não havia distinção entre infância e vida adulta, ou seja, a criança era vista como um “adulto pequeno”. As mudanças em relação ao cuidado com a criança começaram a se desenvolver por volta do século XVII, com a interferência dos poderes públicos, da escola e da Igreja.

Então surge a escola, que não nasce com uma definição de idade específica para o ingresso da criança, até porque os referenciais não eram a educação infantil. Segundo Ariès, “a escola medieval não era destinada às crianças, era uma espécie de escola técnica destinada à instrução dos clérigos” (1978, p. 124). O acolhimento das crianças, bem como de jovens e de adultos atrasados era feito com extrema indiferença, pelas cátedras. A partir dos séculos XVI e XVII a escola passa a dedicar-se à escolarização das crianças, porém sem preocupação com a escolarização das meninas: “As meninas não recebiam por assim dizer nenhuma educação. Nas famílias em que os meninos iam ao colégio, elas não aprendiam nada” (ARIÈS, 1978, p. 126).

A escola teria, para Ariès, o papel de introduzir a disciplina para o mundo infantil. Para o autor, essa é a diferença essencial da escola da Idade Média em relação à

escola moderna: “A disciplina escolar teve origem na disciplina eclesiástica ou religiosa; ela era menos um instrumento de coerção do que de aperfeiçoamento moral e espiritual” (ARIÈS, 1978, p. 126). A intenção da escola era prover o conhecimento técnico e discursivo. Logo, foi-se diferenciando, tornando-se uma escola de cunho mais sociocultural, criando uma cisão entre escola para a elite e escola para o povo. Assim, segundo Ariès, começa-se uma mudança cultural e de hábitos a partir das condições sociais dessas crianças. À escola e à família passou-se a atribuir funções anteriormente próprias da linhagem: “A família torna-se a célula social, a base dos estados, o fundamento do poder monárquico” (ARIÈS, 1978, p. 146).

O primeiro adolescente moderno típico, diria Ariès, foi *Siegfried* de Wagner:

“[...] a música de Siegfried pela primeira vez exprimiu a mistura de pureza (provisória), de força física, de naturismo, de espontaneidade e de alegria de viver que faria do adolescente o herói do nosso século XX, o século da adolescência” (ARIÈS, 1978, p. 46).

A “juventude”, antes tida como a adolescência, iria tornar-se um tema literário, além de ser adotada como uma preocupação dos moralistas e dos políticos. Começa-se, então, a querer descobrir o que a juventude pensava, de forma séria e analítica, surgindo, portanto, pesquisas sobre ela. A juventude aparece agora como depositária de valores novos, capazes de “reavivar uma sociedade velha e esclerosada”. (ARIÈS, 1978, p. 46).

Galvão (2009) ressalta que nesse contexto histórico, relativo à revolução industrial, tecnológica e social, a Ciência passa a ocupar o lugar da Religião para dar resposta aos desvios, como tentativa de resgatar certo “controle”, já que questões como raça, gênero e classe passavam a ocupar novos lugares de atuação numa sociedade em mudança, sendo visto como um problema para aqueles que detinham o poder.

Assim, a partir do saber científico têm-se novas formas de dominação e normalização de conduta, e a adolescência surge como espaço para isso, “ela se estabeleceu como lócus privilegiado de conjecturas, especulações e debates públicos acerca do futuro da raça e da nação” (FREIRE, 2006; p.40). Essa idéia na verdade surge não como “conspiração”, mas vem atender às necessidades da época. A teorização da adolescência se deu na busca de “preparar” esses novos sujeitos para ocupar seu lugar na sociedade. (GALVÃO, 2009, p. 40).

Embora haja variações entre os limites de idade, na sociedade moderna a juventude é entendida como o momento de construção de identidades e projeção para um futuro. Dessa forma, a juventude é o momento marcado pela ambivalência: de um lado a subordinação à família; de outro, a necessidade de autoafirmação e de emancipação, ou de tornar-se independente dos laços familiares de origem. Nesse momento diz-se que a juventude é a etapa em que se experimenta uma “moratória social”. Uma etapa de inserção nas diversas dimensões da vida social, em que as responsabilidades com uma família própria, exercício dos direitos e deveres como cidadão e a inserção no mundo do trabalho, ainda na estão devidamente consolidados.

A categoria *juventude* – enquanto construção sócio-histórica – começa a predominar durante a era industrial e sofrerá mudanças ao longo do tempo. Nos anos 50, do século passado, intelectuais estadunidenses começaram a despertar para essa temática observando um movimento peculiar: a convivência dos jovens no âmbito escolar, nos locais extra-escolares e no local de trabalho que criariam um tipo de coesão acentuada entre eles. Essa interação os distanciava, por um lado, dos pais e professores – tidos como referências principais na construção psicossocial desses jovens -, mas, por outro, os aproximava entre si a partir de ganhos sociais por eles compartilhados, estabelecendo uma linguagem própria e comportamentos característicos. Esses intelectuais que estudaram os grupos de jovens acabaram por construir um conceito de juventude centrado nos aspectos e características culturais, além de formas de organização específicas. Muitos notaram que foi adotada para os adolescentes uma terminologia que acentuava a estranheza deles em relação à sociedade existente: 'casta', 'tribo', 'subcultura', expressões derivadas dos estudos etnográficos sobre povos 'diferentes' do sujeito considerado central nas sociedades ocidentais. O termo 'subcultura' referindo-se aos jovens teve um sucesso particular porque não parecia implicar um juízo demasiado duro e ao mesmo tempo sublinhava as características de subordinação e diferença. A posição do jovem como o 'outro' por excelência, portanto particularmente significativa quanto aos conflitos sociais, tornava-o apto a transformar-se tanto no símbolo dos subprivilegiados quanto dos excessivamente privilegiados.

Outros autores, porém, relacionaram cultura com a questão de classe, e certa porosidade nos fluxos culturais entre as classes baixa e alta. A partir dos anos 60 tem-se a chamada “Revolução Cultural”, que se centrou na cultura dos jovens na sociedade urbana ocidental, onde as transformações atribuídas ao campo da cultura são seguidas por movimentos políticos com significativa participação da juventude. Alimentando-se

do desejo de liberdade, os jovens dos anos 1960 procuravam romper com a tradição, o novo tornava-se a palavra da vez. Será dada, então, aos jovens a condição de protagonistas de movimentos e manifestações políticas e sociais, de contestação, principalmente na América Latina, mergulhada em ditaduras militares. Movimentos como a contracultura, o pacifismo, influenciado pela Guerra do Vietnã, são exemplos de protagonismo juvenil. Essa perspectiva contrapôs-se à compreensão de alguns autores dos anos 1950 que diziam que os jovens eram distantes dos acontecimentos sociais e políticos. A pichação nasce nesse contexto conturbado dos anos 1960.

Nos anos 1970, consolidou-se uma imagem da juventude como uma juventude participativa dos acontecimentos políticos e sociais, tendo um caráter questionador, enfim, criando um “modelo ideal” do que seria juventude:

Como sugere Helena Abramo, a fixação em um modelo ideal de comportamento juvenil, que teria como principal referência os movimentos da década de 60, quando a juventude buscava intervir ao máximo nos acontecimentos sociais, deu origem a uma perspectiva que toma a juventude como principal responsável pela geração de utopias de projetos de transformação social, passando este tipo de intervenção, necessariamente pelas formas tradicionais de se fazer política. (HERSCHMANN, 2000).

Estudiosos das décadas posteriores a dos anos 1970, tendem a colocar a cultura juvenil dos anos 1980 e 1990 voltados, sobretudo, para o entretenimento, uma juventude menos participativa, portanto, das questões políticas e do fazer político. Porém, esses estudiosos traçam essas perspectivas baseados nesse “modelo ideal” dos anos 60/70, deixando de levar em conta o contexto social no qual, os grupos de jovens estão inseridos, não se dando conta de uma nova configuração societal. Assim: “não empunhar bandeiras de transformação em certas áreas, especialmente na arena política tradicional, não significa necessariamente pragmatismo ou indiferença ao rumo dos acontecimentos”. (HERSCHMANN, 2000).

Entretanto, esses estudiosos que tendem a admitir que a juventude está menos participativa, por conta de um modelo criado nos anos 1960/70, talvez não se perguntaram de qual juventude eles estavam falando, já que tal análise obscurece a diversidade desse grupo social e a realidade na qual esses jovens estão inseridos. Galvão (2009) nos mostra que, com a chegada dos anos 1970, o otimismo da década anterior foi logo transformado em temor, por conta de uma recessão econômica, aliada a uma grande crise social. Essa crise social acentuou-se na década de 1980, o que gerou um

elevado aumento na pobreza. Essas mudanças “geraram um acúmulo de demandas sociais que afetaram principalmente os jovens” (GALVÃO, 2009, p. 43). Isso acarretou num processo de mudança também na noção de juventude que, aliado ao desconhecimento da população dos problemas específicos desse grupo social e a falta de políticas públicas de inserção dos jovens às instâncias de atuação societal, culminaram com o aumento dos problemas e do estereótipo que os liga diretamente à margem da sociedade, principalmente os jovens das classes mais baixas.

Nos anos 1990 percebe-se um novo patamar nas discussões sobre juventude, sobretudo no campo da cultura e na promoção de políticas públicas de cidadania juvenil. Os jovens passam então a ser vistos como “sujeitos de direito e atores estratégicos no desenvolvimento de um paradigma discursivo a ser elaborado dentro da nova realidade da sociedade contemporânea” (GALVÃO, 2009, p. 44). Assim, percebemos que o conceito de juventude é algo complexo e que levanta várias possibilidades de compreensão e atuação, inclusive ao estudarmos a pichação, no qual os riscos que compreendem o seu fazer incorrem tanto em noções como “moratória social e vital”, como a noção de “risco”, por exemplo. Veremos como as discussões sobre juventude, nas Ciências Sociais, nos trazem pontos relevantes para a compreensão tanto das suas pautas, quanto de suas práticas.

## **5.1 As discussões sobre o conceito de Juventude nas Ciências Sociais.**

A juventude (enquanto conceito) é, sem dúvida, produto da modernidade. Segundo Maia (2010), o discurso que predomina na academia sobre o conceito de juventude gira em torno do pluralismo, ou seja, um caráter heterogêneo do que chamamos juventude, ou “juventudes”. De fato, a emergência de vários entendimentos decorrentes da própria diferenciação interna do fenômeno, deixa explícito que as situações diversas que afetam os indivíduos nessa etapa da vida são importantes para a construção de um entendimento no tempo e no espaço, além de considerar outras variáveis que os diferenciam, tais como: raça, religião, gênero, renda, entre outros. Porém, “a assimilação da pluralidade da juventude não se procede facilmente em todas as instâncias de pesquisa” (MAIA, 2010 p. 47), sobretudo, por uma questão metodológica. Para Maia, as pesquisas que apontam uma possível pluralidade, são feitas dentro de uma perspectiva estatística de recorte etário. Assim, seus resultados têm

sempre como conclusão uma posição rotulada e reducionista, uma vez que pesquisas sobre juventude como essas têm sempre como limite uma definição do que seria o conceito de juventude, tendo por características somente o recorte por faixa etária.

Mas, além disso, a sociologia da juventude, como diria Pais (1990), oscila entre duas tendências de explicação do fenômeno, quais sejam:

- a) Numa delas, a juventude é tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por indivíduos pertencentes a uma dada «fase da vida», prevalecendo a busca dos aspectos mais uniformes e homogêneos que caracterizariam essa fase da vida— aspectos que fariam parte de uma «cultura juvenil», específica, portanto, de um geração definida em termos etários;
- b) Noutra tendência, contudo, a juventude é tomada como um conjunto social necessariamente diversificado, perfilando-se diferentes culturas juvenis, em função de diferentes pertenças de classe, diferentes situações económicas, diferentes parcelas de poder, diferentes interesses, diferentes oportunidades ocupacionais, etc. Neste outro sentido, seria, de fato, um abuso de linguagem subsumir sob o mesmo conceito de juventude universos sociais que não têm entre si praticamente nada de comum. (PAIS, 1990, p. 140).

A corrente geracional tem uma perspectiva unitária da juventude, pois a define apenas como uma fase da vida, e tem como fundamento metodológico o funcionalismo parsoniano com os estudos sobre geração de Mannheim. Segundo Ferreira (2010), analisando a corrente geracional, “os indivíduos da mesma faixa etária perceberiam seus problemas e anseios comuns por serem membros de uma geração e não pelo pertencimento a uma classe e desenvolveriam uma cultura juvenil própria a essa fase de vida” (2010, p. 7), ressaltando o fato de que mesmo na existência de culturas diversas dos jovens, elas eram consideradas apenas como subculturas juvenis, ou seja, pertencentes a um mesmo período de tempo.

A corrente classista trata a juventude como um construto social diversificado, por conta de suas diferentes origens de classe. As condutas dos jovens seriam “culturas de classe” ou culturas resistentes ao antagonismo entre dominantes e dominados. Alexandre Barbosa Pereira (2007), citando Pais (2003), afirma que essa corrente apresenta outro conceito de juventude, “pois a noção de juventude teria sempre relações de classe como elemento dominante” (PEREIRA, 2007, p. 7). As culturas juvenis, conclui Pereira, se apresentavam sempre com um significado político.

Apesar das diferenças teóricas, tanto na corrente geracional quanto na corrente classista, o conceito de cultura juvenil surge, e é associado ao de cultura dominante, mesmo que para fazer a crítica. Sobre a corrente geracional, pode-se dizer que esta responde a alguns trabalhos de pretensões funcionalistas que se inclinam por entender as culturas juvenis em oposição à cultura dominante das gerações mais velhas. Em contrapartida, na corrente classista, as culturas juvenis tenderiam a constituir-se enquanto uma contraposição à cultura da classe dominante. A noção de subcultura aparece nas duas definições e é entendida “como uma cultura que seria subordinada a uma cultura dominante, em acordo ou em desacordo com ela” (PEREIRA, 2007, p. 7).

Porém, essas correntes não escapam à crítica. Pais (1990) critica a corrente geracional por seu caráter generalista e homogeneizante, pois dá ênfase de forma acentuada na idade como fator de unificação em detrimento de outras variáveis. Ferreira salienta, também, que essa tendência “é bem mais acentuada no funcionalismo que em Mannheim, que além da idade, aponta para o mesmo substrato cultural como definidor de uma categoria geracional” (FERREIRA, 2010, p. 7). A crítica em torno da corrente classista se daria na sua pretensão de explicar a variedade dos fenômenos juvenis a partir de um único determinante, qual seja o do pertencimento a uma classe social. Ferreira cita ainda Pais em sua discordância da visão de uniformidade dada aos jovens de mesma classe social, pois, para este, “essa corrente nega o imprevisto nas trajetórias juvenis, que tem que ser compreendidas por outras variáveis” (2010, p. 7). Logo, “não se pode explicar a dinâmica social apenas pelo conflito entre gerações ou pela luta de classes” (2010, p. 7).

Tentando repensar os conceitos de geração e moratória social, ao mesmo tempo, Margulis e Urresti (1996) propõem a superação de uma categorização da juventude como faixa etária e com características semelhantes. Eles propõem um debate dentro de uma perspectiva que englobe o conceito de juventude como uma condição histórico-cultural e que não se oferece da mesma forma para todos aqueles que integram uma categoria estatística chamada “jovem”. Assim, Margulis e Urresti confrontam-se com a posição de Bourdieu, que diz em entrevista extraída do livro *Questões de Sociologia* (1983), que “a ‘juventude’ é apenas uma palavra”. Para Bourdieu, as divisões sobre o que é ser jovem ou velho são arbitrárias, entendendo a complexidade entre juventude e velhice apenas por um caráter etário e que não faria sentido se estudado isoladamente, pois se definiria pela contraposição de um pelo outro. Embora apresente uma análise lúcida sobre a polissemia do conceito de juventude, abordando a distinção social em que

é usado o termo e também seu papel nas disputas sobre o que é ser jovem/velho, Bourdieu comete um reducionismo ao identificar a juventude apenas como um símbolo. Poderíamos dizer que a categoria juventude para além de um princípio etário é, sobretudo, uma categoria social. Assim, nas palavras de Margulis e Urresti:

Hay distintas maneras de ser joven en el marco de la intensa heterogeneidad que se observa en el plano económico, social y cultural. No existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, variando en relación a características de clase, el lugar donde viven y la generación a que pertenecen y, además, la diversidad, el pluralismo, el estallido cultural de los últimos años se manifiestan privilegiadamente entre los jóvenes que ofrecen un panorama sumamente variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad. (MARGULIS; URRESTI, 1998, p. 1).

Por outro lado, afirmam Margulis e Urresti, a condição de juventude implica numa maneira particular de vida: potencialidades, aspirações, linguagens, estética, etc., são típicas desse momento. Juventude, como etapa de vida, é recente e somente aparece de modo diferente na sociedade ocidental a partir dos séculos XIX e XX, identificando um construto social que mantém um período no qual Bourdieu chama de “irresponsabilidade provisória”. A esse período, Margulis e Urresti chamam de “moratória social”. Esse é um tempo de permissividade, onde os jovens postergam as responsabilidades dadas ao mundo adulto para dedicar-se às mais variadas atividades, como, por exemplo, o esporte, a arte, entre outros. Porém, salientam os autores, esse privilégio é dado a poucos, sobretudo aos de classe mais abastada. Assim, a juventude não se mostra homogênea a todos que são integrantes desta categoria. A análise dos autores tenta restituir aspectos ligados à história, à família, aos marcos institucionais, e à geração, enfim, também tentando diferenciar os planos simbólico e material.

A moratória social refere-se ao fato de que, na modernidade, grupos crescentes, pertencentes à classes mais abastadas, posterguem a sua maturidade, com responsabilidades relativas ao matrimônio e procriação, e durante certo período, cada vez mais prolongado, concentre-se nos estudos ou atividades relativas à sua capacitação como o esporte, as artes e o entretenimento, entre outros.

Este concepto, adhiere implícitamente a ciertos límites vinculados con la condición de juventud: esta etapa transcurriría entre el final de los cambios corporales que acaecen en la adolescencia y la plena integración a la vida social que ocurre cuando la persona forma um hogar, se casa, trabaja, tiene hijos.



O sea juventud sería el lapso que media entre la madurez física y la madurez social. Este lapso varía, sin duda, entre los diferentes sectores sociales. Entre los sectores populares se ingresa tempranamente al mundo del trabajo, cuando las condiciones del mercado laboral lo hacen posible. (MARGULIS; URRESTI, 1998, p.4).

A juventude se apresenta então, com frequência, como um período em que se posterga a suposição plena de responsabilidades econômicas e familiares, e seria uma característica reservada a camadas sociais com maiores possibilidades econômicas. Essa seria a juventude paradigmática: a que representa com abundância os símbolos na mídia que a massifica: desportiva, alegre, despreocupada, bela, a que veste as roupas da moda, vive romances e sofre decepções amorosas, mas se mantém, até seu pleno ingresso nas responsabilidades da vida, das exigências, carências e conflitos relativos à economia, trabalho e família.

Esse padrão de juventude, baseado na vivência de um jovem branco, homem e burguês, que, ainda hoje, se reflete nas mídias e nas pretensões de pessoas dessa faixa da população é confrontado com outras vivências juvenis de jovens de camadas menos abastadas, na qual, Santos (2009) nos diz que, na configuração desses mitos e modelos, a construção do que se entende por juventude “tem oscilado basicamente em duas: uma que trata a jovem e o jovem como ‘futuro da nação’, como força de mudança, e outra que trata a jovem e o jovem como problema” (SANTOS, 2009, p. 26). Para Santos, essa visão de “futuro da nação” e “jovem problema” têm afetado até as análises sobre políticas públicas voltadas a essa faixa da população, o trato ao lidar com os problemas comuns aos jovens seria segundo o autor enviesado por esses paradigmas. Citando Camacho (2004), Santos nos mostra que

Histórica e socialmente, a juventude vem sendo unanimemente compreendida como uma fase da vida. Entretanto, verifica-se uma certa instabilidade nas correntes que ora conferem atributos positivos aos jovens como, por exemplo, a responsabilidade pelas mudanças sociais e ora destacam aspectos negativos ao considerá-los como “problemas”, como irresponsáveis, desinteressados. E mais, ora são considerados como “problemas sociais” porque estão envolvidos em problemas de inserção profissional, em problemas de drogas, em problemas de violência, em problemas de delinquência, em problemas com a escola, em problemas com os pais, em problemas de gravidez precoce, dentre tantos outros reconhecidos socialmente como sendo juvenis. (CAMACHO, 2004, p.330 a 331 apud SANTOS, 2009, p. 26).

Nesse ponto Margulis e Urresti criam uma lacuna: se a moratória social é somente para aqueles que gozam de um status quo social, então qual seria a alternativa de jovens de camadas sociais menos abastadas?! A moratória social propõe um tempo livre socialmente legitimado, um estágio da vida em que se postergam as demandas, um estado de graça durante o qual a sociedade não exige. Fica nítido até aqui que a moratória social é uma experiência vivida, sobretudo, pelos jovens de camadas médias e altas da sociedade, já que eles teriam acesso à cultura e tem condições econômicas para tal. Para desfazer esse impasse, Margulis e Urresti propõem a ideia de “moratória vital”. Na contemporaneidade, sob uma nova concepção do ser jovem, que cada vez mais se prolonga, o mundo adulto torna-se menos atrativo, por conta de vários aspectos, tais como o desemprego, a crise econômica, a falta de oportunidades, etc., o tempo livre, que antes era dado aos jovens de camadas mais abastadas, hoje é dado aos jovens de camadas mais populares como um fardo a ser carregado, e que traz em si o peso da responsabilidade.

A moratória vital é universal, cabendo a todos os jovens de diferentes classes sociais. Essa moratória tem a ver com o “capital enérgico” que o jovem possui, com o crédito de tempo que o distancia da morte.

En este sentido es que la juventud puede pensarse como un período de la vida em que se está en posesión de un excedente temporal, de un crédito o de un plus, como si se tratara de algo que se tiene ahorrado, algo que se tiene de más y del que puede disponerse, que en los no jóvenes es más reducido, se va gastando, y se va terminando antes, irreversiblemente, por más esfuerzos que se haga para evitarlo. De este modo, tendrá más probabilidades de ser joven todo aquel que posea ese *capital temporal* como condición general (dejando de lado, por el momento, consideraciones de classe o género). (MARGULIS: URRESTI, 1996, p. 20).

Essa moratória vital diz respeito ao aspecto do capital biológico e têm seus reflexos ligados ao corpo, como saúde, energia vital, capacidade de reprodução, etc. Sobre esse aspecto dado à moratória vital, Camacho (2007) nos diz que:

Essa moratória se identifica com a sensação de imortalidade tão própria dos jovens. Essa sensação e essa forma de se situar no mundo se associam com a falta de temeridade de alguns atos gratuitos, com condutas autodestrutivas que colocam em risco a saúde que eles julgam inesgotável, com a audácia e o lançar-se em desafios e, com a exposição a acidentes, a excessos e a

superdoses. Esta moratória é comum a todos os jovens de todas as classes sociais. (2007, p.148 e 149).

Portanto, em contraponto ao conceito de “moratória social”, que representa uma concessão, um momento livre de responsabilidades na qual o jovem passa, com o objetivo de formar-se não só fisicamente, mas intelectual e culturalmente, a moratória vital diz respeito a esse capital enérgico e biológico dado a todo jovem, independente de classe social, que faz com que a distância da morte seja maior. Um momento único, marcado no corpo e suas mudanças.

Mas a pergunta que devemos fazer: será que esse conceito de moratória vital se adéqua aos jovens de bairros periféricos, dos quais alguns (foco de nossa análise) enveredam-se para a pichação?! A despeito das ideias de moratória social e vital, na qual Margulis e Urresti tentam resolver o problema das várias formulações em torno do conceito de juventude, embora louvável os seus esforços para entender múltiplos aspectos do fenômeno, eles caem em equívocos ao determinar que somente os jovens das classes mais abastadas teriam direito à moratória social. Mesmo que tenham formulado um novo conceito para dar conta dessa lacuna (notadamente, o de moratória vital), não responde ao fato de que os jovens das classes menos abastadas também utilizam-se de artifícios para postergar a sua maioridade, sem que esse tempo se configure num fardo, portanto, a juventude das classes populares também usufrui de uma moratória – baseada muitas vezes no ideal de juventude branca e burguesa, que a mídia propaga –, mas apropriada e adaptada à sua condição de classe.

Alexandre Barbosa Pereira (2010), no entanto, compreende que ambas as noções de moratória (social e vital) apontam para uma possibilidade de se pensar juventude e risco, principalmente no que tange à permissividade. Diferente de uma posição das políticas públicas de que os jovens estão mais suscetíveis a riscos externos ou de se envolverem em atividades em que corram perigo, Pereira, Margulis e Urresti, apresentam em sua discussão sobre os conceitos de moratória uma ideia de maior disposição dos jovens ao risco, aventura e diversão.

Essa disposição, porém, segundo tal enfoque seria construída socialmente. Os autores trabalham, ao mesmo tempo, com uma noção mais universal, e, de certo ponto de vista, natural, de juventude e com outra, mais particular e, também de certo ponto de vista, social. Embora apontem uma tendência das classes sociais mais privilegiadas em desfrutar da moratória social, deve-se questionar se não há por parte dos jovens das camadas

populares uma busca intensa por também desfrutar de sua moratória social. (PEREIRA, 2010, p. 40-41).

Pereira aponta para a questão do risco<sup>16</sup> como principal elemento para a pichação – Pereira usa a palavra *pixação* à *pichação* usada nesse artigo –, marcada por múltiplas concepções e práticas de risco. Tais práticas vão de pintar em lugares muito altos até serem parados pela polícia, apanhando, sendo pintados ou mesmo presos, e também conflitos com grupos de pichadores rivais. Além desses riscos, próprios de sua prática, os pichadores se relacionam com outras dimensões de risco, como nos diz Pereira, tais como “a de se morar em um bairro pobre da periferia marcado por altos índices de homicídio ou a de uma suposta inclinação juvenil à exposição aos riscos” (PEREIRA, 2010, p. 44).

## 5.2 Juventude e Violência.

Não é simples definir violência, já dizia a pesquisa desenvolvida pela UNESCO, sobre juventude e violência no Brasil. Para Abramovay et al. (2002), a noção de violência é, por princípio, ambígua. “Não existe uma violência, mas multiplicidade de atos violentos, cujas significações devem ser analisadas a partir das normas, das condições e dos textos sociais, variando de um período histórico a outro” (2002, p. 17). Abramovay desenvolve sua tese afirmando que a violência é um dos grandes problemas da teoria social, pois esta se revela na história da humanidade em manifestações individuais e/ou coletivas. Citando Chesnais (1981) mostra as diferentes concepções de violência, partindo de seu núcleo, qual seja, a violência física (também a sexual), “que pode resultar em danos irreparáveis à vida dos indivíduos e, conseqüentemente, exige a reparação da sociedade mediante a intervenção do Estado” (ABRAMOVAY, 2002, p. 18).

A segunda concepção de violência tem a ver com a violência econômica. Essa se refere aos prejuízos causados ao patrimônio e à propriedade, resultante de atos de vandalismo. Segundo Abramovay, “para o autor, essa modalidade foge ao significado

---

<sup>16</sup> O conceito de *risco* é complexo e assume várias definições, desde os estudos em Sociologia do Risco, Sociologia do Crime, ou mesmo em outras áreas de conhecimento, como na área da saúde. Nessa dissertação, o termo *risco* tenta dar conta dos comportamentos juvenis que supõe perigo de vida, bem como o uso da violência, que é identificada tanto na relação dos pichadores com a polícia, com instâncias do crime, ou mesmo entre seus pares.

estrito de violência, já que não caracteriza a violação da integridade da pessoa” (2002, p. 18). A terceira concepção de violência diz respeito à ideia de autoridade, contendo forte subjetivismo e que, citando Chesnais, para Abramovay, “encontra-se na moda: trata-se da chamada violência moral ou violência simbólica” (2002, p. 18).

Para Abramovay, Chesnais compreende que somente a primeira concepção tem base de uma etimologia correta da palavra, pois encontra-se nos códigos penais e nas perspectivas dos profissionais que trabalham com o fenômeno, como médicos e policiais, por exemplo. Desse modo, a violência física significaria a agressão contra os indivíduos, ameaçando o que eles têm de primordial: sua vida, saúde e liberdade. A autora ainda nos diz que é fácil chegar a um conceito mais apropriado ao lugar e ao seu tempo histórico. Ainda assim, o conceito de violência é tênue.

A intenção de ferir, ofender, deliberadamente atingir negativamente o outro seria um constituinte de violência, mas não o suficiente para sua caracterização, segundo referências que mais se ateriam ao corpo normativo legal como parâmetro do que seria considerado como violência. Arblaster (op.cit.) lembra que o Oxford English Dictionary definiria violência como o *uso ilegítimo da força*, o que pode ter como perspectiva tanto o plano do legal como da moral, o que mais uma vez questiona as fronteiras entre referências coletivas e objetivas, e o sentido, o subjetivado, o percebido como violência. (ABRAMOVAY et al., 2002, p. 19).

No entanto, nos últimos tempos, têm-se desenvolvido novos modelos – ou paradigmas – da violência, em razão dos novos significados, atribuídos ao conceito, ampliando-se de modo a incluir o que antes era tido como prática costumeira das relações sociais. Andrade (2007) explica que existe uma maior sensibilidade coletiva na percepção da violência e que essa perpassa as várias camadas da sociedade, inclusive as esferas do público e do privado, em relação aos atos tidos como inaceitáveis e violentos, devido ao reconhecimento dos direitos de cidadania e sociais. “As transformações na natureza do social, na percepção dos direitos humanos, levam, portanto, a uma conceitualização de violência não mais tendo como única referência a ideia do uso ilegítimo da força, mas trazendo a dimensão simbólica/moral do problema”. (ANDRADE, 2007, p. 130).

O novo referencial de violência, para Andrade, nomeia como “atos violentos” uma série de manifestações que atravessam todos os níveis da vida cotidiana, quais sejam as relações familiares, de gênero, relações raciais, etc. Desse modo, a violência se

apresenta difusa em situações de humilhação, exclusão, desrespeito, indiferença, entre outros. Logo, a violência deixa de ser empregada somente em termos de agressão física, ou mesmo vinculada à criminalidade, ou à ação da polícia, passando, portanto, a ser alvo de preocupações referentes à miséria, exclusão social, desamparo dos poderes políticos, tendo como presença forte a inclusão de um novo público que se encontra em estado de “não integração” com a sociedade.

No Brasil, a literatura sobre a violência tende a associar os problemas sociais macroestruturais com esse fenômeno. “Pobreza, desemprego, crises econômicas, desigualdades sociais e democracia são algumas das referências macroestruturais mais debatidas, mas com abordagens diferenciadas” (ABRAMOVAY, 2002, p. 22). Peralva (2000), no entanto, critica essa posição em relação à associação entre pobreza, desigualdades de renda e violência, como sendo insuficientes no plano explicativo, embora reconheça que há uma “geografia das mortes violentas nas periferias pobres e não nos bairros ricos” (PERALVA, 2000, p. 81 Apud ABRAMOVAY, 2002, p. 23).

Peralva mostra o que chama de “paradoxo brasileiro”, com aumento de crimes de sangue, entre 1980 e 1997, que foi o período de investimento e consolidação da democracia no país pós-ditadura militar. “Naquele período também haveria crescido o acesso a armas de fogo, a presença do narcotráfico, em particular nas zonas de pobreza de muitas áreas urbanas no país e as crises da economia” (ABRAMOVAY, 2002, p. 23). Esse paradoxo se daria pela fragilidade do processo de consolidação da cidadania no país aliado ao processo de democratização que acontecia ao mesmo tempo. Ou seja, apesar de construir uma economia fincada nos moldes internacionais de competição e, de certa forma, competitiva, a cidadania manteve-se fraca. A transição para um estado democrático-burguês, a partir dos anos 1980, convive com violações graves aos direitos humanos, como execuções sumárias, tortura e detenções arbitrárias tanto pela política quanto pelo crime organizado, sobretudo nas periferias das grandes cidades.

Os jovens, sobretudo os de camadas mais populares, não estão alheios a esse fenômeno, sendo, nos últimos anos, os que mais sofrem com a violência, seja ela física ou mesmo simbólica. Segundo o *Mapa da Violência III*, de Waiselfisz (2002), referente aos jovens do Brasil, a “taxa global de mortalidade da população brasileira caiu de 633 em 100 000 habitantes em 1980 para 573 em 2000, a taxa referente aos jovens cresceu, passando de 128 para 133 no mesmo período” (2002, p. 25). Esse dado revela novos padrões de mortalidade dos jovens: mais que doenças infecciosas e/ou epidemias, as

“causas externas”, como homicídios e acidentes de trânsito, têm aumentado os níveis de mortalidade na população jovem brasileira. Waiselfisz explica que:

Se no conjunto da população brasileira tais causas dizimariam, em 2000, cerca de 12% da população entre 15 a 24 anos, as causas externas seriam responsáveis por cerca de 70% dos óbitos. Os homicídios causariam a morte de 4,7% da população total, sendo 39,2% de jovens. Os acidentes de trânsito seriam causa da morte de 3,0% da população, atingindo cerca de 14,2% dos jovens XV (WAISELFISZ, 2002).

No relatório feito em 2004, Waiselfisz mostra que o crescimento dos homicídios juvenis foi maior que o da população total no ano de 2002, em comparação aos últimos anos, desde 1993. Assim, conclui que:

*Sobre-vitimização juvenil.* O crescimento dos homicídios juvenis foi sempre superior ao da população total, passando de 33,3% do total de homicídios em 1993 para 38,7% (e acima de 41% nas capitais e nas regiões metropolitanas) em 2002. Desagregando a população em dois setores: o jovem (de 15 a 24 anos) e não jovem (menos de 15 e mais de 24 anos) verificamos que, desde 1980, os avanços da violência homicida no Brasil tiveram como eixo a vitimização de jovens. (WAISELFISZ, 2004, p. 2).

Ainda em se tratando de dados sobre violência no Brasil, Waiselfisz mostra que a taxa de homicídios da população negra é muito superior ao da população branca. Assim, “se na população branca a taxa de homicídios é de 20,6 em 100 mil, na população negra é de 34,0 em 100 mil, isto é, a proporção de vítimas de homicídios entre a população parda ou preta é 65,3% superior à branca” (WAISELFISZ, 2004, p. 5). Em relação ao sexo, a população masculina é maior vítima dos homicídios, totalizando 92,2%. Entre os jovens esse número é ainda maior, chegando aos 93,8%. Deste modo podemos dizer que no mapa da violência no Brasil, os mais afetados são os homens, jovens, e negros. Assim, é fácil entender porque a violência não é estranha aos jovens das periferias. Essa proximidade banaliza os atos e comportamentos violentos, tornando-os, em certa medida, comuns dentro do cotidiano da comunidade.

Num sentido mais estrito – compreendendo a ideia de agressão física contra um grupo ou indivíduo –, a violência nas periferias dos grandes centros urbanos tornou-se uma dimensão rotineira. Sobre como os jovens dos bairros periféricos do Distrito Federal veem esse fenômeno, Andrade diz que, para o imaginário juvenil, este comporta, em certa medida, uma noção positiva da violência, sobretudo a força física,

pois ela trazia uma noção de virilidade, ao qual lhe incorreria um aspecto de masculinidade que o diferenciava em relação aos outros. Logo,

[...] a valorização da potência física é expressa sobretudo nos gestos e palavras dos adolescentes para os quais, nas relações interpessoais ‘a utilização da força física constitui um meio perfeitamente legítimo do exercício do poder, ao mesmo tempo que uma forma privilegiada de gerir e resolver seus conflitos’” (LEPOUTRE, 1997, p. 217 Apud ANDRADE, 2007, p. 134).

Na medida em que as análises dos próprios participantes se desenvolvem, a definição de violência ganha amplitude, passando a compreender outras dimensões além da agressão física, a incorporar parâmetros para compreender suas causas, tais como as noções de problemas familiares, falta de respeito para com o próximo, discriminação social e racial, etc. Assim, para Andrade, a violência seria percebida pelos jovens da periferia do Distrito Federal basicamente por dois eixos: a física e a moral. Assim, a noção de violência construída pelos jovens é retirada de sua realidade, sua condição de classe e posição na sociedade, e das suas interações sociais, como na família, na escola, na rua, etc. Apesar de mostrarem-se de forma fragmentada, suas noções e representações compõem um imaginário coletivo, expressando uma visão abrangente do fenômeno, observando que vários atores sociais intervêm na construção do mesmo “e que o mesmo não se reduz à sua visibilidade, ocorre nas relações interpessoais e se manifesta em atos físicos, verbais, emocionais e morais de uns sobre os outros, com prejuízo para os mais frágeis” (ANDRADE, 2007, p. 138).

Essa percepção que denota uma “positividade” na violência incorre em estabelecer noções e práticas de risco que confere ao jovem da periferia uma relação de afirmação de sua posição societal, uma identidade definida pela transgressão, e criação de redes de solidariedades, como no caso da pichação. Por um lado, o risco tende, de certa forma, a afirmar a ideia de Margulis e Urresti, sobre a moratória social, de que atitudes tidas como práticas de risco seriam comuns aos jovens, sendo, portanto, um dado de indicador etário. No entanto, por outro lado, embora tais práticas se caracterizem por serem situações de risco, que transcendem as barreiras sociais, econômicas e de classe, esse mesmo risco contém elementos socialmente marcados. Como muito bem explica Pereira, a pichação é um exemplo dessa perspectiva, na qual, por meio da prática transgressora de arriscar-se pela cidade, seja escalando prédios, ou mesmo fugindo da polícia, os jovens criam um modo particular e peculiar de referir-se



às condições de vida que levam nos bairros periféricos das quais fazem parte. Deste modo, Pereira aponta que:

A ideia de *quebrada* tão propalada pelos pixadores e outros coletivos juvenis adquire novos contornos em seu cotidiano revertendo-se de sinal negativo a sinal positivo de afirmação e mesmo de superioridade. Quem vive nas *quebradas* da cidade, conforme essa perspectiva, adquire uma maior força por saber lidar com os riscos sociais de tais lugares, marca-se assim por meio de uma prática juvenil a noção de risco de modo social, econômica e – por que não? – classista. (PEREIRA, 2010, p. 48).

A prática da pichação, nesse contexto, marca algumas características que os identificariam numa perspectiva identitária de contestação. Uma afirmação que é, sobretudo, política e de resistência. Uma identidade que confere uma tentativa de perenidade do fenômeno – mesmo que suas inscrições se apaguem por conta da dinâmica da cidade –, como também da positivação de valores execrados pela sociedade. Nesse sentido, ao invés de uma noção de vandalismo ou delinquência, o melhor termo para analisarmos seria o de *transgressão*, pois há certa valorização dessa ideia, e também de certa postura marginal, “que está presente em diversos momentos de seu cotidiano e não apenas no ato da pichação” (PEREIRA, 2010, 152). Há também um flerte com a criminalidade, seja em delitos leves, como furtos, até associações com o narcotráfico e assaltos, etc. Outra perspectiva que encontraria na prática da pichação, do elemento transgressor é a da formação e nomeação das gangues. As marcas deixadas na cidade quase sempre remontam a temáticas associadas à transgressão e à marginalidade. Pereira nos mostra que esses grupos incorporam aos seus nomes adjetivos, como “vândalos” e “delinquentes” da mesma forma como são tratados pelo senso comum, poderes públicos e mídia.

Essa forma como são tratados em geral também acaba por reforçar a afirmação de uma postura marginal e transgressora. Pode-se perceber, nas denominações das pichações, três grandes conjuntos temáticos: a criminalidade, a sujeira e a loucura, esta última associada às drogas ou ao próprio ato de pichar. (PEREIRA, 2010, p. 154).

Peralva (2000) traz outra perspectiva, além da transgressão e da marginalidade, qual seja, os jovens da periferia estão mais submetidos aos riscos da vida urbana e, em especial, à violência. Por isso, diz a autora, condutas de risco seriam respostas ao próprio risco, por conta de certa familiaridade com o fenômeno.

No caso dos pixadores, entretanto, a conduta de risco constitui também outra maneira de transgredir, pois o que eles querem é ir além do que as regras impõem e desafiar os perigos. O risco, aliás, parece ser a principal transgressão que estes jovens procuram. Não por acaso, quem pixa em lugares de maior dificuldade, seja pela altura, seja pela vigilância, adquire maior notoriedade. (PEREIRA, 2010, p. 155).

O reforço de uma valorização do lugar de origem, aliado à positivação de certas condutas tidas como fora das regras sociais, e da associação a práticas de risco, - com objetivo de traçar seu nome dentro do contexto do fenômeno da pichação, seja pra inscrevê-lo no *hall of fame* dos mais respeitados, ou até mesmo para manter a perenidade da atitude de pichar e mantê-la em movimento constante -, faz com que se identifique esse grupo numa perspectiva de resistência, de sua condição na sociedade, contra os desvios éticos de políticos, contra a discriminação racial, etc. Uma identidade de resistência forjada através da transgressão, que traz à tona todas as suas capacidades criativas e contestatórias, inscrevendo suas marcas na cidade, e demarcando territórios, seja para marcar espaço, ou para denunciar abusos.

### **5.3 Juventude e Identidade.**

A identidade é construída social e historicamente. A reivindicação da identidade é, sobretudo, uma atitude política e evoca uma resistência a um status quo padrão. A identidade se forma em consonância com a experiência (individual ou coletiva), observação e reflexão, e esses fenômenos refletem um processo que é social. Ao estudar as características que compõem o universo da pichação, encontramos o reforço de comportamentos e atitudes que denotam um traço identitário forte na qual compreende o apelo a ações que os põe em perigo real de vida, além da valorização do lugar de origem, como Pereira nos mostra sobre o conceito de *quebrada*, ou mesmo a ideia de *comunidade*, comumente alardeada em Salvador até mesmo por movimentos sociais de minoria.

Alguns dos aspectos mais lembrados dentre as pessoas entrevistadas, é o da possibilidade de divulgação, a influência de pessoas mais antigas que picham e, principalmente, a atenção das mulheres que, segundo os entrevistados, gostavam de pichadores e dos desenhos feitos nas paredes:

Quem me motivou foram os colegas. Um cara que eu admirava muito, até hoje eu admiro, mas hoje ele parou de pichar, “Pleck”, aí eu comecei a ver ele saindo com a galera, riscando assim, aí eu me empolguei, aí pedi a ele pra riscar também. Ele falou: “É nenhuma! [gíria usada pra dizer que “está bem”, “ok!”] você risca com a gente também”. Foi até ele que botou o meu vulgo, Deng, aí me motivou. Hoje em dia eu sou motivado por causa dele. (Deng, 12/09/08).

Além dos meus amigos, as mulheres também, “pagavam maior pau” [gíria usada para designar algo como: “gostar”, “se encantar”, ou mesmo “puxar saco”] pros pichadores, aí eu me envolvi e estou aí até hoje. (Kiss, 12/09/08).

Rapaz, o que me motivou a pichar foi que, na época, eu era intrigado com os nomes que apareciam na rua, assim a galera das antigas me influenciaram. O fato de muita gente ficar admirando, tinha muita gente que admirava. As meninas gostavam na época. Pagavam pau pra pichadores. A pichação naquela época aparecia na televisão pelo fato de ser uma coisa nova. Varela falava o nome dos caras. Era muita onda, sacou?! Então aquilo motivava todo mundo a pichar, não era como hoje. Antigamente era muito bom. Ser pichador era o que era, era o que tinha de melhor. (Snob 85, 08/09/08).

A pichação é uma arte transgressora, pois se remete às inscrições tendo a cidade como suporte, demonstrando certa rebeldia e revolta contra um “sistema” que lhe julga inferior, porém, além dessa carga forte, que os identifica como tal (transgressores desse “sistema”), algumas práticas estão associadas a situações cotidianas, como a possibilidade de afirmação chamando a atenção de seus pares e de mulheres. A nosso ver, como se trata de um grupo de jovens em busca de integrar-se socialmente, a pichação é utilizada com dupla função: de um lado como forma efetiva de contestar e atrair a atenção sobre o seu estado de *invisibilidade* social; de outro, reflete a ânsia de existir, ser notado e ser admirado.

David da Costa Aguiar de Souza (2007), em sua dissertação de mestrado sobre a pichação carioca, remete-se à análise de Luiz Eduardo Soares a respeito dos elementos motivadores do lançamento de jovens em instâncias do crime, como o tráfico de drogas, por exemplo. Soares entende que estes jovens não conseguem acesso a canais de expressão que os insiram no contexto cultural da cidade, e a possibilidade de usufruir dos aparelhos de lazer e entretenimento, por isso é preciso entender essa apropriação do crime enquanto uma “demanda” por aceitação, de atores sociais pouco visíveis (ou mesmo sem nenhuma visibilidade) na sociedade.

Nesse sentido, nem o corpo pode ser utilizado como veículo de expressão da sua subjetividade, pois eles não podem adquirir a indumentária que seria característica de suas identidades, devido aos altíssimos preços das roupas, tênis, bonés, etc. (SOUZA, 2007, p. 83).

Esses jovens procuram um canal mais curto de inserção na “cidadania”, lançando-se em atividades criminosas para obter um retorno financeiro mais rápido. Souza nos alerta que, apesar de Soares ter-se dedicado inclusive ao conceito de “invisibilidade” para entender os elementos motivadores para a inserção de jovens nas instâncias do crime, a aplicabilidade de sua formulação em relação à pichação é parcial, pois o reconhecimento na pichação ocorre basicamente entre os companheiros de atividade.

O reconhecimento na pichação é obtido a partir de uma clientela muito específica, o que dá um caráter de nicho à comunidade que gravita em torno da atividade: “marias-spray”, pichadores e simpatizantes. [...], a visão dos praticantes é exclusivista, voltada para “quem sabe ler os muros”. (SOUZA, 2007, p. 84).

No entanto, a explicação para compreensão do envolvimento dos jovens nas instâncias da pichação não pode ser vista somente do ponto de vista exógeno (raiz no contexto social). Existe um caráter endógeno caracterizado pela escolha racional que não pode ser desprezado. Existe um aspecto importante que é a possibilidade de notabilidade, e a pichação surge como um meio por se tratar de uma atividade “marginal” e que tem elementos bastante semelhantes aos dos “esportes radicais”, pelo prazer que proporciona ao seu praticante, àquele que assina seu nome no muro, que sente a “adrenalina”, como nos diz Souza:

O cálculo empreendido pelos pichadores, nesse sentido, valoriza a finalidade da ação, ou seja, o reconhecimento e a fama dos pares e simpatizantes advindos do sucesso das façanhas e da quantidade de pichações espalhadas pela cidade, levando também em consideração o prazer proporcionado pelo meio empreendido. A questão da “adrenalina”, tônica de modalidades esportivas constituintes dos chamados “esportes radicais”, vêm sendo identificadas, no âmbito sociológico, como um dos principais atrativos para modalidades delinquentes e criminosas desenvolvidas por jovens. (SOUZA, 2007, p. 88).

Através desta análise podemos entender o que leva os jovens das grandes cidades, e em particular de Salvador, a ingressarem nas instâncias do piche. A

compreensão de que existe uma demanda por uma aceitação de si enquanto pichador, dos seus pares, e do seu grupo não pode ser encarado somente do ponto de vista exógeno, pois dará um entendimento unilateral ao fenômeno. É verdade que os fatores externos contribuem de maneira decisiva, como a anulação dos direitos de cidadãos aos que praticam a pichação, visto que, como foi explicado anteriormente, a pichação serve como um meio comunicativo para expressar não somente uma qualidade artística daquele que pinta o muro, mas também uma forma de chamar a atenção da sociedade sobre si, pois esta o rejeita ou o ignora. Mas também é verdade que os fatores endógenos não podem ser rejeitados, visto que a possibilidade de aceitação ao grupo pressupõe, também, uma característica individual de “se mostrar”, “se notar”, principalmente entre os seus pares, numa perspectiva de divulgação de seu nome e reconhecimento de sua atitude, além de dar prazer com a adrenalina empregada em uma situação de risco.

Outro ponto importante diz respeito ao sentimento de pertença a um lugar, neste caso, da *quebrada*, da *comunidade*. Souza e Pedon (2007), em relação a esse sentimento de pertença, nos dizem que “identidade-território toma forma de um processo em movimento, que se constitui ao longo do tempo tendo como principal elemento, o sentido de pertencimento do indivíduo ou grupo com o seu espaço de vivência” (SOUZA, PEDON, 2007, p. 127-128). A territorialidade, vai nos dizer Souza e Pedon, expressa tanto uma manutenção da identidade, quanto uma forma específica de ordenação territorial:

Pois uma coisa está imbricada na outra de forma a dar unidade aos contrários que dão movimento ao processo da formação das identidades territoriais. Pois que, o fato de um indivíduo estar num determinado lugar e em um determinado tempo, faz com este mesmo indivíduo participe de redes de sociabilidade que lhe permitem construir seus referenciais com o qual ordena o mundo (SOUZA, PEDON, 2007, p. 135).

A territorialidade é, portanto, a expressão do processo de construção da identidade no cotidiano dos atores sociais. Além dessa apropriação da periferia como espaço de sociabilidade, existe outro elemento que define a identidade do jovem que picha, qual seja, a espacialização das pichações. A cidade se torna o palco para suas atuações, logo, não é difícil que encontremos pichações de gangues em vários pontos da urbe, o que sugere que, mesmo apropriando-se da periferia como uma espécie de “espaço vital”, sua prática na cidade é entendido como *território em movimento*, uma

resposta à própria cidade sobre suas condições, como se quisessem dizer que “a periferia esteve aqui. Estamos de olho”. Em suma: para entender o processo que compreende a identidade, seja individual ou de grupo, dos jovens que picham, é preciso ter em mente uma série de fenômenos que os caracterizam como tal: flerte com práticas que os expõe ao risco iminente e suas imbricações, possibilidade de aceitação e notabilidade entre seus pares, e a importante relação destes com o seu lugar de origem, e a dinamização dessa territorialidade com as pichações, na medida em que pichar pontos distantes do lugar de onde se mora denota uma capacidade de levar a comunidade e o nome de sua gangue para qualquer parte, em constante movimento.

Como se sabe, a pichação é qualificada pelo direito como um crime ambiental, por isso aqueles que a praticam são considerados pela polícia e assim são vistos por segmentos da população que não entende as inscrições feitas nas paredes da urbe. Além disso, é reprovada pela moral dominante, devido ao dano causado ao patrimônio particular ou mesmo público. Dessa forma, pela característica “delinqüente” de suas ações, são alvos também da polícia, e em alguns casos, de seguranças particulares de certas ruas da cidade. A maioria dos pichadores tem histórias de detenção pela polícia, de espancamento, ou de ter o corpo todo pintado com o spray usado para pintar a parede.

Embora a polícia tenha aversão aos pichadores, ela não pode reprimir de modo duro os jovens praticantes, pois esses em sua maioria são menores de 18 anos, o máximo do ato repressivo é conduzir a um módulo policial e chamar os pais. Porém, mesmo com o Estatuto da Criança e do Adolescente que dá garantias ao jovem, existem relatos de abusos de policiais, como espancamentos e torturas seguidos de morte. Um pichador teve a unha do dedo retirada numa dessas abordagens, logo em seguida foi posto na viatura e só visto morto no dia seguinte num ponto de desova conhecido na capital baiana. Mortes deste tipo são raras, mas não inexistentes. Há muito mais, sim, relatos de violência entre gangues rivais do que entre policiais e pichadores, mas isso não significa que não aconteça de fato.

No site de relacionamentos *Orkut* é possível ver alguns relatos de pichadores que escaparam ou que chegaram a ser presos em abordagens:

A MINHA MAIOR FOI FICAR COM UM REVOLVER NA CABEÇA , ISSO EM 98, E ESPERANDO A MORTE CHEGAR LÁ NO MATAGAL, POR SORTE MINHA CONSEGUIR ESCAPAR, NAO SEI COMO , MASAINDA

BEM QUE CONSEGUIR, PORQUE SE NAO NAO ESTARIA AQUI PARA CONTAR ESTA HISTORIA!! Rrsrs. Anônimo.

Os homi quase me pega Uma vez, tinha escalado um poste, tava lá nas alturas, ia lançar de cima a baixo, quando, tava terminando um carro dos homi, virou na esquina, só foi o tempo de lançar o ultio traço e parti a mil, quase eles me pega lá em cima do poste, ia ser rodo até umas horas. Graffiti Bahia.

RISCAR A PAREDE E OS GAMBES PASAR NA HORA ....  
KORRER NA MIRA DE 4 PISTOLAS KOM OS GAMBES  
MANDANDO PARAR DE CORRER E EU CORRENDO....JA  
SABE NEH...FOI UM RODO.... MAIS FELIZMENTE FIQUEI  
PRESO NA DELEGACIA DAS AREAS,,,,,TODO MUNDO  
CONHECIDO UMA EXPERIENCIA.... \*\*RAIO\*\* C.B.R.

O interessante é perceber como a polícia geralmente identifica um pichador. A polícia do Rio de Janeiro lançou uma cartilha na qual informa à população quem são e como lidar com os pichadores. Vejamos alguns pontos:

Quem são os pichadores e como se organizam:

Jovens de todas as classes sociais integram grupos de pichadores. O fenômeno pode ser observado em quase todas as grandes cidades do mundo.

Os grupos deixam suas marcas e símbolos em todos os cantos. Agridem a natureza de forma grotesca e não poupam monumentos históricos, como aconteceu recentemente no Rio de Janeiro, onde um rapaz desenhou o símbolo de um time de futebol no Corcovado.

O ponto em comum entre os jovens identificados e presos como pichadores é a desarmonia na família: normalmente são filhos de pais desajustados emocionalmente e que não conseguem visualizar o problema dos filhos e orientá-los de forma adequada. Contraditoriamente, já foram identificados também jovens pichadores oriundos de famílias bem estruturadas.

Na maioria dos casos envolvendo jovens das classes média e alta, os pais afirmam que desconheciam o problema. Já nas classes mais baixas, os pais tinham conhecimento, mas alegavam que nada podiam fazer.

Atrás de cada pichação que aparece nos muros, paradas de ônibus e placas estão, na maioria das vezes, jovens e adolescentes com problemas familiares e que perambulam à noite pelas ruas (entre 23h e 3h) sem ter o que fazer.

Alguns terminam se envolvendo em pequenos delitos, como furto de toca-fitas, lesão corporal, e até em tráfico de drogas e homicídios.

As pichações são feitas de acordo com normas acertadas entre os jovens. O primeiro nome que aparece é sempre o de quem

está pichando. Depois, se houver algum "convênio" com outro pichador, vem o nome desses parceiros e, em seguida, o nome do grupo a que pertence. (Fornecido pelo Portal do 11º Batalhão de polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em: 31 Outubro, 2008).

Mas além disso, eles mostram aos pais algumas “dicas” de como os filhos podem ou não estar associado à prática da pichação, como:

Traçar o perfil de um pichador não é tarefa das mais fáceis; entretanto, apresentamos algumas dicas que os pais podem utilizar para saber se seus filhos estão ou não envolvidos nesse tipo de delito;

- Confira o material escolar de seu filho. Apostilas, bonés, cadernos e provas costumam ter inscrição usadas em pichações;
- Vigie o horário que seu filho sair de casa. Os pichadores atuam entre 23h e 03h da madrugada;
- Observe se os amigos de seu filho têm apelidos exóticos, ou se tratam seu filho constantemente por apelido não familiar. Inclusive chegando até a substituir seu verdadeiro nome pelo apelido;
- Verifique o computador de seu filho. Certifique-se dos chats (pontos de encontro) que ele acessa;
- Sinal amarelo se as notas escolares andam baixa;
- Sinal vermelho se há latas de spray escondidas nos armários e garagens. Principalmente se os bicos de spray, que são guardados com relíquias e lembranças dos locais que foram pichados.
- Confira os dedos da mão do seu filho. A tinta de spray é de difícil remoção;
- Converse com seu filho diariamente. O diálogo é o melhor remédio na prevenção das ações que eles julgam serem corretas ou contestadoras.
- Converse constantemente com os professores e diretores sobre seu filho e os amigos dele. É muito difícil uma escola não saber se o aluno está envolvido em pichação.
- Verifique a letra do seu filho e o tipo de assinatura que ele usa. Preste atenção se ele assina sempre o apelido em vez o próprio nome. Observe também se tem a necessidade compulsiva de deixar marca em tudo que passa por suas mãos. (Fornecido pelo Portal do 11º Batalhão de polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro em: 31 Outubro, 2008).

Soares (2005) mais uma vez explica que uma das formas mais eficientes de tornar alguém ou um grupo invisível é projetar sobre estes um estigma provindo principalmente do preconceito, da discriminação e da indiferença. Quando isso é feito, toda característica que torna o indivíduo um Ser Humano único, ou seu grupo social, é anulada, passando a ser vista pelo reflexo de nossos preconceitos. O estigma dissolve a



identidade do outro e passa a ser substituído por um estereótipo, taxado e classificado socialmente, geralmente como algo ruim, ofensivo e que precisa ser expurgado, como nos diz as palavras do Batalhão da Polícia do Rio de Janeiro de como lidar com esse tipo de “delito”. Esse tipo de “violência simbólica” é tão avassalador que não é difícil encontrar pichadores que mesmo na prática da pichação, pelos mais variados motivos, entendem sua prática como algo malévolos à sociedade e procuram no grafite um tipo de “redenção”.

A relação da polícia com os pichadores é de fato uma relação tensa, porém a relação dos pichadores com outras instâncias do crime como o tráfico de drogas também é, apesar de ser muito mais sedutora, do ponto de vista da sociabilidade destes através da “delinqüência”, o que Souza chama de “sociabilidade delinqüente”. (SOUZA, 2007, p. 81). Para Souza, a motivação pela prática da pichação não se encerra somente por condições externas (ou exógenas) como a negação de uma “cidadania”, falta de condições de emprego ou de possibilidade de uma educação de qualidade para estes jovens ou mesmo pelo racismo – aqui em Salvador, a maioria esmagadora dos pichadores são pessoas negras, o que torna essa situação distinta de outras já citadas – que os empurram para a margem. Souza nos diz que esses fatores contribuem, mas não são norteadores, pois existem também os fatores internos (ou endógenos) como a notoriedade e reconhecimento entre os seus pares de atividade, relacionada com a questão da adrenalina da prática.

Para entender a participação dos jovens no tráfico de drogas podemos utilizar de semelhante análise, porém este reconhecimento por parte do tráfico para aquele que nele entra é muito mais pela via da violência do que pela da pichação (o reconhecimento na pichação se dá por espalhar assinaturas e siglas da gangue que o indivíduo faz parte). Por mais que seja tensa a relação, é muito mais atrativo ao pichador entrar nas instâncias do tráfico por um reconhecimento para além dos seus pares e por outra demanda latente: a possibilidade real de lucrar com a atividade. Nos últimos anos, muitos foram os pichadores que se tornaram traficantes ou servos do tráfico, seja na condição de dependentes químicos ou mesmo em alguma posição na hierarquia das facções criminosas.

#### **5.4 Pichador: artista ou infrator?**

Todos os grupos sociais constroem regras e tentam fazê-las cumprir. Essas regras sociais definem situações sociais e comportamentos que dizem se tal conduta é “certa” ou “errada”. Diante dessa afirmação cabe-nos perguntar: o pichador é um artista de rua ou simplesmente um vândalo, um infrator, que merece uma punição cabível? No que tange à responsabilização criminal daquele que pratica a pichação, conforme o dispositivo no artigo 163 do Código Penal, diz que a prática da pichação é o ato de “destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia.” (MORAES, 2005, p. 5). E mais: “incorrendo nesse artigo, o agente poderia ser punido com pena de detenção que variava de um a seis meses, ou multa.” (MORAES, 2005, p. 5). Caso o patrimônio deteriorado fosse público, o pichador seria enquadrado na forma qualificada de delito, sofrendo uma multa mais grave, que seria de seis a três anos de detenção e multa, além da pena correspondente à violência.

Posteriormente, como já dito, a pichação foi enquadrada na Lei de Crimes Ambientais, dando igual relevância aos patrimônios público e privado, diferenciando-se daquelas que têm valor histórico artístico ou arqueológico comprovado. A pena para o transgressor varia de três meses a um ano de detenção e multa. Percebe-se que na letra da lei, a pichação é tida como crime, e o pichador como criminoso. Entretanto, do ponto de vista do artista de rua, muito mais do que uma conduta inapropriada, perante a lei, ou uma “destruição” das paredes, a pichação e o grafite constituem-se em uma *humanização* dos muros. A pichação é para aquele que a pratica não uma conduta imoral, mas uma *ressignificação* dos espaços, uma forma de comunicação de um público excluído e que merece certa atenção, como bem ilustra a posição de alguns pichadores por Prosser entrevistados: “Nós não sujamos os muros, nós damos vida a eles.” (2006, p. 7).

A complexidade do universo de representação dessa arte de rua a torna intrigante e relevante, pois ela se torna uma porta-voz, que reclama sua mensagem não só às pessoas “de fora” desse universo, mas à sociedade como um todo. O pichador “reclama apenas o lugar que ocupa, não anunciando mais nada senão ele próprio” (BACELAR, 2006, p. 5). Nesse contexto, a cidade se torna uma arena de conflitos de posse de “territórios”, visto que o conceito de territorialidade e de propriedade parte de diferentes pressupostos para os diferentes grupos. Assim, a cidade vira “um palco para a expressão de inquietações, das angústias e das relações de poder dos segmentos sociais que a habitam.” (PROSSER, 2006, p. 9).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A pichação é uma linguagem que intervém na cidade, pretende estabelecer um sentido de pertencimento à sociedade e, por conseguinte, dar um sentido identitário, de grupo, ao jovem que o pratica. Contestada por muitos e respeitada por outros, a linguagem, tanto da pichação quanto do grafite, traz consigo o registro de parte da história da humanidade que, agregando valores de cada época e contexto histórico, contam a história dos homens – seja nas paredes, muros, postes, viadutos, etc. – e nos mostram um outro tipo de comunicação e relação com a cidade.

Esse trabalho buscou entender como a criação artística contribui para a formação de uma identidade dos grupos de pichadores na cidade de Salvador. Apesar disso, buscamos analisar desde a perspectiva estética até a discussão sobre cidade e arte pública. Esses autores, cada um a seu modo, buscaram compreender a função social da arte, desmistificando a ideia da *arte pela arte*, ou seja, como produção em si, sendo, portanto criação humana e socialmente interventora, além de entender o artista como um formador, interventor e que pode incitar a mudança.

Procurou-se entender, também, a relação da arte com a cidade, principalmente da chamada arte pública. A partir da análise da cidade, feita por Harvey, percebemos que o modelo pós-moderno não apresenta uma solução para o modelo racional modernista do pós-guerra, ao contrário o estimula através de novas técnicas de apreensão do espaço. Vimos também que, apesar dos modelos de distribuição das cidades, a pichação não se enquadraria em nenhuma delas, pois se, por um lado, o modelo modernista, austero, não contempla nada que não fuja do padrão por ele imposto, de outro, o modelo pós-moderno reclama para si somente um apelo estético, onde a sua funcionalidade ficaria em segundo plano. A pichação propõe um acesso à cidade e à arte. Nessa perspectiva entendemos o conceito de arte pública, quais os seus dilemas, críticas e as mais variadas percepções desta. Concluímos, portanto, que a qualidade da obra de arte pública está tanto no processo quanto no produto final e, como feito no espaço da urbe, está em constante processo. Uma arte para o público da cidade – seus moradores –, tomando-lhe a urbe como suporte principal. A pichação, assim como outras formas de intervenção, nos leva a refletir sobre nossa condição na sociedade.

Percebemos que tanto o grafite quanto a pichação teve o mesmo cerne, diferindo tecnicamente, mas mantendo a mesma pretensão: invadir o espaço urbano. Se temos um

protesto mais “brando”, através dos grafites, na pichação temos uma tomada do espaço urbano pela via da agressão, e que essa característica transformou-se no seu fundamento de ser. Vimos, portanto, o que cada elemento se propõe, conceitos, semelhanças e diferenças, e entendemos que a pichação é uma prática social, na qual o pichador expõe nas paredes, além de sua assinatura e nome da gangue, principalmente, suas ideias, denúncias, sentimentos, etc.

A despeito da pichação feita em Salvador, analisamos como (provavelmente) começou esse fenômeno em terras soteropolitanas, a partir de um grupo de punks chamado *Vermes do Sistema*. O crescimento exponencial de grupos e indivíduos que picham, a partir do final dos anos 1990, e a estética da pichação feita em Salvador, que difere de outras capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro, pela inclusão, sobretudo da chamada *cobrinha* e da ideia de movimento ao assimilar traços circulares, além dos traços retos e pontiagudos, que faz o piche ganhar muito mais espaço no suporte onde se é pichado. Mostramos a construção dos nomes das gangues, vulgos e quais os motivos que levaram os jovens ao piche. Além disso, fizemos uma análise do projeto Salvador Grafita, desde o seu começo, em 2005, e sua pretensão de tornar a cidade “menos suja” pelas pichações, transformando-os em agentes do governo, grafitando em locais previamente estabelecidos pelas autoridades municipais. Esse projeto criou, por um lado, formas de articulação e de deslocamento, fortalecendo, em princípio, a cena local. Por outro lado, intensificaram-se as ações das *crews* não participantes do projeto, com o objetivo de enfatizar o caráter subversivo dessa linguagem artística, de transgressão.

Por último fizemos uma análise da juventude, relacionando com questões como violência, identidade e a relação do pichador com a lei. Entendemos que o conceito de juventude é produto da modernidade, a partir da revolução industrial, e que, desde então, sua definição vem mudando ao longo das décadas. Precisamos, com dados, que nos últimos anos, a juventude vem sido alvo da violência das cidades, sobretudo a juventude moradora da periferia dos grandes centros urbanos. Jovens, negros e pobres são os alvos mais comuns da violência que assola as grandes cidades brasileiras, e que, por estarem expostos a essas situações, criaram uma percepção “positiva” da violência, no sentido de conferirem práticas de risco que lhes confere uma relação de afirmação de sua condição e/ou posição na sociedade, como no caso da pichação.

Nesse sentido cria-se uma perspectiva identitária formada, sobretudo, pela concepção de grupo, a prática, que sugere perigo de vida iminente, uma demanda interna de aceitação, e a importante relação dos pichadores com seu lugar de origem e

dinamização dessa territorialidade, na medida em que, ao pichar em lugares distantes das quais se mora, cria uma perspectiva de um território em movimento, mesmo que do ponto de vista simbólico. Sob o desígnio da lei, o pichador é encarado como infrator e, se pego, pode pegar uma sanção que o levaria ou a prisão, ou uma pena mais branda, como serviços prestados à comunidade. Porém, do ponto de vista de quem pratica, a pichação é tida como uma ressignificação do espaço da urbe, uma forma de comunicar-se com seus pares e com o mundo, onde, para eles, o ato de pichar é como “dar a vida” a paredes ocas.

A pichação soteropolitana mantém-se perene. Enquanto manifestação em movimento, há várias possibilidades de estudo, como o aspecto da singularidade do seu traço estético, que a nossa pesquisa não esgotou, bem como suas idas e vindas, com momentos de escassez e outros de abundância provocados por alguma situação particular ou limite. Pesquisas que sejam de caráter exploratório e que busquem dar conta de toda extensão geográfica, e, inclusive, verificar se existe diferenças entre pichações feitas em lugares distintos, dentro da cidade, são necessárias. Por fim, entender a relação entre arte e marginalidade, arte e repressão, expressão artística e direitos de jovens em situação limite na cidade, também, certamente, contribuirá bastante para a apreensão do fenômeno.

Portanto, essas formas de intervenção na cidade precisam ser pensadas em toda a sua dimensão, pois se configura como em espaços de diálogo tanto com a cidade quanto com o público da cidade, buscando a permanência dessa proposta que é artística e, ao mesmo tempo comunicativa. A cidade torna-se mais que suporte. Transforma-se num conjunto de formas, cores, desenhos, letras que, na dinâmica da urbe, criam a ilusão do movimento, incitando a admiração e repulsa, mas, principalmente, intervindo no espaço da urbe conferindo-lhe um novo significado e uma concepção distinta de se ver nela.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Radha. *Praça da Sé, Cidade Universitária, metrô*. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.56-60 e p.155-156.

ABRAMOVAY, Miriam (et al): *Juventude, violência e vulnerabilidade social na América Latina: desafios para políticas públicas*. Brasília : UNESCO, BID, 2002.

ALVES, José Francisco. *Arte Pública: produção, público e teoria*. In ALVES, José Francisco. (Organizador) *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. – Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ANDRADE, Carla Coelho de: *ENTRE GANGUES E GALERAS: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal*. Brasília. DF. 2007.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S. A. 1978.

BACELAR, Jorge. *Notas sobre a mais velha arte do mundo*. Universidade da Beira. Portugal. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-notas-mais-velha-arte-mundo.html>. Acessado em 26 ago. 2006.

BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer ou Insurreição pelos Signos*. Traduzido por Fernando Mesquita. Revista Cinema/Cine Olho, nº. 5, jul./ago. 1979.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* in: *Obras Escolhidas; Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Jeanne Marie Gagnebin. 4. ed. Ed. Brasiliense. São Paulo, SP, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *"A juventude é apenas uma palavra"*. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983.

BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CAMACHO, Luiza Mitiko Yahiguro: *A ilusão da moratória social para os jovens de classes populares*. In: SPOSITO, Marília (coord.). *Espaços públicos e tempos juvenis: um estudo de ações do poder público em cidades de regiões metropolitanas brasileiras*. São Paulo: Global, 2007.

CAMACHO, Luiza Mitiko Yahiguro: *A invisibilidade da juventude na vida escolar*. Perspectiva, Revista do Centro de Ciências de educação, Florianópolis, n 22, p. 325-341, 2004.

CHESNAIS, J. C. *Histoire de la violence*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981. In: ABRAMOVAY, Miriam: *Juventude, violência e vulnerabilidade social na América Latina: desafios para políticas públicas*. Brasília: UNESCO, BID, 2002.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrandt. *Dicionário de Símbolos*. 2. ed. Rio de janeiro. Ed. José Olympio, 1990.

CRUZ, Dayse Martins da; Maria Teresa Costa. **GRAFITE E PICHANÇA – QUE COMUNICAÇÃO É ESTA?** LINHAS, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 95 – 112, jul. / dez. 2008.

DUARTE, Pedro Russi. **Paredes... que falam: as pichações como comunicações alternativas.** Texto apresentado no VI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación ALAIC, 2002. Santa Cruz de la Sierra. “Ciencias de la Comunicación y Sociedad: un diálogo para la era digital”. Bolívia: UPSA – Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, 2002.

FERREIRA, Mara Sâmia Coimbra. **Práticas de namoro entre jovens universitários e a perspectiva da sociologia da juventude.** Seminário Sociologia-Política. UFPR – Paraná, 2010.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONSECA, Cristina. **A Poesia do Acaso; na transversal da cidade.** São Paulo: T. A. Queiroz.

GALVÃO, Tatiana Verônica Bezerra: **Comunicação, Política e Juventude: ‘Marginais Midiáticos’ do Hip Hop.** Rio de Janeiro – RJ. 2009.

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

GONÇALVES, Fernando do Nascimento; ESTRELLA, Charbelly. **Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade** In: *comunicação e conflitos urbanos.* Ano 14, 1º semestre, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

GOUVEIA, Maria Alice Machado. **Financiamento privado e incentivos no Brasil.** In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública.* São Paulo: SESC, 1998. 321p. p.87-91 e p.159.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. 6. ed. Ed. Loyola. São Paulo, SP, 1996.

HEGEL, Georg W. F. **Estética. Introducción.** Siglo Veinte. Buenos Aires, 1983.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

IVO, Any Brito Leal. **Cidade – Mídia e Arte de Rua.** Caderno CRH, v. 20, n. 49, p. 107-122. UFBA, Salvador, BA, Jan/Abr. 2007.

Janeiro, 1995.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Forense Universitária, 2. ed. Rio de Janeiro, 1995.

KONDER, Leandro. **Alienação e arte.** In: KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação.* 2ed. Expressão popular. São Paulo, 2009.

LEPOUTRE, David. **Coeur de Banlieue: codes, rites e langages.** Paris: Odile Jacob. 1997. In: ANDRADE, Carla Coelho de: *ENTRE GANGUES E GALERAS: juventude, violência e sociabilidade na periferia do Distrito Federal.* Brasília. DF. 2007.

LUCAS, Lamounier. **A arte no espaço urbano.** Minas Gerais, 2009.

- MAFFESOLI, Michel. *La Contemplation Du Monde*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- MAIA, Romero Galvão: *Juventude como valor: referencial e método para uma definição a partir do cotidiano*. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais Vol. 2 Nº 4, 2010.
- MARGULIS, Mario & URRESTI, Marcelo. "*La juventud es más que una palabra*". In: Margulis, M. (org.). *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Biblos, 1996.
- MARGULIS, Mario & URRESTI, Marcelo: *La construcción social de la condición de juventude*. 1998.
- MASHININI, Glen. *África do Sul: desafios para o futuro*. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.198-202 e p.311.
- MEC. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora do Ministério da Educação e Cultura, 1980.
- MONTES, Maria Lúcia. *Arte pública e cultura brasileira*. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.274-289.
- MORAES, Vinícius Borges de: *A pichação e a grafiteagem na ótica do direito penal: delito de dano ou crime ambiental?* 2005.
- NETO, Valfrido Moraes: *A ressignificação dos elementos do movimento hip hop na cidade de Salvador*. UFBA, 2006.
- PAIS, José Machado. *A construção sociológica da juventude – Alguns contributos*. Análise Social, vol. XXV (105-106), 1990 (1º, 2º), 139-165.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade*. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.113-120 e p.163.
- PERALVA, A. *Violência e democracia: paradoxo brasileiro*. Paz e Terra, São Paulo, 2000.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. *Muitas palavras: a discussão recente sobre juventude nas Ciências Sociais*. São Paulo, 2007.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa: *Os riscos da juventude*. Rev. Bras. Adolescência e Conflitualidade, 2010 (3): 36-50
- PROSSER, Elisabeth Seraphim: *Arte de rua, Caricatura, e Gravura: Crítica e Política; A cidade como suporte da arte de rua em Curitiba: Uma perspectiva sociológica e antropológica*, 2006.
- RAMOS, Célia Antonacci. *Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis. SC.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo, SP. Ed. Annablume, 1994.
- READ, Herbert. *Arte e Alienação: O papel do artista na Sociedade*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, RJ, 1968.



- RODRIGUES, Gilson. *(In)visibilidade Social: O jogo dramático entre visibilidade e invisibilidade dos atores sociais*. UFRN, Natal, RN, 2008.
- SANTOS, Luanna Merigete: *A quem é possível a juventude? Meninas e meninos entre o ser jovem e o ser aluna/aluno*. Vitória. ES. 2009.
- SANTOS, Tatiana Sena. *Salvador crews: inscrições identitárias afro-diaspóricas em graffitis*. II Congresso Arte e Cidade, UFBA, Salvador, BA, 2008.
- SENIE, Harriet. *A arte pública nos Estados Unidos*. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.34-45 e p.153.
- SEVCENKO, Nicolau. *Entre o paraíso e o inferno*. In MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p. 136-144 e p.167-169.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Invisibilidade*. In SOARES, MV BILL e ATHAYDE, Celso. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2005.
- SOUZA, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2007.
- SOUZA, Edevaldo Aparecido; PEDON, Nelson Rodrigo. *Território e Identidade*. Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros – Seção Três Lagoas. Três Lagoas - MS, V 1 – n.º6 - ano 4, Novembro de 2007.
- SPINELLI, Luciano. *Pichação e comunicação: Um código sem regra*. LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre 2007.
- WASELFISZ, Jacobo. *Mapa da Violência III; Os Jovens do Brasil*. Rio de Janeiro: UNESCO, Instituto Ayrton Senna e Ministério da Justiça. 2002.
- WASELFISZ, Julio Jacobo: *Mapa da Violência IV: Os Jovens do Brasil (síntese)* UNESCO – Brasil. 2004.
- ZACCARA, Madalena; ARAÚJO, Darlene. *Arte pública e cultura local: O “Porteiro do Inferno”, a história da escultura itinerante de Jackson Ribeiro*. Disponível em: [http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/anaisEncontros/xiv/Comunicacoes/DARLENE\\_MADALENA.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/anaisEncontros/xiv/Comunicacoes/DARLENE_MADALENA.pdf). 2009. Acessado em 12/10/2009.
- ZUIN, Aparecida Luzia Alzira. *O grafite da Vila Madalena. Uma abordagem sociosemiótica*. Academia Editorial, 2005.

# **ANEXO:**

Pichações, bombs e grafites



Figura 1: Pichação feita na Av. ACM, Pituba.



Figura 2: Pichações feitas no bairro do Canela, nas estruturas da Universidade Federal da Bahia



Figura 3 Pichação feita na Igreja de Santana, situada na subida da Baixa dos Sapateiros



Figura 4 Pichação feita numa residência na Av. Joana Angélica, Nazaré.



Figura 5 Pichação “ratada” ou “atropelada”.



Figura 6 Pichação feita no bairro do Barbalho.



Figura 7 Bombs de Salvador.



Figura 8 Bomb feito por Snob 85 na Ilha de Barra do Pote, Vera Cruz.