



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

ADRIANA VALADARES SAMPAIO

GRAFFITI: TEATRO URBANO ESCRITURAL

Salvador
2006

ADRIANA VALADARES SAMPAIO

GRAFFITI: TEATRO URBANO ESCRITURAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia
como requisito parcial para o título de mestre.

Linha de Pesquisa: Estudos Teóricos nas Artes Visuais no
Nordeste

Área de Concentração: Linguagens Visuais – Tradição e
Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Costa

Salvador
2006

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador que sempre se portou de forma correta, amiga e confiante, depositando em mim mais do que eu mesma acreditava merecer.

Aos colegas de mestrado, que mostraram como é possível numa academia, fazer uso da generosidade, compartilhando informações, livros, cafés e desabafos.

Agradeço, claro, aos meus pais e minha irmã Fabiana (“gosto mesmo quando me chamam maninha...Aninha...”) que aturaram (e aturam) uma pesquisadora na família com todas as implicações que isso representa para o bem e para o mal.

Minha professora querida do primeiro grau, D. Lourdes, que soube me incentivar e transformar um período caótico e complicado que é a vida escolar brasileira num ato prazeroso e me fez descobrir o fascinante poder da leitura. Meu muito, muito obrigada.

Rita, Guilherme, Bia (minha família carioca), Ana Paula (irmã loira), Nei (mano novo), Manu, Eduardo Summers, Eduardo Sales, Gustavo, Liane, Nice, Mônica, Lene, meninas da biblioteca do IMUCSal. Cada um sabe o papel fundamental que teve para este trabalho se realizar. Vocês são os melhores amigos que alguém poderia desejar. Bou, Ed e Scheckter: os melhores amigos designers que alguém poderia sonhar.

Meus filhos, vocês me fazem querer mais. Tudo para vocês. Não cabe o amor e o agradecimento aqui em palavras, então, beijos aos dois.

Ao generoso e competente grupo formado por calígrafos e tipógrafos da lista de discussão “Tipografia Tópica”, em especial, Henrique Nardi, Bruno Martins, Ismael Mendonça e Elias Bitencourt, pela ajuda, confiança e amizade.

Tio Rei, foi em 1982 que assistimos à peça “Os Saltimbancos” e depois fomos discutir o conteúdo político nela imbutido na hoje extinta sorveteria do Campo Grande. De lá pra cá, nenhuma leitura minha optou pelo caminho óbvio. A você, toda minha dedicação ao estudo.

Aos verdadeiros artistas. Meninos do graffiti, meu muito obrigada. Em especial: Bob, Galosi, Fael, Dimak, Limpo, Peace, AC, Sidoca e Neuro.

“(…) Tudo o que se encontra na língua demótica ali foi vertido pela língua hierática. O hieróglifo é a raiz necessária do caractere. Todas as letras foram, em sua origem, signos e todos os signos foram, primeiramente, imagens.

A sociedade humana, o mundo, o homem inteiro estão no alfabeto. A maçonaria, a astronomia, a filosofia, todas as ciências têm aí seu ponto de partida, imperceptível, porém real; e assim deve ser. O alfabeto é uma fonte...

...assim, primeiramente, a casa do homem e sua arquitetura; depois o corpo do homem, sua estrutura e suas deformidades; em seguida a justiça; a música; a igreja, a guerra, a colheita; a geometria; a montanha; a vida nômade, a vida enclausurada; a astronomia; o trabalho e o repouso; o cavalo e a serpente; o martelo e a urna que se ajeitam e se unem e com os quais se faz o sino; as árvores, os rios, os caminhos; enfim, o destino e Deus. Eis o que contém o alfabeto.”

Victor Hugo – *Carnets de Voyage*

RESUMO

Esta dissertação buscou investigar as letras grafitadas na cidade de Salvador de modo multidisciplinar através do levantamento da técnica (influências no aspecto plástico da letra), do lugar (cidade como suporte), e da cultura local (contexto político-social). A partir de dez grafiteiros e de imagens de suas produções procura-se dialogar com parâmetros de legibilidade, inserção dessa manifestação artística no espaço público, ligação com a tipografia experimental e com a caligrafia artística.

Palavras-chave: Graffiti; Arte pública; Tipografia; Cidade – Salvador.

ABSTRACT

This thesis has the aim of investigating as typographic graffiti in the city of Salvador in a multidisciplinary way through establishment of the technique (influences in the plastic aspect of letters), of the place (city as support) and the local culture (socio-cultural context). In a sample of ten graffiti writers and using the images of their production, a dialogue is established with parameters of legibility, insertion of this artistic manifestation in public areas, connections with experimental type design and with the artistic handwriting.

Keywords: Graffiti; Public art; Type design; City – Salvador.

SUMÁRIO

Introdução	7
1. Inscrições, Letras e Técnicas	16
1.1. Escrita e Linguagem.....	16
1.1.2. Materiais e estilos de escrita (influência da técnica).....	20
1.2. Alfabeto Latino.....	34
1.3. Cultura escrita e poder.....	42
2. Espaço Público Político	51
2.1. Espaço Público: poder, hegemonia, comunicação e repressão.....	53
2.2. Funções Políticas, ideologia e resistência.....	58
2.3. Público e Privado.....	67
3. Graffiti: arte, cidade e ideologia no século XX	71
3.1. Arte na cidade.....	76
3.2. O Nascimento do graffiti contemporâneo ou “ <i>pour une planète plus bleue</i> ”87	
3.3. De Paris à América.....	92
3.4. Poética do graffiti.....	96
4. Palimpsestos nos muros de Salvador	100
4.1. Graffiti em Salvador.....	100
4.1.2. Aspectos e Características da cidade.....	112
4.2. Salvador Grafita.....	117
5. Teatro Urbano Escritural	123
5.1. Tipos e grafias.....	134
6. Considerações Finais	170
7. Bibliografia	
8. Anexos	

INTRODUÇÃO

A causa da produção do graffiti sempre se viu envolta numa aura de mistério, o que não impediu a diversos autores e pesquisadores tentar explicá-la. Numerosas são as tentativas sociológicas, psicológicas e de demais teorias de análise do comportamento humano que tentaram explicar o fenômeno. Este trabalho se propõe a investigar o graffiti a partir de quem os produz, não apenas entrevistando grafiteiros e participando com eles de atividades na cidade, mas tendo também uma visão multidisciplinar desse fenômeno artístico através, especialmente, da construção de um objeto: a letra grafitada¹.

Um dos principais objetivos que impulsiona o grafiteiro a pintar as paredes ou outros suportes citadinos é a necessidade, o desejo de se expressar, buscando reconhecimento, sair do anonimato, deixar uma marca. Mas não é apenas isso. A grande característica do graffiti é seu caráter transgressor. É o prazer humano, percebido desde criança, de desobedecer à norma, atuar de forma livre, testar sua potencialidade de sair do preestabelecido e ir além... transformar sinais, signos, subvertendo-os. Negar o poder do outro: do pai, da mãe, do professor, da autoridade policial, do Estado e da lei. É, como anuncia um graffiti espanhol: “não há maior prazer que fazer o que não se pode fazer.”

A cidade não é sentida, não é percebida como sendo nossa e isso acaba por gerar a iniciativa (muitas vezes intuitiva) de tomá-la, se fazer presente nela. E há ainda a base de todo o movimento impulsionador do ato de grafitar: a competição. Não se trata

¹ “Letra Grafitada” seria, para este estudo, a parte textual do graffiti. Não serão levados em conta os desenhos grafitados, mas apenas aqueles que são compostos de letras, mesmo quando substituídas de seu aspecto semântico. De fato, grande parte dos grafites tipográficos perdem legibilidade (capacidade de reconhecimento do conteúdo da informação) e, em alguns casos, perdem também a legibilidade (capacidade de identificação de cada letra), transformando-se, assim, em imagem apesar de serem compostos por letras.

de uma atitude puramente narcisista a tentativa constante de ser o “número um”, de fazer o melhor graffiti, de deixar sua marca no local mais inacessível. É, em verdade, uma atitude que tem suas bases na educação capitalista de competição, da vida em função de se atingir um patamar de sucesso. Você sendo medido pelo que você faz/produz. É querer ser o líder ou o “vencedor”.

A subversão através da palavra ou letra sempre foi constante na cultura escrita. Mas, ao se manifestar nas paredes das cidades, a visibilidade chega a um ponto excessivo. A interação altera a significação em função da imagem da letra e gera um código, um sinal que nos lembra várias experiências estéticas, como capitulares góticas, escrita árabe, caligramas, poesia concreta, *action painting* e a escrita chinesa.

O fato de ser o encontro dessas duas manifestações (pintura/letra) na cidade, nas ruas, não pode, de forma alguma, ser ignorado. Letra, pintura e urbe estão intrinsecamente ligadas e fazem parte do mesmo estudo ao se confrontar quanto a motivações e políticas de comunicação.

O gesto, o lugar e a ferramenta são estudados no presente trabalho a partir da perspectiva de que a participação comporta “tomar a palavra”, mesmo que seja para utilizar um novo código icônico, não-verbal. Foi por isso que me apropriei de uma definição de graffiti de Décio Pignatari como sendo “teatro urbano escritural”. O ato de escrever, solitário, privado, traz em si mesmo uma distância na sua relação temporal. O graffiti já é um ato público, assim sua publicidade é imediata. O ato é tão importante quanto a mensagem. Grafitar pode ser compreendido como um *happening*, a escritura transformada em evento público e, dessa forma, pode então se libertar de suas obrigações com a língua, com seus morfemas e semântica para poder livremente ser uma experiência estética, ser imagem.

Focar o estudo através das manifestações na cidade de Salvador tem um significado prático. Muito foi dito e estudado sobre o graffiti francês, americano e paulistano (portas de entrada para o movimento no Brasil), mas pouco se fala (quando se fala) da produção que fica à margem (e aqui não está se fazendo nem juízo de valor nem hierarquia qualitativa), fora do centro econômico brasileiro. Mas, o que poderia nos causar uma noção de periferia, na verdade, se mostra como força aliada, produtiva.

Letra-imagem, cidade-subversão, arte-comunicação. Este estudo não pretende responder a todas as questões que podem ser levantadas a respeito das letras grafitadas, mas pretende fazer perguntas e localizar a discussão na esfera de manifestações artísticas inserida num contexto sócio-político.

A principal dificuldade da presente pesquisa é, ao mesmo tempo, o motor que a alimenta: a criação do objeto de pesquisa. Não se trata apenas de um recorte ou de uma delimitação através de uma redução ou particularização. Não se trata, da mesma forma, de abordar o graffiti através da sua produção apenas enquanto desenhos ou mera descrição histórica. Faz-se necessário, num movimento, numa manifestação artística tão rica e tão abundante de referências, a realização de uma pesquisa que tente desnudar objetos dentro do objeto. Os caracteres, as letras, as palavras grafitadas transformam-se, metamorfoseiam-se em outra coisa, em imagem, em marca, em código. A desconstrução da palavra, da língua, subversão do alfabeto. Subversão presente desde sempre no ato de inscrever.

Como o objeto é a letra, o caracter, fez-se necessário também recorrer a definições para ajudar na composição e no uso de termos específicos na dissertação. Utilizo os termos “grafiteiro”, “escritor” e “*writer*” como sinônimos do ator, do autor que pratica as inscrições.

Também utilizo o termo “letra grafitada” quando se fizer necessário lembrar que se trata de um trabalho focado nos caracteres e não nos demais desenhos, fruto do ato de grafitar. Mas também uso o vocábulo “graffiti” para o mesmo fim. Graffiti e inscrição parietal serão utilizados também como sinônimos. Propositadamente, não farei distinções entre graffiti e pichação, uma vez que, para o presente trabalho, essas definições apenas teriam o papel de serem reducionistas. Entendendo a pichação como uma das produções imagéticas possíveis do ato de grafitar e abordando-a através de seus caracteres, palavras, para o presente estudo, uso o termo graffiti de forma abrangente para identificar essa expressão plástica que pode se diferenciar dentro dessa mesma categoria.

Para definir melhor o estudo tipográfico, farei uso de definições da Profa. Priscila Farias², publicadas no anuário acadêmico de design P&D onde ela apresenta proposta para uma nomenclatura tipográfica mais coerente em língua portuguesa. Sendo assim, usaremos o termo “letreiramento” para o desenvolvimento de letras grafitadas.

Para Priscila Farias:

“... é necessário levar em consideração os diferentes processos disponíveis para obtenção destes caracteres ortográficos e para-ortográficos. Embora qualquer destes processos possa resultar em uma fontes tipográfica do ponto de vista do design de tipos, dentro da esfera do design com tipos é importante diferenciar a tipografia, enquanto processo mecânico ou automatizado para a obtenção de caracteres regulares e repetíveis, da **caligrafia** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de traçados contínuos à mão livre) e do **letreiramento** (processo manual para a obtenção de letras únicas, a partir de desenhos).

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e pesquisadora em tipografia. Desenvolve fontes nacionais e faz parte de catálogos tipográficos internacionais.

Neste contexto, utilizaremos preferencialmente o termo **caractere** para nos referirmos a cada uma das letras, números e sinais (inclusive espaços) que compõem uma fonte tipográfica, ou que fazem parte de um sistema de escrita. O termos **glifo**, por sua vez, é a melhor tradução para o inglês *glyph* e, pode ser utilizado como alternativa ao termo caracteres quando desejamos nos referir a qualquer imagem (letra, número ou símbolo) que faz parte de uma fonte...

...O termo **alfabeto** é o mais adequado para nos referirmos a um conjunto de caracteres alfabéticos ainda não implementados como fonte.” (FARIAS, 2004, p. 02 e 03)

Sendo assim, farei uso dos termos letreiramento, alfabeto e glifo nos sentidos supra citados.

Da mesma forma, utilizarei o termo legibilidade de Niemeyer³ como “o atributo de caracteres alfa-numéricos que possibilita que cada um deles seja identificável dos outros” (pag. 72) e “Leiturabilidade como a qualidade que torna possível o reconhecimento do conteúdo da informação em um suporte.” (idem, pag. 74). Outros termos também da área do design tipográfico serão utilizados pontuadamente e suas definições serão então devidamente apontadas.

Dentro desta perspectiva, faz-se necessário um levantamento histórico da relação entre homem e desenvolvimento da arte da escrita ocidental (alfabeto romano), uma vez que o graffiti aqui abordado é um estilo de inscrição híbrida (texto-imagem), tendo como diferencial a pintura elaborada apenas de letras. Essas letras têm, por sua vez, um padrão e um *design* (entendendo a palavra *design* como sendo projeto) que

³ NIEMEYER, LUCY. Tipografia, uma apresentação. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

permite analisá-las e traçar comparações com o ato de caligrafar/letreirar (ver definição de letreiramento) e com a história da tipografia.

A presente pesquisa parte de uma investigação sobre a relação do homem ocidental com a cidade, notadamente no mundo pós-Revolução Industrial. Trabalho com a hipótese de que a perda da noção de distinção entre público e privado, mais o aumento populacional e o desenvolvimento de uma economia capitalista baseada na exploração são causadores de desigualdades profundas. Isso ocasiona um ser em dúvida sobre o seu espaço, seu papel social, sobre o bem público, gerando violência e crise, mas também gerando movimentos de resistência, de criatividade como poderá ser analisado rapidamente com os Dadaístas, Surrealistas, o surgimento da contracultura com o movimento Provos, a Internacional Situacionista e, mais recentemente, com o Ação Global dos Povos (AGP), *Reclaim the Streets* e *Culture-Jamming*⁴. Assim, se apontará o graffiti contemporâneo como um veículo adequado para expressar as ideologias da cultura à qual pertence e se mostrará que esse tipo de manifestação trata de uma arte pública repleta de conceitos, dotada de uma estética própria, política, que parte de minorias e tem como principal característica o resgate da cidade, da cidadania, da noção de pertencimento social (daí a necessidade da pesquisa recorrer a noções de território e identidade). Mas também, por todos os motivos citados, é uma manifestação que desperta a atenção dos órgãos de controle social.

O presente trabalho procura abordar o graffiti como manifestação de arte urbana que faz parte de um contexto histórico político-social, analisando sua produção na cidade de Salvador

O que justifica esta pesquisa, também, é o fato de que nada foi desenvolvido até o momento, abordando inscrições parietais soteropolitanas, e não foi encontrado por

⁴ Os movimentos são definidos nos capítulos da dissertação.

mim, até então, nenhuma pesquisa ou levantamento inteiramente sobre a letra grafitada em publicações nacionais ou ainda sobre a relação entre graffiti e letreiramento.

Os métodos utilizados são o analítico-sintético, o método observacional e o indutivo-dedutivo, mas dada a ênfase no aspecto estético e nas questões sobre contemporaneidade, também fiz uso do pensamento de filósofos contemporâneos, como Michel Foucault e do sociólogo Pierre Bourdieu. Abordagens sobre a cidade e a relação entre público e privado, assim como cidadania, espaço e território foram embasadas por leituras de Milton Santos, Marc Auge, Pissarra Esteves, Lucrecia Ferrara, Stuart Hall e Habermas. Sobre a formação, história, povoamento e imagem da cidade de Salvador as fontes importantes foram os trabalhos do geógrafo Pedro de Almeida Vasconcelhos e documentos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Arthur Lara, Roaleno Costa e Célia Antonacci foram fontes fundamentais para a pesquisar as definições e a história do graffiti brasileiro. Hermano Viana e o trabalho desenvolvido pelo trio paulistano Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano foram úteis para a compreensão do universo Hip hop. Pesquisadores internacionais também foram utilizados para elucidação de questões relacionadas às motivações, à história e estética de grafites como Ivana Nicola, Joan Gari, Angel Arranz, Craig Castleman e Sarah Giller. O *design* tipográfico teve em Priscila Farias, Lucy Niemeyer, Robert Bringhurst, Cláudio Rocha e Bruno Guimarães Martins o suporte necessário. A coleta do material referente ao graffiti será complementada pela sua contextualização histórica à luz das teorias dialética, histórica-social da arte e sociologia, permitindo, assim, uma melhor compreensão do movimento artístico em questão, sua leitura, sua importância e relevância. Buscarei detalhar empiricamente as condições e as práticas sociais pelas quais o graffiti é produzido e consumido em Salvador.

No Capítulo de abertura, procuro indicar a relação entre escrita, poder, comunicação e arte através do levantamento da produção da escrita e das técnicas empregadas no mundo ocidental. Procuro também indicar como a técnica empregada acaba por deixar “rastros” ou “ruídos” no aspecto plástico de sua produção e, em alguns casos, ser fator determinante de um estilo.

O capítulo dois diz respeito à articulação entre graffiti e comunicação urbana. Sendo o graffiti uma manifestação de arte pública e entendendo o espaço público como o domínio por excelência das forças simbólicas entre os cidadãos, é justamente a cidade o lugar onde ocorrem as mediações políticas fundamentais que constituem a sociedade democrática. A cidade como suporte.

Os espaços citadinos serão discutidos neste capítulo como fruto de causas econômicas, políticas e sociais, considerando a cidade como local de trocas (simbólicas, mercadorias, sociais...).

No terceiro capítulo, procurei inserir alguns pressupostos a respeito do ressurgimento ou do reaparecimento do graffiti como manifestação urbana. Abordo o graffiti como uma manifestação social e política urbana através da ótica marxista e entendo essa manifestação como sendo também uma expressão artística, tratando a arte como uma prática sociocultural.

Esse capítulo insere o graffiti como um movimento artístico-social intimamente ligado ao lugar, ao espaço no qual está inserido – a cidade. Não cabe neste trabalho uma abordagem mais aprofundada sobre questões urbanísticas e arquitetônicas, mas é de vital importância que se relacione o tema à cidade, como palco de movimentos sociais e artísticos que participam contundentemente do reaparecimento do graffiti enquanto movimento artístico-comunicacional contemporâneo.

O quarto capítulo faz uma aproximação do levantamento histórico da pesquisa, contextualizando-o na produção soteropolitana, na cidade de Salvador e na história do graffiti soteropolitano. No decorrer da pesquisa, percebi a necessidade de um mapeamento identificando os produtores dessas inscrições, assim como a relação com o poder público local.

No quinto e último capítulo, foi feito um levantamento dos estilos de letras grafitadas encontrados na cidade (através de amostragem), definindo padrões de inscrições, procurando características regionalizantes e seus possíveis diferenciais. Ainda nesse capítulo, tentei articular a relação entre materiais usados, caligrafia dos grafiteiros, influências e recursos locais com o resultado plástico das inscrições.

O Graffiti é produzido por um grupo ou tribo⁵ característico de espaços urbanos, cujos membros se reconhecem entre si por sua atividade mais ou menos clandestina no espaço público. Assim sendo, o graffiti será analisado inserido nessa abordagem como indicador de valores que constituem estratégias de distinção e de uso do ambiente social através do poder comunicacional, artístico e identitário sob a problemática do espaço público contemporâneo.

⁵ Interessante notar que o termo “tribo” apesar de ser o mais amplamente utilizado inclusive no presente trabalho, pode representar, por si mesmo, um julgamento de valor. Etimologicamente, o termo vem do grego *tribé* e significa atrito, resistência, relativo à confrontação. Ora, pode-se perceber claramente que as condutas juvenis ao serem assim designadas estão em verdade sendo rotuladas antecipadamente de desalinhadas, confrontativas, exóticas. Seriam então um desvio de um comportamento padrão, esperado e desejado. Informações adicionais sobre etimologia e condutas juvenis no livro *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*, coordenado por José Machado e Leila Maria da Silva Blass.

CAPÍTULO I

1. INSCRIÇÕES, LETRAS E TÉCNICAS

1.1. Escrita e Linguagem

Muitos historiadores e pesquisadores, como Pedro Paulo Funari⁶ e Celso Gitahy⁷, situam o início do ato de grafitar no próprio ato de registrar imagens nas cavernas da pré-história. Pretendo focar este estudo nas letras grafitadas. Assim sendo, meu objeto de estudo de pesquisa só pode aparecer no processo histórico com o desenvolvimento da escrita. Restringindo ainda mais e entendendo o graffiti como manifestação urbana com características definidas por anonimato, marginalidade, espontaneidade, teatralidade, velocidade, precariedade e fugacidade⁸, temos o início do ato de grafitar na Grécia antiga, que se populariza ainda mais posteriormente, quando permaneceu sob o domínio romano. Raros registros físicos sobreviveram dada a efemeridade do ato, mas graças à fossilização imediata de Pompéia no ano de 79 d.C., com a erupção do monte Vesúvio, não apenas utensílios domésticos, mobiliário e pessoas foram preservadas para pesquisa. Inúmeras inscrições parietais sobreviveram e seus registros demonstram que, provavelmente, essa era uma prática comum no Império e que era o veículo mais utilizado para exercitar a crítica e a insatisfação social. Funari diz que:

⁶ Funari é autor de importantes trabalhos sobre graffiti na cidade de Pompéia, onde através dessas inscrições trata o papel da arte popular na formação da cultura.

⁷ Para uma introdução da história do graffiti, ver GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

⁸ Armando Silva Tellez desenvolve esses “princípios” em seu livro **Graffiti: Uma Ciudad imaginada**. 2ed. Bogotá, Tercer Mundo editores, 1988, pp. 26-29. Como aponta LARA, Arthur Hunold em sua dissertação de mestrado “Grafite, arte urbana em movimento”. Ver bibliografia.

“...na verdade, os muros das cidades gregas e romanas estavam sempre repletos de inscrições... apenas na cidade de Roma deve ter-se escrito, ao menos...cem milhões de intervenções parietais diversas! Este número é tanto mais significativo se considerarmos que esses grafites ultrapassariam, em volume, a soma de todos os autores latinos conhecidos” (FUNARI, 1996, p.10 e 11).

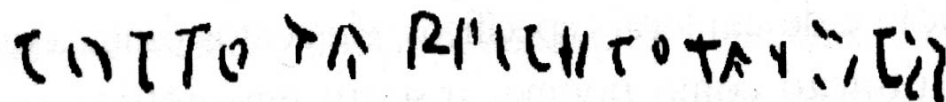


Figura 1. Inscrição encontrada na “Casa del Menandro”, casa de veraneio de uma rica família romana onde se lê “Tottotare itis tota uita?” ou literalmente “vais fazer totó por toda a vida?”. Esse trocadilho sonoro trata na verdade de uma crítica à situação de espera do cliente que visita a família, recorrendo a seus préstimos financeiros. Sua melhor tradução provavelmente seria “o blá-blá-blá vai demorar muito?”.

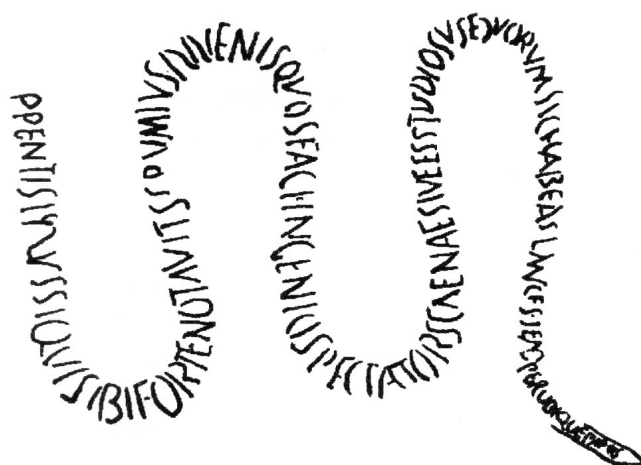


Figura 2. Poema-graffiti pompeiano que se mostra como bom exemplo de união de formas e conteúdos eruditos e populares numa mesma construção estética: “Se alguém por ventura notar estes jogos da serpente, que o jovem Sepúmio faz com engenho, então reflita: se és frequentador do teatro ou das corridas de cavalo, então tem contigo sempre, em toda parte, equilibrados os pratos da balança.” Na verdade, essa

inscrição trata de uma charada que, no fim, insinua que em relação ao teatro e às corridas de cavalo em Pompéia, nunca se sabia o resultado final.

O presente trabalho não pretende analisar a linguagem verbal do graffiti, mas sua tessitura poética, sua expressividade icônica e, assim, articular as peculiaridades do ato de grafitar em seu contexto social.

Ao contrário das pinturas de pincéis de técnica apurada, o graffiti, desde sempre, denotava preferencialmente o seu caráter comunitário, em que se propunha a retratar a vida comum, vivenciar o cotidiano. Mas também se confrontava com uma defasagem entre a relação falada e escrita da linguagem.

A escrita pressupõe uma abstração e noção temporal diferente da linguagem falada. Enquanto o interlocutor fala, seus gestos e suas alterações de entonação vocal e gestual reelaboram, reforçam ou contradizem seu discurso. Já na escrita, quem escreveu, normalmente, não se encontra presente e a interpretação depende em muito do receptor, seu grau de familiaridade com a língua, alfabetização, contexto sócio-cultural. Ao escrever, amplia-se, então, o poder de alcance daquilo que está escrito, mas pode-se reduzir a eficácia da compreensão.

Através dessa linha de pensamento se poderia propor então que, no presente estudo, se aborde a escrita não mais como uma reprodução, imitação do seu conteúdo. O estigma da representação fonética, a relação idéia/signo que permanece e que se espera encontrar na escrita, pode, através dos glifos no graffiti, finalmente se libertar.

Portanto, neste trabalho, se dará menos ênfase à legibilidade e nenhuma à leiturabilidade dos glifos ou alfabetos grafitados. O fato de se possuir um código conhecido em grande parte das vezes, apenas pelos seus produtores, não inviabiliza a possibilidade de ser um tipo de escrita, por que, como nos indica Derrida:

“(…) a marca deixada (por uma pessoa e desconhecida para a grande maioria) por um deles será sempre uma escrita? Sim, na medida em que,

regulada por um código, seja ele desconhecido e não-lingüístico, ela constitui-se, na sua identidade de marca, pela sua iterabilidade, na ausência deste ou daquele, portanto, no limite, de qualquer “sujeito” empiricamente determinado. Isso implica que não existe código – *organon* da iterabilidade – que seja estruturalmente secreto. A possibilidade de repetir e, portanto, identificar as marcas está implícita em qualquer código, fazendo deste uma grelha comunicável, transmissível, decifrável, iterável por um terceiro, depois por qualquer utente possível em geral. Qualquer escrita deve, portanto, para ser o que é, poder funcionar na ausência radical de qualquer destinatário empiricamente determinado em geral.” (DERRIDA, 1991, p. 336).

Ao elaborar as letras e agregar a elas não apenas seu valor fonético, semântico, mas valor estético, o que temos, então, é um sentido duplo de leitura. A letra passa a ser uma imagem, um símbolo, portador de mais conceitos, podendo assim, ser estudado através de leis e pressupostos como Gestalt, semiótica, fenomenologia etc., não mais através da linguagem apenas, mas pelo conteúdo imagético das palavras grafitadas e seu valor histórico, comunicacional e estético.

Portanto, a letra grafitada pode ser uma negação em relação também à autoridade do código como sistema de regras lingüísticas. Seria a desconstrução, a destruição radical do protocolo de código. Isto, por sua vez, se somaria à desconstrução ou insubordinação do graffiti também com relação às normas sociais existentes (esse último tópico será melhor abordado no capítulo 2 da presente dissertação).

Faz-se necessário salientar que nem todo exemplo de letra grafitada pode ser categorizado como um processo de rebeldia lingüística ou de quebra de normas da língua. Muitas inscrições têm alto poder de leiturabilidade e, nesse caso, também não se invalida a maneira pela qual elas deverão ser analisadas pelo presente trabalho, uma vez que a leitura é o processo de decodificação dos símbolos alfabéticos, assim como de imagens. Nesse processo, torna-se claro que a percepção da palavra, seu reconhecimento fonético, passa necessariamente por uma percepção de forma. Antes de ser lida como palavra, a combinação de letras alfabéticas é lida como imagem.

Para um adulto, alfabetizado e lendo uma mensagem em sua língua materna, a leitura inicial não é silábica, mas genérica. Inicialmente, percebe-se o contorno geral da palavra, depois de pequenos grupos de palavras e, finalmente o contorno de frases. É o contorno que é capturado ou percebido. O cérebro humano faz conexões neurais e busca o significado para aquele contorno específico. Caso a palavra se pareça em demasia com outras em sua forma geral ou configuração, duas possibilidades se abrem: ou a leitura volta a acontecer, dessa vez, em velocidade reduzida e agora, silábica, ou acontecerá um erro de interpretação da forma e a frase ficará esvaziada do sentido real. A forma da palavra e os seus característicos diferenciadores são condições importantes para o seu reconhecimento.

Segundo Teberosky, quando há uma primeira percepção de desenho figurativo em palavras ou sílabas, a leitura semântica-fonética é também primariamente descartada. Desde tenra infância (cerca de 4 anos quando a criança reconhece individualmente os caracteres), toda referência a um desenho figurativo leva à exclusão do processo tradicional de leitura. Tenta-se, em primeiro lugar, decifrar o desenho.

1.1.2. Materiais e Estilos de Escrita (Influência da Técnica)

Diversos autores, como Roger Chartier⁹, pesquisam como o processo de leitura altera nossa percepção e como os diferentes suportes ou tecnologias empregadas criam ou demandam um novo desenho, estilo tipográfico. Frutiger¹⁰ afirma que “provavelmente, o emprego de vários materiais e técnicas não provocou grandes

⁹ Roger Chartier é historiador, orientador de estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales - Paris, especialista em história do livro e da leitura. Para aprofundamento do tema: **Histoire de la lecture dans le monde occidental**. Seuil, 1997 e **Culture écrite et société**. Albin Michel, 1997.

¹⁰ Adrian Frutiger é tipógrafo, designer e faz pesquisa sobre formas simbólicas através de culturas do mundo.

alterações na forma dos caracteres, porém conferiu aos sinais um novo aspecto e um novo estilo em todas as épocas”; e “o uso de diversos instrumentos de escrita em associação aos materiais de suporte como o papiro e o pergaminho determinou a estética de cada escrita” (FRUTIGER, 1999, p.133 e 134).

Na Mesopotâmia, a escrita cuneiforme se desenvolve através de sinais sulcados ou cunhados no barro e é justamente o barro que determina o desenho singular, sintético e pictográfico dessa escrita. Já em Roma, com as escritas lapidares, era o cinzel sobre a pedra o material utilizado. A pedra determinará o aparecimento de uma letra elegante, sem grandes adornos, desprovidas de volutas ou movimentos orgânicos e também fará surgir um importante arremate como uma pauta para servir de guia nessas inscrições: as serifas.



Figura 3. Escrita Cuneiforme. 2900 a.C.



Figura 4. letra lapidar romana. 300 a.C.

Escrever sobre superfícies maleáveis, tais como tecidos, papel e folhas e a utilização de materiais de inscrição, como bambu, junco e pincel, deixam a empunhadura mais livre. O movimento da mão e do pulso é mais solto e possibilita um desenho mais orgânico a exemplo da escrita devanagari¹¹, na Índia, que terá ligaduras, sinais externos ao desenho principal da letra e será prioritariamente caligrafado.



Figura 5. Escrita devanagari. Manuscrito séc. XIX.

¹¹ Essa escrita foi desenvolvida utilizando-se prioritariamente folhas de vegetais como suporte.

O pergaminho e a pena deixaram para a história as maravilhosas letras caligrafadas na Idade Média com seus desenhos rebuscados e uma técnica complexa, que fazia da escrita uma obra de arte, mas, de difícil leitura. A escrita sempre revela, através do processo histórico, a cultura humana de sua época. A religiosidade, o medo, a noção de mundo, que imperavam naquele momento, se refletem nas letras góticas lindamente ornamentadas nos mosteiros. O elevado custo do pergaminho acabou por influenciar o desenho das letras para que, aos poucos fossem adquirindo características mais verticalizadas e condensadas.

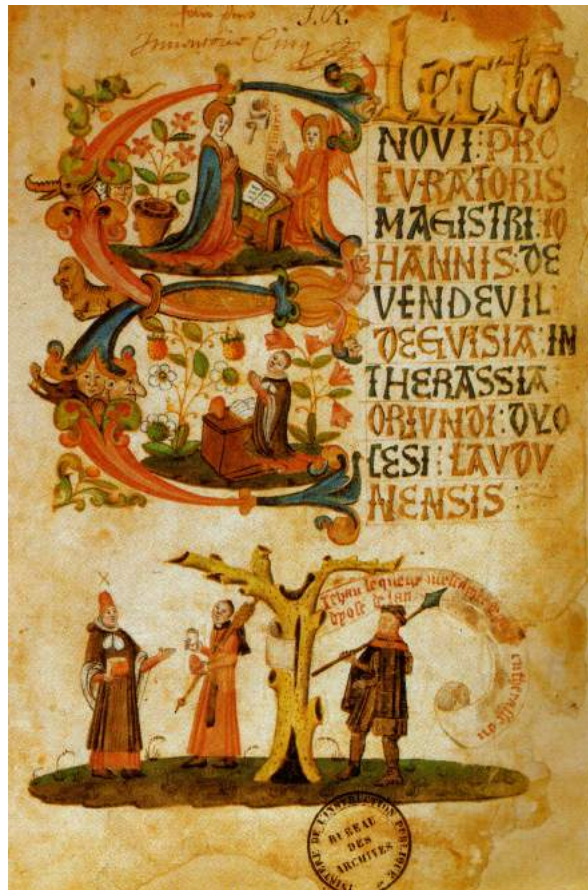


Figura 6. Iluminura medieval.

Quando se populariza o papel (criado pelos chineses desde o século II) através dos árabes na Península Ibérica, no século XI, o papiro é abandonado. O pergaminho já existia desde o século I, mas seu uso só se torna comum no século IV e

será até o fim, dado seu custo e a dificuldade de confecção, usado apenas em documentos importantes.

O uso do papiro modificou profundamente o desenho das letras nos antigos alfabetos. Com a descoberta do papel na China e o uso de pincel, os caracteres se transformaram, afastando o desenho dos objetos aos quais eles representavam iconicamente. Dessa forma, pode-se perceber que o material usado para escrita e seu suporte tiveram grande importância na variação das formas gráficas. No caso específico da escrita árabe, além do suporte e da técnica empregada, a religião islâmica teve papel decisivo no desenho ornamental e elaborado, uma vez que se proíbe o uso de imagens. A letra assume, assim, o papel de grafismo e de imagem atrativa e decorativa.



Figura 7. Escrita Árabe. 1530. Irã.

Na Antiguidade, as primeiras ferramentas de escrita eram o giz, o carvão, o estilete e a cunha. Depois, para inscrição, se utilizou do cinzel e do martelo. Desde a antiguidade romana, se utilizavam três instrumentos (com exceção da China onde se fazia uso do pincel): a haste de ferro (*stilus ou graphium*) que era uma haste que podia ser de mármore ou ferro com uma ponta para traçar os caracteres em tabuletas

revestidas de cera e, assim, poderiam ser posteriormente raspadas e reutilizadas; o cálamo (*calamus*), que era o junco cortado do mesmo modo que as penas medievais e que foi utilizado até o século XII; e a pena de pássaro (prioritariamente de ganso ou cisne) em uso desde o século VII. As penas de metal só passaram a ser utilizadas amplamente no século XIX.

Gutenberg desenvolve a tipografia com tipos móveis de metal no século XV (Os chineses já utilizavam tipos móveis de madeira desde o século II) e percebe-se uma mudança drástica e paulatina no desenho das letras. O desenho rebuscado das fontes caligrafadas com o tempo mostra-se não eficaz no novo método de escrita. Com seus traços complexos, a letra gótica (que inicialmente foi amplamente utilizada nas prensas tipográficas) facilmente entupia os clichês e causava borrões na impressão¹². Os tipógrafos buscaram inspiração nos monumentos romanos e foi na Coluna de Trajano que encontram o desenho tipográfico que lhes serviu, assim como na escrita popular do século IX também chamada de Carolíngia.¹³

Contrariamente ao esperado, os primeiros leitores desse novo estilo de escrita¹⁴ o receberam friamente e até mesmo com má vontade. Acostumados às publicações no estilo gótico, as letras limpas, sóbrias e simples desenvolvidas a partir da Coluna de Trajano causaram estranheza e dificuldade de leitura.

¹² A letra gótica substituiu, entre os séculos XII e XIII, a escrita Carolíngia e guardou desta muitas características de desenho. Alguns pesquisadores acreditam que dois motivos impulsionaram essa alteração de *design*: uma nova estética orientada pela generalização do uso do arco quebrado na arquitetura, que, por sua vez, causou um redesenho das letras através de uma quebra ou *fracturas* de traços característicos da escrita gótica; e o uso da pena no lugar do cálamo, favorecendo uma nova grafia através da flexibilidade dessa nova ferramenta.

¹³ A escrita Carolíngia foi desenvolvida no reinado de Carlos Magno (768-814) durante a sua “reforma” da escrita. Era, na verdade, uma tentativa de padronização ou normatização de desenho de letras, devido à demanda de manuscritos, utilizando-se como base a escrita cursiva romana dos séculos IV e V. A escrita Carolíngia se constituiu em torno de 820-830 e dela chegou até nossos dias o desenho dos caracteres minúsculos ou “caixa baixa”. Para maiores detalhes, ver de Charles Higounet, **História concisa da escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

¹⁴ Essa escrita recebe o nome de “Humanística” em diversas fontes bibliográficas, como no clássico livro sobre a evolução da escrita **Typography, when, who, how**. de Friedrich Friedl, Nicolaus Ott e Bernard Stein.



Figura 8. Escrita Gótica. 1493



Figura 9. Escrita Gótica. 1358.



Figura 10. Coluna de Trajano. Roma. 113 a.C.



Figura 11. Escrita Carolíngia

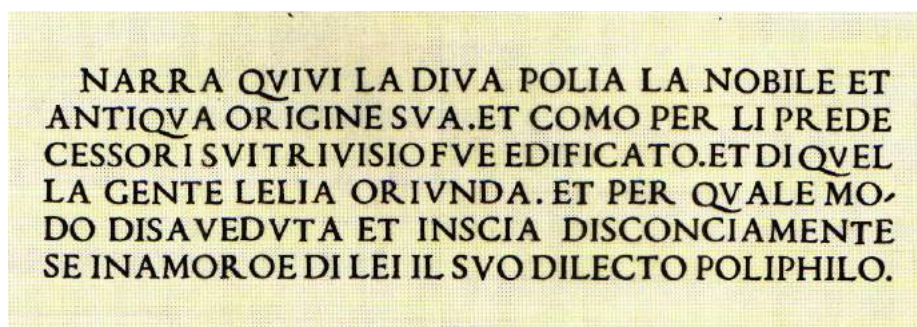


Figura 12. Humanística. 1499. Aldus Manutius

Zuzana Licko¹⁵, uma tipógrafa contemporânea e pesquisadora em design de letras, sugere que não existem letras difíceis de ler. O grau de legibilidade de uma letra não está na complexidade ou não do seu desenho, mas no hábito, na familiaridade que se tem com esse desenho.

O processo tipográfico desenvolvido por Gutenberg causou uma verdadeira revolução humana através da dessacralização do livro e do aumento exponencial de leitores. As novas letras acabaram se impondo por questões mercadológicas e

¹⁵ Zuzana Licko e seu marido também designer e tipógrafo, Rudy VanderLans, têm um escritório na Califórnia (EUA) e editam um disputado catálogo de fontes chamado EMIGRE. (www.Emigre.com).

tecnológicas, até que as outras gerações, por sua vez, passaram a olhar com estranheza as complexas e trabalhosas letras caligrafadas dos copistas, elevando-as à categoria de arte.

A invenção da imprensa (século XVI) e o desenvolvimento de outras “máquinas de escrever e reproduzir” (século XVIII e XIX), como a litografia, substituiu os antigos instrumentos manuais por meios mecânicos de escrita. Somente a escrita comum, ou seja, a feita para leitura mais reservada, privada, como cartas, documentos e listas, permaneceram sob o domínio da escrita caligrafada. O efeito mais intensamente sentido dessa alteração no campo da técnica da escrita foi a fixação de um modelo, de um desenho de letra que servia melhor à tecnologia empregada nas máquinas. A forma que acabou se consolidando e se difundindo como modelo latino foi a minúscula carolíngia do século IX.

Os tipos de metal acabaram por trazer, com seu uso contínuo e abundante, um paradigma da forma das letras. Muitos estudiosos e historiadores chamam essa característica de “herança escultórica tipográfica”.

Assim, o graffiti explora a desconstrução de uma linearidade que os tipos de metal incorporaram, junto à linearidade do texto que, desde Gutenberg, só começou a ser quebrada através da litografia, já que esse meio ou tecnologia não tinha nenhuma das restrições da composição em metal mas, ao invés disso, possuía estímulos de um “novo mercado ávido por novidades e efeitos na publicidade de produtos, aos quais se podem atribuir a maior responsabilidade na geração de inovações”¹⁶. Para Gaudêncio Junior, foram necessários quase quatro séculos para que o tipo gráfico (seu paradigma estético) se libertasse de sua natureza escultórica. Com a litografia, o que se tinha novamente eram os tipos desenhados à mão, não mais esculpidos no metal.

¹⁶ JUNIOR, Norberto Gaudêncio. 2004, p. 39.

Ele relata que:

“sem as tradições e as limitações da impressão tipográfica, esses *designers* puderam inventar qualquer desenho de letra que satisfizesse sua imaginação, e exploraram uma ilimitada paleta de cores alegres e vibrantes nunca antes disponíveis para a comunicação impressa.” (JUNIOR, 2004, p. 42)

Assim, mais do que os derivados minerais de inscrição como o giz, o carvão, a mina de chumbo e o grafite, foi a tinta que se tornou o material mais comum para fixação da escrita sobre um dado suporte.

Se os caracteres da nossa escrita dependem dos materiais e instrumentos com os quais são feitos, para compreender então esse estilo, a estética e o desenho desses caracteres, faz-se necessário atentar para quem, onde e quando se produz esse material, buscando noções para embasar a produção do ponto de vista estético-gráfico numa determinada escrita.

No período Barroco, anterior ao desenvolvimento da tipografia de tipos móveis de Gutenberg, era comum entre os poucos letrados (geralmente religiosos) um profundo domínio em relação ao uso da pena. Pode-se observar, na figura 13, um jogo comum transformado em passatempo nos tempos atuais no qual se utiliza o mesmo estilo ou *design* para a parte textual e para grafismos que acabam por formar figuras complexas.



Fig. 13. Barroco. 1422.

A parede e o *spray* oferecem amplas possibilidades de desenvolver uma letra diferenciada. Mas o suporte aqui também determinará o desenho. O fato de o *spray* necessitar estar sempre no sentido vertical, o bico do spray paralelo ao muro e a textura do muro acabam por indicar limites e possibilidades estéticas na confecção dos glifos, assim como modos e tentativas de subverter essas limitações. Pode-se claramente observar alterações das possibilidades de desenho entre diferentes formas de inscrições como o *spray*, a trincha e o pincel atômico.



Fig. 14. Spray



Fig. 15. Trincha.



Fig. 16. Pincel atômico.

O uso do *spray* acaba por sugerir um desenho mais fluido. O afastamento da mão em relação ao suporte e o jato de tinta a ser disperso (a dispersão depende do afastamento da lata de *spray* em relação à parede e ao tipo de bico utilizado) sugere ligaduras, um desenho mais contínuo e pode simular brilho e até tridimensionalidade. A cultura visual dominante faz-se presente na plasticidade resultante. *Vídeo games*, *vídeo clips*, novas tecnologias que alteram a relação do homem contemporâneo e consequentemente sua relação com o seu espaço, indicam estilos e soluções plásticas. Lugar, tempo e espaço têm influência direta no resultado das inscrições. Mesmo fazendo uso do *spray*, as inscrições paulistanas, por exemplo, são mais agressivas, retas e angulosas. Em Salvador, encontramos um resultado plástico diferente com a mesma técnica: letras mais curvilíneas, sensuais, uso de uma maior paleta de cores e de uma maior quantidade de elementos na composição. O *spray* sugere gestos largos mas a velocidade do traço, as condições da pintura, a cultura local, a arquitetura acabam também por indicar o desenho.

A trincha depende mais da empunhadura, do movimento da mão e rotação do pulso. Têm-se com essa ferramenta diferenças de espessura ocasionadas pela rotação

do pulso e pelo sentido das cerdas do pincel. Normalmente, não apresenta por si só simulação de brilho ou efeito 3-D. Mas os limites do desenho são claramente mais definidos, fortes, com traços mais contrastantes.

O pincel atômico é o que mais se aproxima do uso comum que fazemos com instrumentos de escrita desde tenra infância. Esse grau de intimidade faz com que, com pouco tempo de treino, se obtenham desenhos bastante razoáveis, orgânicos e caligráficos. O resultado aproxima-se, muitas vezes, de tipografias caligrafadas desenvolvidas por *designers*. A velocidade é um outro fator importante, dado o melhor controle da ferramenta, causando reflexos no desenho das letras. As diferenças de espessura também são o resultado do movimento da mão, pulso em relação ao bico ou ponta do pincel atômico, deixando margem para diferentes sugestões de movimento e arremates de detalhes, como a haste transversal que corta o número sete ou a curva inicial que dá origem à letra “A”.



Fig. 17. Fonte caligrafada. Hermann Zapf

Robert Bringhurst¹⁷ diz:

“As letras derivam sua forma dos movimentos da mão humana, restringida e amplificada por uma ferramenta. Essa ferramenta pode ser complexa como um instrumento de digitalização ou um teclado especialmente programado ou simples como um pedaço de pau afiado.” (BRINGHURST. 2005, p. 157).

É curioso notar que as primeiras inscrições soteropolitanas inseridas num contexto de movimento nos anos 70/80 (esse tópico é melhor detalhado no capítulo IV da presente dissertação) possuíam glifos de alta leiturabilidade e legibilidade. Somente no final dos anos 80 e, de maneira mais efetiva, nos anos 90 se veriam inscrições onde a letra é mais utilizada como veículo expressivo, extrapolando a mensagem a ser veiculada. Um processo parecido ocorreu no desenvolvimento de impressos litográficos que procuravam inicialmente simular a letra tipografada, impressa. É comum em técnicas distintas se copiar a plasticidade da tradição anterior porque é impossível separar a escrita das condições naturais de sua existência. Um paradigma plástico/estético só pode ser quebrado depois que a nova técnica, uma vez estabelecida, atinja seu grau de maturidade e estabilidade.

Com a litografia tivemos as primeiras tentativas de subversão do paradigma tipográfico. O veículo que evidenciou isso de maneira mais intensa foi o cartaz. No final do século XIX, esses cartazes amplamente utilizados associavam atributos verbais e visuais, trabalhando o *lettering* não somente pelo seu valor lingüístico, não apenas para ser lido, mas para ser sentido. Esse tipo de experimentação é bastante evidente nos cartazes desenvolvidos por designers na *art nouveau*, como Chéret e Mucha:

“Ainda muito distante dos esforços que os tipógrafos e poetas experimentais modernistas fariam para modificar a estratégia de representação da palavra escrita, os trabalhos do movimento *nouveau* explicitaram o caráter híbrido da tipografia. (...) Esses artistas entenderam que a manipulação da forma visual da escrita também produz significado e, tirando proveito de todas as liberdades propostas pela pedra litográfica, alavancaram essa experiência a extremos de criatividade”. (JUNIOR, 2004, p. 47)

¹⁷ Ensaísta, professor e poeta canadense, é autor de uma das obras mais aclamadas sobre tipografia no mundo: “Elementos do Estilo Tipográfico”. Vide bibliografia.

Para muitos autores como Richard Hollis (2000), quando ocorre a transição da composição gráfica por partes separadas e isoladas para a criação única do artista de texto e ilustração, houve então o início do *design* gráfico. Segundo Hollis, quando os artistas, em vez de adicionarem texto com tipo gráfico, passaram a desenhar as letras eles mesmos, e quando se tornaram responsáveis por todo elemento do design, estavam praticando o que depois veio a ser conhecido por *graphic design*.

1.2. Alfabeto Latino

É por volta do ano de 700 a.C. que o alfabeto latino aparece. Derivado diretamente do grego arcaico (que possuía 27 letras), ainda era lido como os hieróglifos egípcios, em *boustrofedon* (em ziguezague).

No ano 1000 a.C., os romanos possuíam quatro escritas em uso corrente. A Capitalis Romana era uma letra de caráter monumental, com grande spacejamento entre letras e era utilizada na arquitetura. Seu desenho simples, minimalista, respondia ao desenho arquitetônico utilizado em Roma. Só existia em versão caixa alta (maiúsculas) e é a letra considerada padrão no mundo latino, uma vez que seu desenho foi repetidas vezes copiado no transcorrer dos séculos para se chegar ao que muitos consideram como paradigma do desenho tipográfico. A letra Quadrata era imponente e sua utilização ficava restrita a livros, documentos públicos e importantes, situações de grande formalidade. Seu desenho demandava tempo e muito trabalho e não se fazia uso de espaço entre palavras. A barra transversal da letra A não aparece e também não existia na versão caixa baixa (minúscula). A letra Rústica Romana era de uso mais informal e, apesar de não existir caixa baixa, já aparecem letras com ascendentes e descendentes (hastes da letra que ultrapassam as linhas ou pautas imaginárias como a

parte superior do “b” e inferior do “q”). A Rústica Romana era confeccionada com pincel e nos foi deixada de legado nas paredes da cidade de Pompéia. A última letra é a Cursiva Romana de utilização cotidiana com pena de ponta fina. Ao contrário das outras letras em uso, era predominantemente escrita em caixa baixa e tinha grande variação por se tratar de caligrafia.

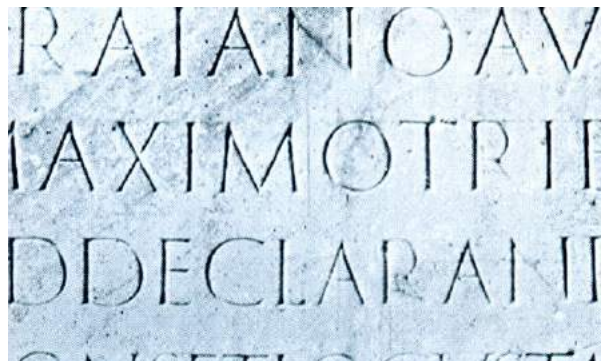


Fig. 18. Capitalis Romana



Fig. 19. Quadrata.

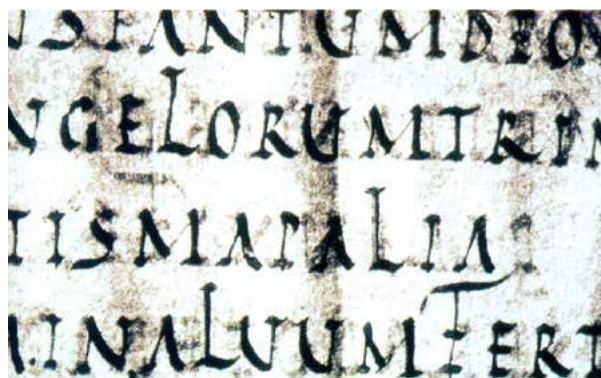


Fig. 20. Rústica romana.

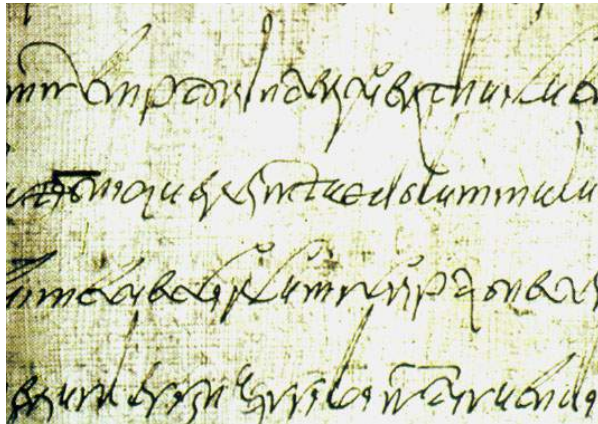


Fig. 21. Cursiva Romana.

É a partir de 500 d.C. que surge a Uncial, letra surgida provavelmente no norte da Europa. Arredondada, ela une preocupações estéticas com legibilidade e era predominantemente em caixa baixa

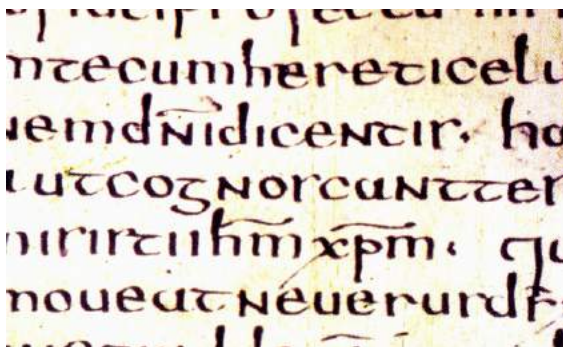


Fig. 22. Uncial.

No século VIII, aparecem as letras minúsculas como variação de uma versão em caixa alta e não como letra independente. Foi no reinado de Carlos Magno que, na reforma por ele encabeçada visando aumentar o número de alfabetizados e leitores, encomendou ao escriba Alcuino, o bispo de York, uma letra altamente legível e esteticamente atraente. A uncial se tornou assim a letra oficial de todos os textos e documentos do reinado de Carlos Magno.

Para a confecção de livros, foi desenvolvida então a minúscula carolíngia. Uma letra criada por calígrafos durante muitos anos visando beleza, altivez e rápida

leitura fruto de muita pesquisa de mancha gráfica, leiturabilidade e esquema modular que possibilitava sua reprodução manual caligrafada com um mínimo de controle de desenho. Essa letra só começa a deixar de ser utilizada quando, na Idade Média, a igreja católica, desejosa de produzir livros religiosos portáteis para difundir sua fé, percebeu a necessidade de se utilizar uma letra mais verticalizada para reduzir o número de páginas. Assim se chegou ao desenho gótico originalmente desenvolvido na França.

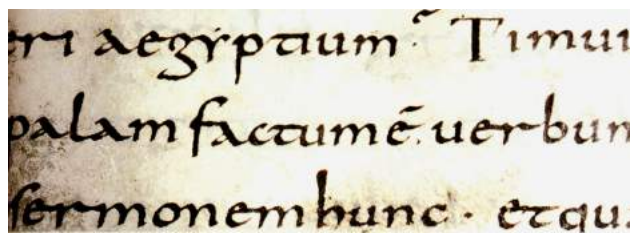


Fig. 23. Minúscula Carolíngia

Na Renascença, com a mudança da percepção do homem de seu papel no mundo, surgiram os primeiros sinais de alteração sensível da então amplamente difundida letra gótica. Letras mais arredondadas, leves e legíveis passaram a ser utilizadas.

Com a prensa de tipos móveis, emerge a necessidade de uma letra que melhor correspondesse à utilização de tipos em metal e assim surge o primeiro alfabeto romano completo em 1460, desenhado por Nicholas Jenson. Conhecidas como Venezianas, essas letras inspiradas nas romanas, acabaram por influenciar toda uma geração de tipógrafos.

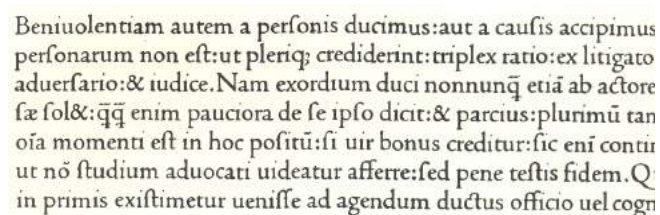


Fig. 24. Veneziana de N. Jenson.

Apenas no século XIX, surgem as letras sem serifa (hastes que finalizam ou arrematam o desenho).



A B C D E F G H I J K L
M N O P Q R S T U V W

Fig. 25. Fonte serifada.



A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y

Fig. 26. Fonte sem serifa.

Com o desenvolvimento de diferentes máquinas de impressão e a revolução industrial, as letras passaram por um processo de libertação da forma. A concorrência, competição dos novos produtos lançados no mercado no grande *boom* mercadológico e a contratação de pintores e desenhistas para confecção de peças publicitárias, como cartazes e embalagens, trouxe uma nova forma de se desenhar letras e de se diagramar.

Surge, então, a letra ornamental ou o caractere ornamental (em tipografia) e glifo no que tange ao desenho de letras.



Se é letra,
é legível

Fig. 27. Fonte Edit Bold de Margo Chase (distribuidora: T-26)



Fig. 28. Fonte fantasia. Letra ornamental extraída do Atlas da Escrita de H. L. Petzendorfer. Início do século XX

Para Frutiger¹⁸, as letras ornamentais são desvios do tipo básico, do paradigma de desenho de letras latinas. Apesar de se popularizar no final do século XIX, esse tipo de experimentação já havia sido feito antes, como as capitulares desenvolvidas pelos mosteiros e chancelarias da Idade Média, quando a letra só podia ser reconhecida como base do desenho depois de longa observação.

¹⁸ op. cit., p. 153

A invenção da litografia no final do século XIX trouxe mais liberdade à criação de novos desenhos de caracteres que antes se encontravam limitados às restrições técnicas da gravura. Frutiger nos conta que “repentinamente, os caracteres começaram a aparecer de modo tracejado, pontilhado, expandido ou com efeito tridimensional, provido de inúmeros adornos.”

Isso nos faz chegar à conclusão de que a escrita deve ser considerada como a expressão do universo sensível de determinada época.

A presença de impressos tipográficos em larga escala, durante o século XX acabou por massificar um tipo de desenho de letra que foi assimilado como “melhor” e se tornou um padrão no mundo ocidental.

Em relação à letra grafitada pode-se pensar em como, em seu caráter transgressor, o graffiti tenta subverter o desenho arquetípico das letras romanas tão comum atualmente devido ao uso freqüente do desenho latino por mais de 500 anos em textos impressos, como livros e documentos. O desvio do desenho padrão normalmente acontece quando se trata de veículo não oficial, não formal como em cartazes e impressos artísticos.

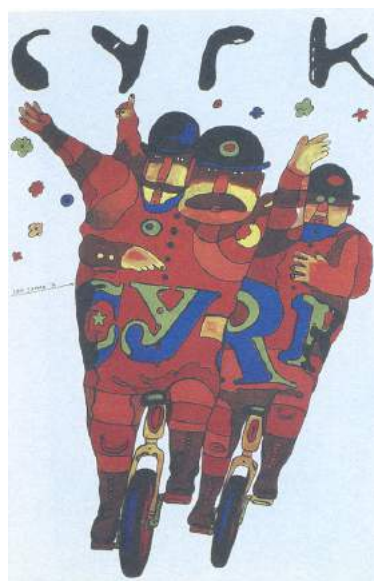


Fig. 29. Cartaz de circo de Jan Sawka. Polônia.

Ao contrário dos textos experimentais, de contra-cultura ou artísticos, os textos “oficiais” (livros, jornais, documentos) no decorrer dos tempos desde Gutenberg, têm como objetivo alcançar, de forma rápida e eficaz, o maior número possível de leitores. Os tipos ou letras mais usados no mundo de alfabeto latino seguem uma estrutura básica para seu reconhecimento mesmo apesar de pequenas alterações. Essa estética de letras fixou-se de forma inconsciente e se mostra atualmente como a mais “aceitável” e “confortável” do ponto de vista tipográfico, simplesmente porque a maior parte do conhecimento se deu através da assimilação dessa forma. A figura 30 mostra exemplos de letra “a” minúscula na ordem, a seguir, de fontes: Garamond, Baskeville, Bodoni, Excelsior, Times, Palatino, Optima e Helvética. Pode-se perceber que, apesar de alterações no desenho das fontes, uma estrutura comum permanece quando se fundem na última, linha as oito fontes:



Fig. 30. Forma básica comum. Fonte: Sinais e Símbolos de Frutiger. Pág. 171.

1.3. Cultura Escrita e Poder

Não se pode negar também que existe ainda, dentre os grafiteiros, a ideologia de poder associada ao ato de escrever.

Desde tempos imemoriais, aquele que detinha o conhecimento da técnica empregada na escrita detinha o poder. A casta dos escribas sempre foi, em toda a história, determinante e extremamente influente. Não só pelo conhecimento técnico (manuseio da cunha e do barro, da pedra e do cinzel, do pergaminho e da pena), como também pelo domínio dos segredos que envolviam o desenho do alfabeto. O Escriba detinha o controle contábil e administrativo das atividades políticas e econômicas. O grau de dificuldade para dominar os sinais pode ser razoavelmente medido levando-se em conta, por exemplo, que a escrita cuneiforme chegou a possuir até 1.500 pictogramas diferentes.



Figura 31. Thot, deus da escrita e patrono dos escribas egípcios.

A idéia de que a cultura escrita implica em níveis mais elevados de modernidade e racionalidade continua profundamente enraizada em nossa consciência, tanto popular quanto acadêmica.

Embora a escrita por si só não tenha sido o único fator responsável pela racionalidade, pelo crescimento econômico ou desenvolvimento social, houve sempre uma íntima relação entre seu domínio e o exercício do poder. Na Antigüidade, em diferentes agrupamentos sociais, os detentores do poder manipulavam os textos documentais e literários de várias formas para o controle de seus dominados.

Os ideogramas orientais são um curioso caso em se tratando da relação letra/imagem. No Japão contemporâneo, coexistem 3 tipos de alfabeto: o hiragana que é um alfabeto silábico composto por 71 letras; o katagana que também é um alfabeto silábico de 71 letras e, mais recente, uma forma simplificada do kanji que é ideográfico¹⁹. Cada Kanji possui um significado que em muito se aproxima ainda hoje em dia do desenho que representa a palavra originalmente. O Kanji foi desenvolvido na China e de lá migrou para o Japão.

Na China, o alfabeto ideográfico kanji recebe o nome de Hanzi. Provavelmente, essa escrita foi desenvolvida há cerca de 4.500 anos atrás. Ao contrário do alfabeto latino (romano), em que cada letra identifica um som mas não se vê qualquer informação sobre o seu significado, em chinês, cada ideograma tem um significado mas não um som. Assim, vários dialetos orientais que utilizam o hanzi têm pronúncia diferente.

Os ideogramas hanzi se originaram de desenhos mas, com o uso contínuo em milhares de anos, apenas alguns guardam real semelhança com o desenho original.

¹⁹ Kanji é a denominação tanto para o conjunto de caracteres que formam o alfabeto, como para cada caractere ou ideograma.

Inicialmente composto por 50.000 ideogramas, na China, hoje em dia, se considera uma pessoa alfabetizada quando reconhece e reproduz 2.000 ideogramas específicos. Cada ideograma (desenho) representa uma idéia.

Aqui se percebe uma aproximação entre escrita ideográfica e as letras grafitadas. Vejamos o que diz Teberosky:

“A escrita também é um objeto simbólico, é substituto (significante) que representa algo. Desenho e escrita – substitutos materiais de algo evocado – são manifestações posteriores da função semiótica mais geral. No entanto, diferem. Por um lado, o desenho mantém uma relação de semelhança com os objetos ou com os acontecimentos aos quais se refere; a escrita não. Por outro lado, a escrita constitui, como a linguagem, um sistema com regras próprias; o desenho, por sua vez não. Tanto a natureza como o conteúdo de ambos os objetos substitutos são diferentes. (TEBEROSKY, 1999, p. 70).

Poderíamos nos perguntar que, sendo a escrita oriental ideográfica, ela seria então um tipo híbrido entre desenho e escrita. Acredito que sim, da mesma forma que muitos graffitis tipográficos. A excentricidade dos caracteres retarda o processo de leitura fonética, que é logo bloqueado pela percepção ou busca de uma leitura imagética. Características como essa, aliadas às possibilidades expressivas do movimento corporal associado à escrita ideográfica, foram também responsáveis pela influência dos ideogramas e da caligrafia chinesa em diversos pintores e em estilos artísticos como o Tachismo. No ocidente, o caminho da aproximação entre texto e imagem é mais acidentado e tortuoso, dado o caráter fonético do alfabeto romano. Uma grande ruptura foi iniciada com o desenvolvimento da tipografia.

Com a dessacralização do texto através da impressora de tipos móveis de Gutenberg, iniciou-se uma nova era mais humanizada, em que o conhecimento poderia ser eternizado, discutido e apreendido nos textos agora mais populares e difundidos em larga escala. Mas, ainda assim, aquele que detinha a técnica da impressão e/ou reprodução do texto era aquele que detinha a capacidade de explicitar, revelar, publicar ou controlar e reter a informação.

No caso do Brasil colônia, temos o exemplo de como, tendo impressos censurados e importados da Europa, só nos chegavam informações que não eram consideradas “nocivas” à política colonialista portuguesa. O panorama muda completamente quando da vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, trazendo juntamente com seus agregados, o aparato burocrático e a imprensa régia.

Dada a extensão territorial e a grande demanda de informação, mesmo contra a vontade inicial, acabou-se permitindo a existência de impressores para publicação de textos, livros, folhetins, almanaques e jornais.

O primeiro a obter licença de impressão foi o português radicado na Bahia Manuel da Silva Serva²⁰, que assim deu início à quebra da censura praticada pelos portugueses aos impressos brasileiros. No mesmo século em que as tipografias puderam existir com certa liberdade, surgiram as primeiras experiências nacionais de diagramação não-ortodoxa, as primeiras letras e composições de caráter autóctone. Letras desenhadas à mão, influenciadas por estilos artísticos como *art nouveau* e *art déco* se fazem presentes nos impressos nacionais facilitados pela litografia.

²⁰ Para maiores informações sobre a tipografia no Brasil ver IPANEMA, Marcello e IPANEMA, Cybelle. A Tipografia na Bahia. Documentos sobre suas origens e o empresário Silva Serva. Rio de Janeiro: Instituto de Comunicação Ipanema, 1977.



Fig. 32. Revista "Ilustração do Brazil" outubro de 1878.



Fig. 33. Capa da Revista "Para Todos" de 1927.

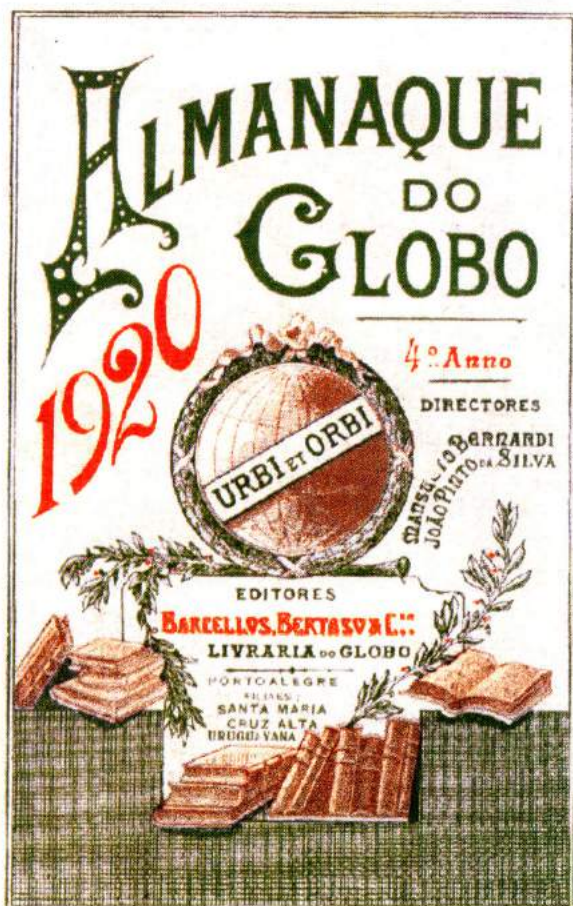


Fig. 34. Capa do “Almanaque do Globo” de 1920.

O poder, através dos impressos, dos textos, das letras, sempre mudou de mãos no decorrer da história. Atualmente, graças ao domínio econômico exercido pelas multinacionais e grandes corporações, pode-se perceber o papel das agências de publicidade no que tange à mudança de atitude, no convencimento e manipulação pelo uso da linguagem, que ainda se manifesta de maneira mais intensa, na língua escrita. O presente trabalho não investiga a atual conjuntura de poder exercida pela mídia, mas no capítulo três, para melhor compreensão do fenômeno das inscrições urbanas inseridas na realidade citadina atual, será feita uma aproximação entre poder público, grandes corporações e espaço público.

Diversos autores, como Frutiger²¹ apontam para as semelhanças entre a tipografia (enquanto formato de caracteres) e o estilo arquitetônico através dos tempos como sendo um tipo de “grafologia” de culturas passadas. Não pretendendo ser reducionista, para não cair num método simplista de comparação, em algumas situações (não raras), é clara a relação entre estilo arquitetônico e o estilo tipográfico. As letras unciais²² arredondadas surgem no mesmo momento em que se desenvolve o arco redondo e as fileiras das arcadas romanas. A escrita medieval tem um estilo de desenho que, em muito, se assemelha ao estreitamento do estilo gótico arquitetônico e à abóbada em arco ogival. No estilo renascentista (com a retomada da cultura clássica), vemos paralelos entre o estilo greco-romano e a escrita capitular romana. Já no século XX, temos diversos exemplos como o neofuncionalismo e seu correspondente tipográfico, com letras geometrizadas e construídas não mais à mão livre, mas com ferramentas de desenho para dar maior precisão. Ou seja, contexto sócio-cultural sendo refletido e exercendo influência na produção tipográfica.

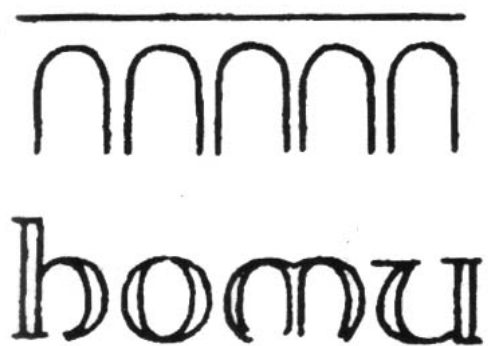


Figura 35. Estilo romano.

²¹ Frutiger, op. cit., p. 139

²² As letras Unciais apareceram por volta do século IV d. C. e são uma variação das letras maiúsculas lapidares romanas. Foram amplamente utilizadas até a reforma tipográfica de Carlos Magno.

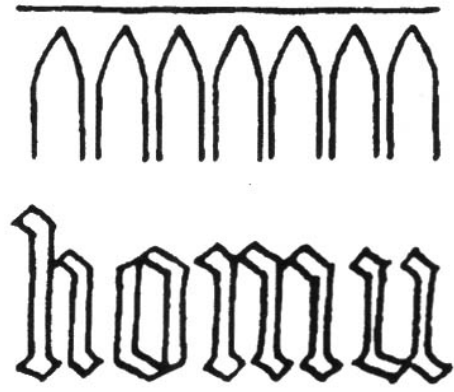


Figura 36. Estilo gótico



Figura 37. Renascença

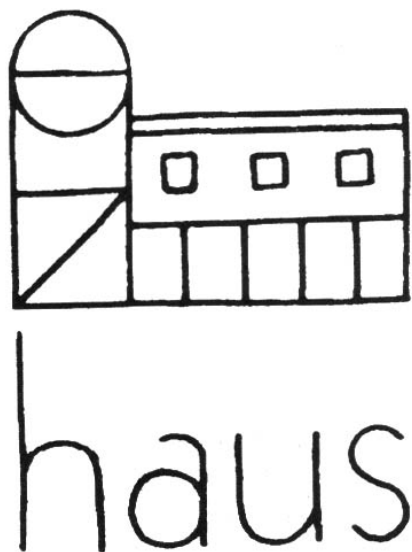


Figura 38. Neofuncionalismo

A relação entre escrita e cidade parece ser fundamental para se compreender as alterações do caráter estético através dos diferentes materiais e do lugar, da paisagem à qual a escrita está inserida. Assim sendo, o desenho das letras recebe influência do contexto social, espacial e cultural, mas também da técnica, das ferramentas e do suporte utilizados.

Para Argan:

“Não é difícil compreender como, para todas as correntes artísticas de vanguarda, a problemática do objeto de arte, aliás, do objeto *tout court*, se tenha estendido a cidade: a cidade está para a sociedade assim como o objeto está para o indivíduo. A sociedade se reconhece na cidade como o indivíduo no objeto; a cidade portanto, é um objeto de uso coletivo. Não só isso, a cidade também é identificável com a arte porquanto resulta objetivamente da convergência de todas as técnicas artísticas na formação de um ambiente tanto mais vital quanto mais rico em valores estéticos.” (ARGAN, 1998, p. 255).

A percepção de que determinada técnica inserida num determinado período, numa determinada cultura, acaba por induzir ou indicar um resultado plástico, como no caso em questão, o graffiti, que nos leva a um segundo e importante ponto a ser desvelado: o suporte. Configurar e inserir o graffiti no seu *locus* significa adentrar em questões diretamente relacionadas aos atores dessa manifestação expressiva. Perceber as motivações ou visões dos grafiteiros é tentar alcançar seus valores estéticos, é, em última instância, não perder de vista o palco de acontecimentos que é a cidade.

CAPÍTULO II

ESPAÇO PÚBLICO POLÍTICO

Alguns autores da Escola de Chicago, como Louis Wirth, vêem a cidade como uma variável independente, como uma “força” social com a capacidade de gerar diferentes efeitos na vida social. Esses autores consideram o modo de vida que a cidade originaria como sua principal consequência, dando ênfase à questão urbana em si mesma nas análises dos fenômenos que ocorrem em seu interior. Wirth acredita que o estabelecimento das cidades implica no surgimento de uma nova forma de cultura, caracterizada por papéis altamente fragmentados, isolamento, superficialidade, anonimato, relações sociais transitórias e com fins instrumentais, diversidade e fugacidade dos envolvimento sociais, afrouxamento dos laços de família e competição individualista (Wirth, 1987).

Wirth não viu a persistência dos grupos primários como elemento integrante da vida urbana e suas funções nas organizações interpessoais como a máfia e as tribos urbanas. Muito se tem discutido em termos de espacialização, urbanização e história da cidade, utilizando conceitos similares ao de Wirth.

Wirth é um dos muitos autores que imaginam a cidade como deletéria à vida humana, fruto em grande parte do fato de se pensar nos grandes centros urbanos em contraponto à vida rural romantizada. O erro maior está em se sacralizar, idealizar a vida rural, vendo-a ou resgatando-a como o lugar parnasiano de paz, tranquilidade e valores morais, enfim, o paraíso rousseauiano.

No caso do Brasil, com o capitalismo tardio, essa visão torna-se além de romântica, impossível de ser aplicada, uma vez que se convive entre

tradicional/moderno, urbanidade/ruralidade e com desenvolvimento regionalizado e desigual.

A cidade existe enquanto relação entre os diferentes grupos que interagem em um dado sistema produtivo. Cada grupo, com seu modo de ver o mundo ou com interesses voltados para aspectos específicos, detém a capacidade de construir e reconstruir a cidade criativamente, a partir de elementos selecionados no amplo leque de opções disponíveis, na cultura de uma dada sociedade. Assim, pensar a cidade como construção simbólica de grupos sociais é reafirmá-la no seu papel de mercado. É na cidade que se legitimam os estilos de vida, o patrimônio cultural, histórico, ideológico, enfim, é onde interesses competem e se (re)afirmam.

Se a aparente padronização atual das cidades parece apresentar-nos uma sociedade sem estilo, é justamente porque sua imagem é a somatória dos estilos e grupos que vivem nela. À procura de novas formas de identidade, a difusão de estilos de vida diferenciados, a experimentação que tenta criar novas unidades sociais mais “afetivas” e participativas, a multiplicação de possibilidades de engajamento são tentativas de resposta a essa situação, ao sentimento de pasteurização.

Para Pierre Bourdieu “as diferentes posições que os grupos ocupam no espaço social correspondem a estilos de vida, sistemas de diferenciação que são a tradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência.” (BOURDIEU, 1983, p.82).

Diante da impessoalidade e do anonimato das sociedades modernas, a “tribo” permitiria agrupar os iguais, possibilitando-lhes intensas vivências comuns, o estabelecimento de laços pessoais e lealdades, a criação de códigos de comunicação e comportamentos particulares. Os grafiteiros formam um grupo cujos integrantes vivem

simultaneamente ou alternadamente muitas realidades e papéis, assumindo sua tribo apenas em determinados períodos, eventos ou lugares.

Para Maffesoli (2002): “O estilo estético²³, ao se tornar atento à globalização das coisas, à reversibilidade dos diversos elementos dessa globalidade e à conjugação do material com o imaterial, tende a favorecer um estar-junto que não busca um objetivo a ser atingindo (...) mas empenha-se, simplesmente, em usufruir os bens deste mundo, em cultivar aquilo que Michel Foucault chamava de “cuidado de si”, ou “o uso dos prazeres”, em buscar, no quadro reduzido das tribos, encontrar o outro e partilhar com o outro algumas emoções e sentimentos comuns”.

O espaço público urbano é entendido a partir de sua localização e de seus limites, que definem sua territorialidade. A marcação desse território acontece não apenas por limites geográficos ou referências visuais, mas pela apropriação do espaço por um grupo que desenvolve uma atividade específica, dando-lhe uma identidade. Todas as relações que envolvem usuário e meio, sejam estas culturais, antropológicas ou históricas, determinam a formação do espaço através da sua construção simbólica.

2.1. Espaço público: poder, hegemonia, comunicação e repressão

Pensando a cidade como local de troca, como mercadoria, percebe-se que o esvaziamento dos espaços públicos e sua transformação proposital em local de passagem e/ou sua privatização advém de duas políticas da sociedade capitalista. A primeira diz sobre a absorção do espaço para utilização econômica, como os espaços públicos por excelência são locais ou de economias informais ou não-econômicos, mas de convívio, eles são re-funcionalizados porque não são rentáveis (mercantilização do

²³ estético aqui entendido como maneira comum de experienciar, de sentir.

espaço, transformando-o em mercadoria, como *shopping centers*). Assim, os espaços públicos “pertencem” apenas a quem contribui economicamente (vendendo sua força de trabalho) para o sistema. Donas-de-casa, crianças e idosos, não se encaixando nessa lógica, são setores da sociedade para os quais o espaço público não é pensado ou destinado, pois fazem parte da não-atividade econômica, assim como desempregados, marginais, sem-tetos, loucos...

A segunda prática tem a ver diretamente com o controle, com a coerção. Aglomerações e espaços públicos como ambientes de convívio, debate, práticas democráticas são locais com potencial educativo, libertário e politizador. Podem oferecer risco ao sistema. E os riscos podem ser admitidos quando calculados e administrados através de manifestações monitoradas com falsa sensação de contravenção e rebeldia, como *raves*, passeatas e paradas. Não se permite a expressão social através do espaço público de forma realmente livre.

A própria noção de perigo trazida pela marginalidade é realimentada pelo sistema. Como Foucault (2003) aponta, as prisões só inicialmente representaram uma tentativa de repressão e condicionamento social à violência. A punição através das prisões, do encarceramento da maneira como é direcionada e nas condições existentes é, na verdade, uma maneira extremamente eficiente de devolver à sociedade um indivíduo ainda mais violento e sem espaço de aceitação no mercado de trabalho. É o controle pelo medo, uma vez que o marginal volta às ruas e é justamente a existência dele que outorga e legitima o poder de polícia.

Os espaços públicos cederam lugar às versões urbanas íntimas como expressões públicas. Demarcaram-se claramente os espaços individuais separando-os dos espaços coletivos em nome da propriedade, da segurança, da tranquilidade íntima e da “livre expressão”. Prevalecendo o privado ao público, praças, ruas, avenidas,

galerias, lojas, cedem lugar à casa, à propriedade privada como espaço urbano da intimidade, espaço vedado, seguro, protegido por portões, muros, grades, signos múltiplos de vedação, solidão. A habitação como esconderijo. O cidadão foge das agressões associadas ao contato com a cidade, com o convívio, refugia-se em esquemas de proteção como fuga da cidade aos finais de semana, apartamentos recuados da rua, condomínios fechados, carros com vidros escuros reflexivos.

Voltados para a vida íntima, nuclear, a necessidade de afirmação de imagem urbana passa a ser vivenciada através do desejo de posse. Ter passa a representar conquista, qualidades, sucesso, poder. Fruto também do sistema ao qual pertence, o capitalismo, a cultura de consumo coloca a questão do ser (identitária) como intrinsecamente associada ao ter (poder financeiro). A crença no objeto ultrapassa assim a sua própria racionalidade e funcionalidade. Esse fetichismo causa modismo e, por sua vez, este força uma pasteurização. A rua, os largos, as praças, a cidade perdem terreno como local de encontro, exposição, afirmação para os ícones da vida privada. (FERRARA, 1988).

Outro aspecto relacionado ao controle dos espaços públicos efetiva-se através da forma como a comunicação se dá e por que meios, nas sociedades urbanas contemporâneas. A função investigativa/questionadora/reveladora teoricamente caberia aos media, substituindo de forma precária mas ativa, o contato e o exercício político público nos espaços da cidade. Mas não é o que acontece. Os media não são de forma alguma mediadores de decisões e da formação da vontade coletiva dos cidadãos, nem se colocam como espaço simbólico onde as tensões e conflitos deveriam adquirir visibilidade. Pelo contrário, apresentam-se mais como um domínio de intervenção por excelência de dispositivos performativos de (apenas) respostas e/ou reações individuais, uma espécie de máquina geradora de soluções prontas (ditadas por estritas regras de

eficácia), alimentada pela ideologia do “tudo pode ser possível” e “imagem é tudo”. Sabendo que os media surgem a serviço da indústria de consumo, constroem e divulgam desejos a partir de signos orientados para a compra, realimentando seu próprio sistema.

Segundo Gaye Tuchman:

“...as notícias, também estas se apóiam e simultaneamente reproduzem as estruturas institucionais (...)as notícias são realizações artificiais produzidas de acordo com padrões particulares de compreensão da realidade social. Estes padrões, constituídos como práticas e processos específicos de trabalho, legitimam o *status quo* [...e nessa medida] as notícias opacificam a realidade social em vez de a revelarem”.

(TUCHMAN, 1980, p. 210 e 216).

Mesmo levando em conta o direcionamento que Tuchman dá para as notícias, o deslocamento ou mesmo a inclusão de modo abrangente dos media através do seu discurso pode ser facilmente realizada.

O sistema capitalista causa não uma ausência de valores ou de normas, mas a dissolução do relacionamento humano urbano, reduzindo e manipulando valores de acordo com padrões de afirmação pessoal, segundo imperativos de poder. Não há assim espaço para valoração da vida coletiva.

“Pensávamos, originalmente, que as idéias de justiça, igualdade, bem-estar, democracia, propriedade, correspondiam à razão, emanavam da razão [...], mas] o imperialismo intelectual do princípio abstrato do interesse pessoal reduziu de forma arbitrária o conteúdo da razão ao campo correspondente a uma parte apenas desse conteúdo e ao quadro de um único dos seus princípios – o particular tomou prioritariamente o lugar do universal”.

(HORKHEIMER, 1974, p. 29 e 30).

Uma e talvez a maior das implicações dessa redução das inter relações, de troca, de encontro (reforçado pela política do medo) está no esvaziamento dos espaços públicos, um processo generalizado de perda do senso de responsabilidade e

impessoalidade tão facilmente encontrado e exemplificado pela relação das pessoas com os espaços públicos.

O individualismo exacerbado e a política do interesse pessoal tão presentes no capitalismo, provocam, enfim, a impossibilidade de reconhecimento do outro como interlocutor, como agente social, desequilibrando a idéia (ou ideal) de inter-relação.

Isso nos remete a questões relacionadas aos glifos grafitados, à vontade de se “fazer ouvir” ou, simplesmente, ao direito de se dizer alguma coisa. Uma vez que os processos de comunicação parecem estar, em sua esmagadora maioria, sem a participação da coletividade, o uso da palavra pública é restrito, restritivo e elitista para um gigantesco número de receptores de quem se espera um comportamento apenas de receptáculos, impedindo-lhes o diálogo, o debate, instigando-os à passividade, deixando claro seu papel teatral, transformando os fatos ordinários em espetáculo. Tudo isso leva (ou pode levar) a uma emergente necessidade de expressão própria, de revelação, de comunicação. Nesse sentido, a letra, o texto, a frase grafitada é a antítese do uso dos media pelo sistema e pode, inclusive, ser provocada justamente pela massificação e imposição sistemática destes.

A crítica da vida cotidiana é um tema recorrente nas inscrições urbanas, que acabam por se situar estrategicamente no espaço de transição entre o mundo público e o universo familiar. Os grafiteiros atuam ali como mediadores. Essa é também a fascinação que despertam os grafites. Seus autores lidam com códigos poéticos, fazendo-nos participar de um monumental poema-obra-de-arte pela cidade com teor transgressor.

Aqueles que utilizam as paredes da cidade através desse pressuposto ideológico tomam posição, apesar e através da hipocrisia e alienação social. Propõem uma atitude, fogem da indiferença. Esses “atores” acabam por ocupar um lugar carente

de mensagens político-reinvidicativas. Por isso, é possível ver o graffiti como tomando parte de uma infinidade de estratégias populares de comunicação e resistência: rádios de bairro e ou piratas, TV's locais, públicas, fanzines estudantis, documentários e panfletos. Sempre atuando como mecanismos de comunicação, além de uma adaptação ativa, mas como construção consciente, uma apropriação dos meios e uma transformação da realidade.

Há um espaço privilegiado na cidade. O limite exato entre o público e o privado, onde se trava uma luta simbólica: os muros, as superfícies citadinas. Por isso, nas ruas se estabeleceu uma luta, na qual podemos ver os graffitis como meio de contestação (e de ressemantização), e os grafiteiros como agentes sociais.

Porém, em alguns casos, cada vez mais freqüentes, incluindo aí a cidade de Salvador, essa manifestação, essa possibilidade contestatória ganha visibilidade e a alternativa inicial é a tentativa de proibição através da violência. Frustrada a tentativa de domínio pela força, pela repressão, inicia-se o processo de cooptação. Esse tópico será melhor abordado no capítulo IV do presente trabalho.

2.2. Funções políticas, ideologias e resistência

Acreditando ser o graffiti uma forma de expressão artística e social, torna-se imprescindível analisá-lo sob a ótica cultural e social que lhe dão origem.

A peculiaridade da tipografia grafitada reside exatamente em sua natureza dupla: manifestação de arte pública e atuação militante no espaço público. Essas inscrições acabam por revelar um posicionamento político e social no espaço público urbano. A carência de uma experiencição estética por moradores de áreas urbanas periféricas (teatros, shows, museus, cinemas, projetos paisagísticos...), falta de moradia

ou moradias com qualidade de vida, direito ao espaço público...tudo isso acaba por estruturar uma imagem da cidade que, sendo parcial, não é de todo real, mas um simulacro, uma “idéia”, uma fonte de inspiração e de aspiração para reivindicações, a expressão de um desejo. Atuando no imaginário urbano, essa imagem sentida e desejada da cidade atua como uma construção de um ideal que, por sua vez, provoca reações. No caso do graffiti, a reação se transforma numa ação política e estética: as inscrições nas ruas.

O graffiti torna-se, dessa forma, uma tentativa de resistência à dinâmica urbana, uma vez que, a principal motivação dos seus agentes produtores é justamente a maneira pela qual a cidade é percebida, sentida, vivenciada.

Como arte pública eminentemente popular, o significado do graffiti conceitualmente é muito diferente do papel atual da arquitetura e do urbanismo, apesar de estar com eles intimamente conectado. A arte pública convencional ou institucionalizada (permitida) é feita para “domesticar” o imaginário e o uso dos espaços. O graffiti é uma manifestação de arte pública que subverte isso, é um tipo de corrupção. A arte pública convencional (e aqui não se faz com isso juízo de valor) tem como base peças, objetos de mobiliário urbano, fachadas, fontes, esculturas, murais contratados por instituições municipais ou estatais. O âmbito espacial onde essas obras de artes se situam é o mesmo do graffiti, o que difere são os métodos e as causas, os fins e os efeitos estéticos e, principalmente, ideológicos. A obra de arte pública oficial mantém o ideal de utilidade diante da comunidade²⁴.

O grafiteiro percebe (mesmo que intuitivamente) a sua carência espacial, de expressão, principalmente pela compreensão da ocupação do espaço público. Um desses pontos é a “permissão” de mensagens de caráter oficial – a publicidade, que são

²⁴ Entendendo comunidade como “um conjunto social abstrato de classes sociais e inter-grupal que se permite unificar em um só critério estético, qualquer tipo de desacordo ou discussão a seus propósitos”. (FERGUSON, 1990, p. 113).

colocadas por todos os espaços da urbe e têm como público a sociedade como um todo. A publicidade comercial (outdoors, cartazes, busdoors, fachadas, TV's, rádios, jornais) modificam (também pela sua amplitude) e condicionam comportamentos, opiniões, desejos, posturas políticas e sociais. As cidades são percebidas pelos grafiteiros como imensos aglomerados de mensagens publicitárias, indicando, sugerindo, mostrando, mandando o que consumir, como e quando²⁵.

Como cada grupo social gera diferentes percepções e construções culturais da realidade, surge a necessidade de se comunicar, de se ter o direito a dizer algo. E necessariamente não seria um direito a um conteúdo textual coerente, político e panfletário. Como o ato revela muito da obra, letras distorcidas, ligaduras improváveis, destituindo da palavra/frase seu conteúdo semântico, transformando-a em “marca” ou imagem, ainda assim seria um ato de comunicação pelo seu potencial plástico e pelo teor político implícito impregnado no ato de se inscrever publicamente o que quer que seja sem permissão.

Grande parte da percepção do espaço público, da cidade e do direito à cidade pelos grafiteiros reside na derivação da visão desse grupo de idéias e ideologias do início dos anos 60 com os movimentos de contra-cultura que influenciaram, de forma decisiva, o reaparecimento massivo das inscrições contemporâneas. O movimento por direitos civis nos EUA, Maio de 68, os discursos de Malcom X...ainda reaparecem como motivações ideológicas para os atuais grafiteiros (baianos inclusive). Isso derruba as tentativas reducionistas/simplistas de traduzir as inscrições urbanas como meros atos de vandalismo, destituídos de conteúdo intelectual ou ideológico.

Na perspectiva do grafiteiro, ao inscrever glifos pela cidade, está-se construindo, no seu contexto de produção, uma nova espacialidade, um novo conjunto

²⁵ Essa afirmação têm por base colocações dos próprios grafiteiros que em conversas durante encontros para a presente pesquisa diversas vezes citaram essa visão da cidade.

de mensagens em uma relação fortemente transgressora com o meio que lhes circunda. A burguesia e seus poderes legitimadores/legitimantes sempre apelaram para o diferencial como recurso mantenedor do seu espaço (social, político e econômico), inclusive através da propriedade privada (com seus muros, cercas e gradis), a utilidade, a limpeza e os aspectos assépticos das ruas. Desafiar esses recursos é desafiar o próprio sistema burguês.

A percepção do espaço urbano é dada através da noção de que esse espaço representa, por si mesmo, a idéia estética e política da sociedade burguesa para a burguesia. Abre-se, assim, a possibilidade de uma confrontação ou um enfrentamento estético através da atitude provocativa de inscrever sua própria mensagem, causando um “ruído”, maculando a cidade que não lhes é oferecida. A rua, a cidade é vista e percebida fisicamente como em consonância com o caráter social e econômico dos seus habitantes, e é nesse espaço que o grafiteiro constrói e registra sua visão do mundo.

Dadas as características morfológicas da cidade de Salvador, as inscrições são feitas preservando um estilo, modo de atuação, tema e técnica a depender do bairro. Isso pode ser explicado, principalmente, pelo fato de que muitos bairros da cidade adquirem cada qual, sua característica, um “estilo” próprio. Os bairros são vistos como, cada um deles, uma cidade dentro de Salvador. Assim, suas atuações se modificam de lugar para lugar (no caso, de bairro para bairro). Isso nos leva a acreditar que o bairro parece ser o primeiro nível ou esfera em que a cidade é pensada e identificada.

Para o grafiteiro, a arte pública por eles produzida é essencial na hora de se pensar o espaço público da cidade. E ela sempre revelará um ponto de vista ideológico e militante, independente de seu conteúdo formal/plástico, mas que é sempre revelado na própria operação, no ato, na feitura.

A recusa e o confronto com a idéia burguesa de beleza e utilidade das instâncias oficiais resultam, na verdade, em um diálogo sobre a ocupação do espaço público pelo poder institucionalizado, que tende a uniformizar, a pasteurizar a expressão criativa nos espaços públicos.

A cidade, ao ser tratada como ambiente de possibilidades de troca (papel de mercado), passou o século XX com suas relações sociais desaparecendo, sofrendo profundas modificações através de mudanças de natureza econômica traduzidas na construção e produção do espaço urbano. O capitalismo tardio é o grande propulsor dessas modificações através de processos de acumulação de bens e capital e o convívio com diferenças culturais e políticas gritantes no mesmo ambiente econômico.

Na cidade, existe um processo de “rediferenciação” do espaço por meio do qual se adquire um valor identitário particular mas sempre significativo político e socialmente. Dessa forma, a cidade reflete, em suas formas e em sua ordenação, sua ordem econômica e social. Em muitos aspectos, os grafites trazem uma reapropriação do espaço público urbano resultante desses processos.

A posição do grafiteiro é problematizada e motiva a necessidade constante de manter sua produção, renovando sua presença nos espaços da cidade, que, num ciclo vicioso, apaga (ou tenta apagar) os vestígios desse “ruído” social para substituí-lo por anúncios publicitários e institucionais. Os grafites são uma manifestação expressiva pública sem a permissão (em sua maioria), colaboração ou ingerência/interferência de autoridades locais, salvo projetos específicos em que há colaboração e acordo mútuo, no que poderia ser traduzido como uma tentativa de domesticação ou controle dos grafiteiros através de um processo de cooptação. (Esse recurso parece estar sendo adotado pela atual gestão municipal em Salvador).

Frente aos espaços públicos, que são a expressão constante e onipresente do sistema cultural predominante, os grafiteiros exercem sua arte como um caminho de persistência, de afirmação de suas identidades, de comunicação e posicionamento social e cultural. As inscrições convertem-se em alertas constantes que modificam o panorama público da cidade e assinalam a existência de grupos sociais que desejam e lutam pelo espaço urbano. A identidade é uma forma de poder (pela unidade, pela própria identificação através do agrupamento, pela distinção dos demais) e a visibilidade oferece prestígio. Assim, poder e prestígio são procurados mas não se convertem em benefícios materiais, são formas simbólicas de recolocação, de se situar na cidade.

Prescindindo, em sua grande maioria, de permissão junto aos proprietários dos muros, o graffiti nega a propriedade privada. Ao atuar como uma arte auto-referente, não tem um valor imediato quantificado. Não revela nada mais que ele mesmo. Ao ocupar e ou se instalar num espaço comercial (ou potencialmente comercial, como as ruas da cidade), o graffiti não cumpre com as leis de coisificação em bem de consumo²⁶.

Os esquemas de representação do espaço urbano presentes no graffiti são, em certa medida, indicadores da percepção que o artista possui de sua sociedade. P. Francastel (1972) indica a importância dos novos esquemas de representação que se incorporam nos meios expressivos e artísticos.

Se, para Francastel, o Renascimento é um estado primitivo da cultura urbana, e os novos paradigmas estão ainda se desenvolvendo nas novas culturas, aparece a expressão de uma percepção diferente da sociedade e da posição física e social com suas peculiaridades. O que há é uma construção social da realidade.

²⁶ Através da atual política municipal e do projeto “Salvador Grafita”, o que se tem em Salvador atualmente é, de fato, a inversão, destituição e anulação de ideais de subversão, auto-referência, questionamento e de desafio comumente encontrados nos grafites. O capítulo IV se dedica ao projeto e a suas conseqüências na produção imagética do graffiti em Salvador.

O graffiti contemporâneo ainda incita um esquema de repressão, talvez como resposta natural ao discurso institucional diante das produções artísticas que não conseguem ser assimiladas pelos mecanismos culturais e sociais burgueses. Ou seja, não são massificados, cooptados para se transformarem em mercadoria. As implicações políticas e sociais do graffiti se expressam em seus próprios dispositivos formais e de produção que, então, se situam socialmente justamente onde mais se incidem as atividades repressivas.

“Las políticas culturales, especialmente en su faceta de exclusión y aceptación, afectan a la identidad de las formas artísticas. Las políticas culturales producen subjetividad, son productoras de sentido, determinan lo que va a ser aceptado como verdad y distribuyen el conocimiento. El sentido de estos productos son entonces entendidos y usados en las relaciones de poder como forma de impactar en la sociedad. El resultado del control por parte de una elite de la formación de normas culturales, significados y conocimiento es el de una definición de los grupos subordinados en relación a la voz dominante. En un sistema exclusivista, la experiencia de vivir con la condición de ser otro no es de elección propia. La alteridad define la identidad y limita lo que se puede hacer. Las relaciones de poder determinan la identidad. Consecuentemente, el acto de definir la propia identidad es un acto de poder para aquellos que carecen de este de cualquier forma.” (GILLER, 1997, p. 01).

O graffiti e as manifestações através de outras inscrições pictóricas provocam, em muita gente, sentimentos de irritação e negação. Esse comportamento tem raízes profundas e denota a hipervalorização da segurança, da “harmonia” social (leia-se controle) e do discurso patrimonialista que estão na base do pensamento e do discurso dominante.

O graffiti se insere como sinal de que um número cada vez maior de jovens (na Bahia, em sua grande maioria, os grafiteiros são adolescentes) que recusam as habituais modalidades de representação e expressão, obviamente por serem por demais burocráticas, formais e institucionais.

Em um encontro intitulado “Grafiteiros, Pichadores e Poder Público- Um Bombardeio de Idéias”, ocorrido no dia 14 de maio de 2005, no Teatro Gregório de

Matos, Praça da Sé, deu-se um debate entre grafiteiros (cerca de 50 estavam presentes), pichadores (apenas um assim se identificou mas à medida que o encontro avançava, vários grafiteiros se declararam pichadores também). Alguns representantes de entidades e ou instituições públicas, como Prof. Roaleno Costa, Diretor da Escola de Belas Artes – UFBA; André Santana (que representou Sr. Gilmar Santiago) da Secretaria Municipal da Reparação; Sra. Jéssica Sinai, representando a Coordenadoria Municipal da Juventude e o Sr. Carlos Navarro Filho, representando o prefeito João Henrique estiveram presentes.

O encontro visava dar continuidade ao que parece ser uma aproximação do poder público com os pichadores e grafiteiros. Pelo seu representante, Sr. Carlos Navarro, o atual prefeito da cidade de Salvador deixou transparecer o desejo de apoiar projetos de inclusão social, trabalhando a arte produzida pela juventude de Salvador. Mas, no mesmo encontro, enquanto essa versão era relatada, pôde-se perceber algumas incongruências na proposta, como oferecer um prêmio através da Superintendência do Meio Ambiente para o melhor ou melhores painéis grafitados na cidade baixa, em áreas previamente demarcadas. O prêmio seria expor os melhores grafites em 10 *outdoors* pela cidade. Deixou também clara a preocupação em embelezar a cidade e provocar nos grafiteiros a consciência de inscrever em áreas “permitidas”, ajudando a melhorar a aparência da cidade, transformando-a em pólo gerador de emprego através do turismo.

Foram os próprios grafiteiros, mais precisamente Sidoca, que respondeu à altura ao dizer que se houver área demarcada não é graffiti e embelezar a cidade baixa parecia um discurso estranho porque os manteriam afastados do centro da cidade, o que parecia uma tentativa de mais uma expulsão, exclusão. E, afinal de contas, como o Prof. Roaleno apontou em sua fala, os grafiteiros não podem se contentar com esmolas. O que se precisa é repensar o que está na base das suas motivações.

Os relatos mais chocantes foram os dos grafiteiros que, revoltados se posicionaram de forma defensiva, alegando ver com desconfiança a iniciativa de aproximação da prefeitura, uma vez que, no evento intitulado “Mostra de Graffiti”, tendo à frente a própria Coordenadoria Municipal da Juventude, os grafiteiros tiveram a chance de inscrever num dos locais mais desejados: o muro que cerca o estádio da Fonte Nova (porém com tema imposto sobre a comemoração da cidade de Salvador). Uma vez lá, no momento em que os grafites começaram e ser feitos, policiais armados revistaram e interrogaram os grafiteiros, chegando mesmo a levar um deles para uma “ronda”, ou seja, uma volta pela cidade na viatura policial, onde se praticam atos de humilhação e violência, como pintar o rosto ou os cabelos do grafiteiro com o próprio *spray*, jogá-lo num esgoto e abandoná-lo, obrigá-lo a baixar as calças e a permanecer sentado por algum tempo num formigueiro.

Na verdade, o que pareceu ficar claro nesse encontro é que há um discurso oficial de aproximação e simpatia, mas, na prática, atos de violência e em desacordo ao estatuto da criança e do adolescente são praticados todos os dias, mostrando assim, claramente, que a questão da repressão ao que se considera “ato de vandalismo” passa também por questões raciais e sociais. O graffiti “permitido” é o indicado/cedido ou contratado pela prefeitura, todos os outros são contravenções. Nesse evento, também ficou claro o despreparo e a falta de conhecimento do movimento, mas percebe-se que as “autoridades” já tinham se dado conta do poder e da potência manifesta do movimento.

Em Salvador, as atitudes repressoras sempre utilizam de humilhações, violência e controle através do medo. Não se tem preocupações prévias que, em geral, demandam alto investimento, como a utilização de tintas e vernizes especiais a exemplo do “*Jet Off*”, um dos muitos desenvolvidos no mercado americano, que pode ser

aplicado em diferentes superfícies e faz com que a tinta do *spray* utilizado pelo grafiteiros não penetre mesmo nas mais difíceis e porosas superfícies como o mármore.

A tradição soteropolitana ainda é a herdada pelo coronelismo que imperou por tantos anos, cuja a “ordem” é mantida com atos isolados autoritários através da força, contando com a impunidade. A repressão violenta demonstra ainda a total inaptidão dos que tentam impedir os grafites uma vez que um dos maiores impulsos ao ato de grafitar é justamente o reconhecimento do grafiteiro que se dá, na maioria dos casos, através do enfrentamento e do desafio às normas e tentativas violentas de reprimi-lo.

2.3. Público e Privado

O público, em sua gênese, aparece como contraponto, como idéia oposta ao privado, individual. Pode-se pensar também que o espaço público, espaço da cidadania, de debate, de expressão e da vida social sempre foi referenciado e legitimado como espaço masculino. O privado, a casa, era reduto ou *locus* feminino.

O espaço público seria o domínio da política e era, por sua vez, distinto do domínio da casa, onde o indivíduo não era mais cidadão, mas o Senhor, e esse era o local onde se exerciam as leis de dominação e da violência. O domínio público seria identificado como o próprio Estado. Cada um desses domínios impõe aos indivíduos normas de comportamento e padrões normativos, assim como formas próprias de sensibilidade.²⁷

O poder comunicacional inerente ao graffiti tem claras funções políticas que se firmam através da sua existência nos lugares públicos. São orientados pelo objetivo

²⁷ Para um maior aprofundamento na relação público/privado pela ótica feminista, ver COSTA, Ana Alice Alcântara. *As Donas do Poder. Mulher e Política na Bahia*. Salvador: NEIM/UFBA Assembléia Legislativa da Bahia, 1998.

de emancipação e não meramente como estética da figuração, ou seja, não são somente construção retórica em torno da apresentação de si, mas meio de superação, notoriedade e glorificação do indivíduo.

A dinâmica existente na relação público/privado remete ao fato de serem co-dependentes e de que o espaço público é inseparável dos indivíduos que o constroem e definem. A função política do espaço público consiste num controle e numa exigência de legitimidade.

O graffiti, sua existência nas cidades como manifestação de contra-cultura tem suas raízes fincadas na problemática do espaço público e de sua crise atual. Essa crise, no plano econômico-social, foi em grande parte causada pelo desenvolvimento do capitalismo (no lugar da economia mercantilista), pelas crises econômicas (derivadas do próprio sistema capitalista) e pela acentuação das diferenças sócio-econômicas, gerando conflitos sociais mais complexos. No plano político, temos o sistema democrático guiado pelo Estado Social ocidental, que acabou por reestruturar os limites entre Estado e Sociedade. O Estado passou a ter poderes de intervenção, assumindo competências que lhe permitiram situar-se como um dispositivo de regulação social.

Essas mudanças trouxeram uma nova esfera social. Os espaços públicos perderam sua principal característica emancipatória, enfraquecendo-se de sua força política autônoma. A palavra, a discussão pública livre já não exerce sua função política. Essa estratégia é fruto de uma poderosa lógica de interesses, favorecendo certos setores sociais às custas da neutralização da liberdade comunicativa política da sociedade civil. Sendo originalmente o local onde se reuniam pessoas para formar opiniões, a “publicidade”, que deveria ser um meio de pressão e contenção em relação aos poderes do Estado, diluiu-se quando alienou-se do pensamento e das ações dos indivíduos.

O espaço público cedeu lugar a outras instituições onde os interesses privados são articulados coletivamente para que tenham configuração política. Habermas (1978) vê esse fenômeno como um deslocamento de competências. Dessa forma, manipula-se a opinião pública e não se tem controle efetivo. Para Habermas essa esfera pública atual seria meramente uma esfera burguesa “refeudalizada” e não representativa, não funcionaria como espaço de crítica.

A cidade, como ponto de alta concentração e interação de pessoas que circulam, habitam e dominam, forma um tecido constante de linguagens sociais, convertendo-se em cenário natural, onde se geram as mais diversas e possíveis construções sociais.

Dessa forma, a riqueza de produção comunicativa no interior da urbe propicia dirigir um foco de estudo sobre o objeto grafitado como construção e manifestação de escrita (poética, artística, política, imaginária, social) dada na cultura social urbana.

O muro é o terreno ideal performativo pertinente para os escritores que o privilegiam devido aos múltiplos públicos que estão potencialmente expostos ao apelo da informação e a ler/apreender seus conteúdos.

Cada leitura dessas inscrições é uma operação discursiva nova na qual se ressematiza, se transforma ou aceita o sentido percebido. Dessa forma, o sentido é sempre uma apropriação.

A dimensão performativa do graffiti é determinada especialmente por seu caráter de ação no meio urbano com o caráter de apropriação simbólica do espaço. É na rua, no espaço público, que o graffiti adquire todo seu conteúdo de expressão de grupo, desenvolvendo signos - cada signo é uma mensagem, toda mensagem pressupõe um

discurso, todo discurso implica uma ideologia e toda ideologia pretende convencer-nos de algo com que devemos ser capazes de dialogar.

CAPÍTULO III

GRAFFITI: ARTE, CIDADE E IDEOLOGIA NO SÉCULO XX

Alterações urbanísticas modernas determinaram uma reavaliação da relação homem/cidade e, conseqüentemente, entre público/privado. A Revolução Industrial trouxe uma nova configuração urbanística com o alargamento das ruas e os entornos, prédios e calçadas projetados para aquele que seria exemplo determinante de como o espaço urbano moderno se constrói através de diferenças econômicas – o carro. Os pedestres passam a ter papel secundário no planejamento urbano. Aliado a isso, o êxodo rural, o crescimento desordenado de grandes metrópoles, gerando bolsões de pobreza e invasões desprovidas de condições justas de moradia, dentre outros problemas, reconfiguraram as cidades e sua relação com seus habitantes. Não que a relação entre cidade e pessoas já tivesse sido, um dia, idílica e pacífica. Aparentemente, desde o início do processo de sedentarização, o homem vive em crise com seu local de convívio social público. O problema apenas se agrava com a Revolução Industrial, uma vez que as cidades crescem de forma assustadora assim como seus problemas. O desenvolvimento do novo sistema (capitalista) produziu mudanças sociais e, por sua vez, essas mudanças alteraram o espaço urbano. Além disso, a mudança brusca de uma configuração para outra causa alienação e gera insatisfação. Soma-se a isso o medo que, juntamente com a preocupação tecnológica, como a modificação da paisagem, com a introdução de chaminés, indústrias, fábricas e carros, tendo todo o desenho da cidade se voltado para esses mecanismos e não mais para o homem, faça com que haja uma perda da noção de território e de identidade.

Toda história da humanidade sedentária conta a história dos problemas urbanos, cada época com seus problemas específicos, mas a Revolução Industrial intensificou os problemas ao colocá-los numa escala nunca antes vista e ao pensar a cidade em função do trânsito e não dos seus pedestres. Frúgoli relata que:

“...aos poucos, portanto, as praças tradicionais, com uma sociabilidade circunscrita e reconhecível, perderam força enquanto centros da vida urbana, passando a caracterizar parte da memória da cidade pré-industrial, ao passo que as ruas foram marcadas de forma indelével pelo novo fenômeno da Revolução Industrial: as multidões, dentro das quais o estranhamento e a imprevisibilidade tornaram-se predominantes.” (FRÚGOLI, 1995, p. 15)

Além disso, o inchaço populacional das cidades provocou uma crescente especulação imobiliária, cuja maior preocupação, mais uma vez, não é o fator humano, mas o lucro obtido com a mobilidade do espaço urbano, a espetacularização.²⁸

O sistema capitalista traz em si contradições e alterações na relação do homem com a cidade. Os valores alteram-se para suportar a mecânica de exploração e imposição do capital. A cidade, seu desenho, acaba por refletir essas questões sociais. As relações humanas passam a ser ditadas pela aparência, pelo dinheiro e o homem passa a ser “medido” pelo quanto ele trabalha e acumula de bens. Essa segregação reflete-se na arquitetura da cidade, como no caso de Paris e sua “urbanização” no final do século XIX, onde se abriram grandes avenidas para impedir movimentos populares e facilitar a repressão. Era a utilização da arquitetura e do urbanismo para ligar a cidade ao capital, à especulação e à mentira, uma vez que se usava do recurso de “embelezamento” para, na verdade se impor um meio de controle social e expulsão de moradores. Pode-se fazer aqui um contraponto com a atual gestão municipal através do

²⁸ Patrimonialização, urbanização exagerada, gerando um desenho genérico de cidade, preocupação excessiva em preservar os centros históricos ao mesmo tempo em que há investimento em bairros novos, causando, por sua vez, especulação imobiliária proposital. Tudo isso sem a participação do povo, a alienação e o fetichismo da mercadoria pode ser apontado como algumas características da espetacularização.

Projeto Salvador Grafita que, de fato, consegue através do discurso assistencial expulsar de maneira civilizada os grafiteiros para as regiões periféricas (capítulo IV).

Assim, “o uso diferenciado da cidade demonstra que esse espaço se constrói e se reproduz de forma desigual e contraditória. A desigualdade espacial é produto da desigualdade social.” (A. Carlos, 2003, p. 23)

A divisão de classes, a hierarquização, faz com que a cidade seja apropriada pelos seus diversos segmentos de maneira diferenciada. Isso gera, conseqüentemente, desconforto e a cidade se transforma no local onde se travam lutas de classes através de movimentos urbanos pelo direito aos espaços/territórios, entendidos aqui como local de moradia, trabalho, relações político-sociais, enfim, cidade em seu sentido mais amplo. Assim sendo, para o presente estudo, o espaço urbano reproduz as contradições e imposições em que vive a sociedade. A cidade é um produto histórico que se faz presente no cotidiano de quem a vive.

“Sociedade e espaço não podem ser vistos desvinculadamente, pois a cada estágio do desenvolvimento da sociedade, corresponderá um estágio de desenvolvimento da produção espacial.” (A. Carlos, 2003, p. 31)

Na primeira metade do século XX (que é o momento do surgimento de grandes corporações), a concorrência entre indústrias e empresas faz surgir a publicidade como profissão e, em pouco tempo, o espaço público passou a ser vendido e invadido por peças publicitárias. A noção do espaço público sendo espaço de todos para todos diluiu-se na medida em que a ocupação desse espaço foi feita sem a mediação do povo, mas é para ele direcionada. Alienação e descompromisso social passam a reger a relação com a esfera pública. O compromisso cada vez maior dos Estados com a necessidade capitalista de exploração e consumo fez com que o espaço público fosse ocupado de maneira autoritária para a colocação de veículos de mídia, publicidade. A

apropriação dos espaços citadinos veio travestida de interesses sociais, mas não é preciso muito empenho para perceber que o interesse é meramente econômico e evidencia a perda do espaço público que deixa de ser local de vivência, convívio e até mesmo de movimentos de insatisfação, onde se utiliza a rua como possibilidade de expressão.

Com a ideologia capitalista à frente de todo esse processo, havia a necessidade cada vez maior de alimentar o mercado, fazendo com que o desejo de consumo fosse sempre reacendido num jogo sem fim de sedução e atração pelo ato da compra, transformando o homem numa engrenagem desse processo.

Idéias marxistas e anticapitalistas tomam corpo e, em 1924, surge o Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt que ficaria conhecido como Escola de Frankfurt. O significado histórico e social dessa escola pode se resumir na “Teoria Crítica”, como costuma ser chamado o conjunto dos trabalhos da Escola de Frankfurt. Esses trabalhos tiveram impacto no modo de pensar e refletir o mundo pós-industrial e, por isso, exerceram importante influência sobre os movimentos estudantis, sobretudo no movimento de maio de 68²⁹. Seus pensadores tinham múltiplos interesses de forma que não se pode, de fato, falar em “escola” no sentido tradicional do termo. O que ali acontecia era uma postura de análise crítica para todos os problemas da cultura do século XX. Participaram dessa escola Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Löwenthal, Wallter Benjamim, Theodor Adorno e Max Horkheimer, para citar os mais discutidos.

De Benjamim, o texto mais famoso é “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. Considerada a primeira grande teoria materialista da arte, tem como

²⁹ Evento que, para o presente estudo é de vital importância, uma vez que, como visto no capítulo I da presente dissertação, o graffiti enquanto meio crítico, de expressão surge aparentemente no Império Romano. Manifestações através de inscrições parietais continuam existindo durante todo o processo histórico e em diversas culturas, mas ele só reaparecerá novamente e como um movimento (agora reivindicativo) na década de 60 com a contra-cultura.

ponto central a análise das causas e conseqüências da perda da “aura” dos objetos artísticos, quando da sua unicidade e individualidade. O *status* de raridade da obra havia se perdido com o advento das tecnologias de reprodução, como o cinema e a fotografia. Para Benjamin, ao ser excluída da aristocracia e da religiosidade através da aura que transformava a obra em objeto de culto, essa “dessacralização” atinge dimensões sociais resultantes da relação intrínseca entre as transformações técnicas da sociedade e as alterações da percepção estética. Assim sendo, a perda da aura acarretaria a liquidação do elemento tradicional da herança cultural, mas também determinaria um processo positivo, uma vez que possibilita uma outra relação entre as massas e a arte.

Adorno faz uma crítica e se aprofunda em questões levantadas por Benjamin, afirmando que as técnicas de reprodução visam à produção em série e à homogeneização e acarretam a falta de distinção entre o caráter da obra de arte e do sistema social e, dessa forma, a técnica passa a exercer imenso poder sobre a sociedade. E isso, para Adorno, se deve ao fato de as circunstâncias que favorecem esse poder serem sempre arquitetadas pela classe mais forte. Assim, a técnica servirá como modo de dominação. Essa exploração dos meios de comunicação por uma ideologia, Adorno chama de “indústria cultural”. Mas será Marcuse, com seus pensamentos antiautoritários, que irá influenciar de forma mais direta a juventude nas décadas de 50 e 60.

A Indústria cultural interessava-se pelo homem apenas enquanto sujeito consumidor ou empregado para produção de objetos de consumo, e trazia elementos característicos do mundo moderno industrializado, onde exercia o papel de portadora da

ideologia dominante. Dessa forma, a indústria cultural impediria a formação de indivíduos autônomos, capazes de julgamentos e escolhas conscientes.³⁰

De maneira bastante resumida, a teoria crítica é uma reflexão e um convite para que se posicione contra a aceitação resignada da ideologia e da postura totalitária capitalista. Contudo, fato de serem, em sua grande maioria, judeus e vivenciarem diretamente os horrores da guerra acabou por resultar numa visão niilista que se manifesta perpassando todos os textos e são, por isso mesmo, alvo de críticas e revisões contemporâneas.

Esses fatores foram determinantes na relação entre população e cidade e, mais especificamente, entre população e arte na cidade que, no início do século XX, não dialogava com o espaço. O surgimento e a popularização da fotografia, assim como toda uma confluência de conjunturas sociais levam ao questionamento da arte enquanto representante de uma classe.

3.1. Arte na cidade

O século XX viu-se marcado pela aproximação entre as artes e, mais especificamente, diluiu-se a fronteira entre o texto e a imagem. Poetas utilizaram-se do poder de configuração das letras e artistas visuais se apropriaram da origem visual da escrita. Esse processo de aproximação aconteceu de forma não-linear, mas recorrente durante todo o século XX.

³⁰ Para maior aprofundamento nas teorias dos pensadores da Escola de Frankfurt, ver ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1970 e MATOS, Olgaria C. F. e. *Escola de Frankfurt: Luzes e sombras do iluminismo*. São Paulo: Ed. Moderna, 1993.

Anteriormente a isso, mas de forma ainda mais descompromissada, podemos identificar outras aproximações entre letras e artes visuais como no caso das inscrições em Pompéia³¹, xilogravuras chinesas e iluminuras medievais:



figura 39 – Iluminura Medieval

No final do século XIX, deu-se início ao processo aparentemente encabeçado pelo poeta francês Mallarmé que utiliza as letras considerando sua visualidade. Redefinia o papel da letra porque a poesia simbolista questionava justamente a materialidade dos meios, a separação do elemento formal e de seu efeito de significação (Júnior, 2004)

Mallarmé e Marinetti tornaram o poema um objeto do olhar. Guardadas as devidas proporções, os grafites do poeta Gentileza³² realizam façanha semelhante ao

³¹ vide capítulo I da presente dissertação.

³² Gentileza era uma figura folclórica que perambulava pelas ruas do Rio de Janeiro nas décadas de 70 e 80. Pregava palavras de gentileza, negava o capitalismo, que para ele seria o próprio demônio, vivia de doações e chegou a ser várias vezes internado em centros públicos psiquiátricos. Sempre retornava às ruas da cidade. Nos anos 80, grafita as 55 pilastras do viaduto do Caju, Rio de Janeiro. Lança mão de uma

utilizar sinais, desdobramentos de letras e duplicações deliberadamente subvertendo a sintaxe normativa e enriquecendo o discurso através da visualidade, da plasticidade. As palavras com letras dobradas amplificam de forma onomatopáica o significado em que som e desenho se mesclam. Essa utilização das letras de forma teatral também é feita pelos grafiteiros, provocando sensações através do aumento da sinestesia das palavras.



Figura 40 – Profeta Gentileza.

simbologia religiosa que desperta atenção pelos signos dos quais se vale com o acréscimo de letras nas palavras. Morre em 1996.

Para maiores esclarecimentos sobre a vida e obra do profeta Gentileza, GUELMAN, Leonardo. Univverrsso Gentileza. A gênese de um Mito Contemporâneo. Niterói: Pontuar, 1997.

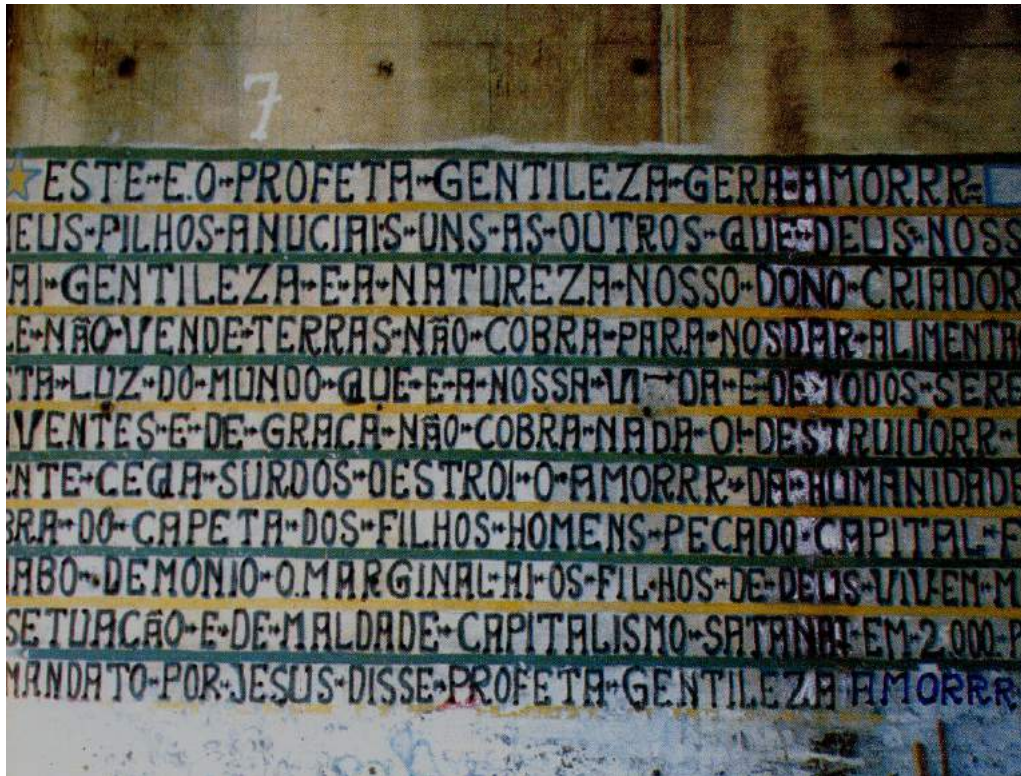


Figura 41 - Graffiti do profeta Gentileza. Viaduto do Caju, Rio de Janeiro

Marinetti injetou qualidades imagéticas na ordenação seqüencial da tipografia. Ele mesmo explica a busca pela expressividade através da quebra de convenções:

“Eu clamo por uma revolução tipográfica direcionada contra os idiotizantes e nauseantes conceitos do livro antigo e convencional (...) O livro deve ser a expressão futurista de nossas idéias futuristas. (...) Portanto, usaremos três ou quatro cores diferentes de tinta, e vinte tipos de letras, se necessário. Por exemplo: o itálico para uma série de sensações similares velozes, o negrito para as onomatopéias violentas etc. Com esta revolução tipográfica (...) proponho redobrar a força expressiva das palavras.” (F. T. Marinetti em *Rivoluzione Tipográfica*, em JÚNIOR, 2004, p. 55).

Marinetti escrevia para a tipografia, Apollinaire escrevia apesar dela e Ilia Zdanevich escrevia com a tipografia. O primeiro elevava o material expressivo tipográfico ao máximo, o segundo desenhava com letras, rompendo não só o valor utilitário da sintaxe tipográfica como também devolvendo à página uma sensibilidade

difficilmente encontrada nos rígidos códigos de legibilidade e leiturabilidade tipográficos.

Zdanevich participava da vanguarda modernista em Moscou, era um formalista russo. Para ele (como para os formalistas), o material e o procedimento eram capazes de comunicar valores artísticos de forma direta, sem a necessidade de um significado lingüístico convencional. Zdanevich participava de uma vertente do futurismo chamada poesia ZAUM e buscava na tipografia a substância de sua expressividade.



Figura 42 – Marinetti

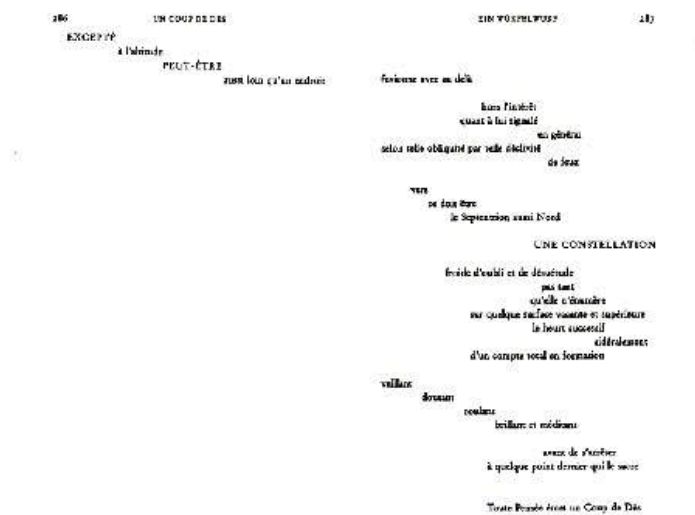


Figura 43 – Mallarmé

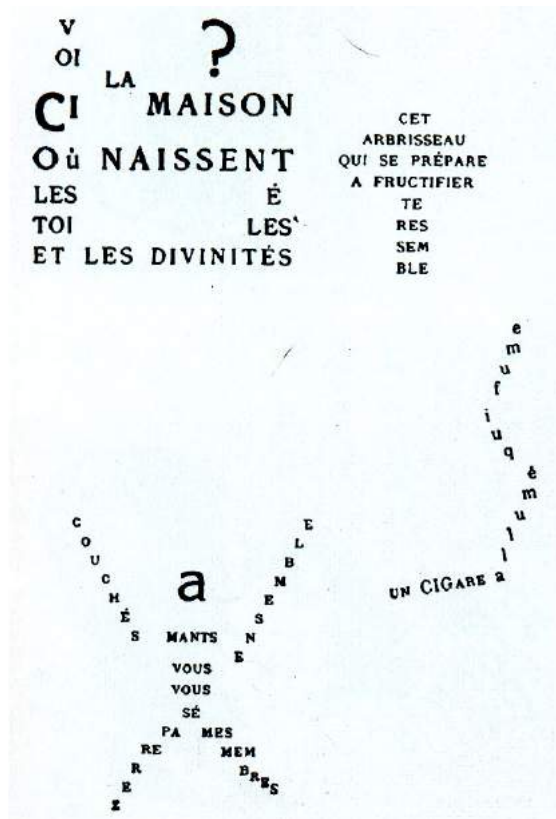


Figura 44 - Apollinaire

TH'âtre MICHEL 40 Rue Des Mathurins

vendredi 6 et samedi 7

JULIET 1923

S O I R É E

D U C Œ U R

grande semaine de prolongée qu'au 7 juillet

ICHÉREZ

Organisation :

ORGANISÉE PAR !

Bernheim Jeune, 20, Bd de la Madeleine
 Durand, 4, Place de la Madeleine
 Povolocky, 13, Rue Bonaparte
 Au Sans Pareil, 37, Avenue Kléber
 Six, 5, Avenue Lovendal
 Paul Guillaume, 59, Rue la Boétie
 Librairie Mornay, 37, Bd Montparnasse
 Paul Rosenberg, 21, Rue la Boétie
 et au Théâtre Michel, Tél. Gut. 63-30.

Use plate de loge 30 fr.
 Fauteuil d'orchestre 25 fr.
 Fauteuil de balcon 15 fr.
 1^{er} rang 15 fr.
 Fauteuil de balcon 12 fr.

ARBE

Figura 45 - Zdanevich

Para Frutiger (1999), essas experimentações são possíveis “justamente naquele campo delimitado em que a imagem delas (letras, palavras), transformada em substância subconsciente para o leitor, é elevada ao campo da consciência e do pictórico”³³.

Com essa aproximação através dos modernismos e das vanguardas a linha que separava categorias artísticas (pintura, escultura, fotografia, objeto, desenho, colagem) ficou ainda mais tênue. Essa relação entre imagem e texto e a impossibilidade de uma categorização estanque das expressões artísticas se faz necessária para compreendermos a futura “aceitação” ou captação do movimento graffiti na década de 80.

Percebe-se que transformações técnicas e históricas indicam possibilidades de (re)configuração da letra que se relacionam não somente com invenções técnicas, mas também com as mentalidades de cada período e cultura.

A letra se aproxima do estatuto do imagético (vide caligramas). É a letra-imagem que avança sobre a letra-representação. Depois das vanguardas, a forma dos caracteres passa a ser compreendida como um elemento intensificador.

Inicia-se um processo de reflexão e experimentação sobre/na cidade e seus espaços, que se reflete em manifestações artísticas, culturais e econômicas. A letra estava então a um passo de se instaurar nas ruas.

Com os dadaístas, surge a primeira tentativa moderna de se resgatar a cidade para o pedestre, para o cidadão. Esse movimento reflete essa mistura de instâncias artísticas e apropriações. Como inserido no contexto do movimento, o ato do *flâneur* era

³³ Frutiger, op. cit., p. 161.

revestido da intencionalidade artística, ou seja, perder-se na cidade, era em si mesmo o ato artístico. Surge o artista militante e quebra-se o conceito tradicional de cultura.

O *flâneur* redescobre o ato prazeroso e lúdico de estar e se perder na cidade. A *flânerie* permanece como um ato, uma tentativa de retomada das ruas após o processo de urbanização acelerada, que trouxe “a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes”³⁴. O *flâneur* era uma pessoa que se abandonava na multidão e os dadaístas vivenciavam o andar como uma prática estética,³⁵ como uma ação que se realizava plenamente na realidade da vida cotidiana. Assim, o *flâneur* era aquele que se rebelava contra a modernidade, pois perdia seu tempo usufruindo a paisagem da cidade e via nisso uma operação estética. Dessa forma, atribuía-se valor não a um objeto, mas a uma operação simbólica num dado espaço. Isso era revolucionário porque não havia, em verdade, nenhuma operação, nenhum ato material, além do simples ato de andar, explorando o banal. O Dada se utiliza de influências freudianas na relação entre o inconsciente humano e a cidade. Essas influências serão retomadas pelos surrealistas e situacionistas. Assim, teremos a *flânerie* feita pelos dadaístas, a “deambulação” feita pelos surrealistas e a “deriva”, pelos situacionistas. O Dada percebeu que a cidade podia ser um espaço estético onde o artista podia se expressar mediante simples ações cotidianas carregadas de simbologia. Por outro lado, eles abriram a possibilidade de utilização de novas formas de representação através da intervenção direta no espaço público.

A deambulação surrealista consistia na andança através do abandono ao inconsciente, alcançando um estado de hipnose, de perda de orientação espacial, de falta

³⁴ BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. in: *Obras escolhidas Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. e Org. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, pag.44

³⁵ Para um aprofundamento do ato da *flânerie* como operação estética, assim como as diferenças entre o *flâneur*, o deambulante e aquele que pratica a deriva, ver CARERI, Francesco. *Land & scape series: walkscapes. El andar como prática estética*. Barcelona: Editorial Gili.

de controle. O Surrealismo propunha um novo uso da vida, afirmava a soberania do desejo e da surpresa e se opunha a uma sociedade aparentemente irracional.³⁶

No final da década de 50, já estava claro uma tensão e uma potencialização de sensações e preocupações com a humanidade, com os rumos capitalistas, com a exploração e a dominação ideológica das massas. Liam-se os escritos da Escola de Frankfurt, notadamente os de Benjamim, Marcuse e Adorno. Foi um período de prosperidade econômica e crescimento capitalista que se iniciou no pós-guerra, encabeçado pela expansão de grandes companhias. Atraídas pela mão-de-obra mais barata, garantias e isenções, grandes empresas começaram com o processo de ultrapassar fronteiras, internacionalizando-se. Mas, ao contrário do que se podia imaginar, essa política “expansionista” aumentou “a distância entre países pobres do Terceiro Mundo e os países ricos do Primeiro Mundo” (PAES, 2001, p. 12).

Quando a Internacional Letrista passa a se chamar Internacional Situacionista³⁷, o que se tem em verdade é um novo grupo de jovens reclamando a cidade para si, uma nova tentativa de resgate, com a utilização de ironia, humor e conteúdo político. A deriva era, então, o *flâneur* numa releitura, numa adaptação ao cunho político do movimento Situacionista, mas era ainda, em princípio, o ato de perder-se na cidade, andando sem destino certo pelas ruas, numa possibilidade concreta de alternativa à arte dos museus, como um meio estético-político que poderia ser utilizado para questionar o capitalismo em voga no pós-guerra, de intervenção e luta³⁸.

³⁶ DEBORD, Guy-Ernest. Texto apresentado na Conferência de fundação da Internacional Situacionista. in: Apologia da Deriva. Escritos Situacionistas sobre a cidade. Org. Paola Berenstein Jacques. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 47.

³⁷ A I. S. foi um movimento composto por jovens que lutavam contra a sociedade do espetáculo, e pregavam a luta contra essa espetacularização através da participação ativa das pessoas na vida social. Os Situacionistas formaram a base teórica do movimento de maio de 68.

³⁸ Mesmo assim, para os Situacionistas, o *Flâneur* era visto como um entediado burguês. Já a Deriva não pretendia necessariamente ser uma atividade artística, mas uma apropriação do espaço urbano, um ato político.

A Internacional Situacionista se punha numa posição de questionamento e comprometimento social através da não-alienação e participação. Segundo Monteiro de Andrade (2003), esse movimento buscava a constituição de novas territorialidades que “resgatassem as múltiplas formas de nomadismo que as cidades modernas foram progressivamente esquadrinhando, restringindo, fixando e confinando, com o fim de aniquilá-las por completo” (ANDRADE, 2003, p.11).

Jovens universitários desenvolveram uma ideologia contemporânea de rebeldia e contestação ativa, como o movimento Provos³⁹, o primeiro grupo de jovens politicamente engajados que tentou, através de atos e ritos, demonstrar a insatisfação com relação à sociedade de consumo entre os anos de 1965 e 1967. Esse grupo se tornou referência para outros grupos e movimentos de contestação e criou o que passou a ser chamado de contracultura. A Internacional Situacionista atua nesse mesmo engajamento de se posicionar contra o sistema e intervir publicamente, de maneira irreverente e política, para demonstrar insatisfação e toda essa atitude e energia converge para maio de 68, quando acontece uma explosão dessas paixões libertárias.

“(...)pensar o espaço também como produto de lutas, fruto de relações sociais contraditórias, criadas e aprofundadas pelo desenvolvimento do capital. Essas contradições são produzidas a partir do desenvolvimento desigual de relações sociais (de dominação-subordinação) que criam conflitos inevitáveis. Esses conflitos tendem a questionar o entendimento da cidade enquanto valor de troca e, conseqüentemente, as formas de parcelamento e mercantilização do solo urbano. Com isso, questiona-se o exercício da cidadania e o direito à cidade.”
(A. Carlos, 2003, p. 71)

Em sua maioria, os movimentos de contracultura começaram através da contestação cultural e acabaram por investir no campo econômico e político. Assim foi em Paris em 1968, onde estudantes se mobilizaram contra a reforma universitária intencionada pelo então Presidente De Gaulle. Basicamente, através dessa reforma, o

³⁹ Para maiores informações sobre o Provos, ver GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

que se pretendia era integrar a universidade ao sistema capitalista com o “Plano Fouchet”. Esse plano intencionava transformar a universidade (até então parcialmente independente) numa máquina do Estado.

“os estudantes percebem que a formação técnica que lhes é oferecida só permitirá a um número reduzido alcançar funções de responsabilidade que requeiram iniciativa, que a maior parte dos postos que disputarão pedem uma qualificação muito inferior àquela que recebem na Universidade, e, finalmente, que muitos não escaparão ao desemprego”

(MATOS, 1998, p. 21).

Dessa forma, o movimento aflorou através de barricadas sem hierarquia definida, elegendo seus líderes por e para esse mesmo movimento (nenhum nome envolvido dentre os que encabeçaram Maio de 68 tinha antes disso, envolvimento político que lhes concedesse chefia ou liderança alguma) numa ação direta de recusa à sociedade autoritária.

Os estudantes perceberam que o saber estava a serviço do poder e não foi por mera coincidência que justamente as faculdades de Sociologia e Psicologia tenham iniciado a manifestação.

Esse movimento foi revelador de possibilidades e apontou alternativas de contestação, como o início de movimentos sociais atuantes politicamente, panfletários (o que dificulta seu controle) e a possibilidade de união de diferentes desejos e ideais libertários.

3.2. O nascimento do graffiti contemporâneo ou “Pour une planète plus bleue”

O movimento estudantil parisiense era uma reação questionadora do papel da Universidade nas relações sociais. Uniu-se à classe dos trabalhadores e intelectuais de esquerda contra a sociedade capitalista.

Nesse cenário, novamente surgem nos muros da cidade, inscrições de protesto e ironia, palavras de ordem e denúncia. O graffiti reaparece no mundo como manifestação agora, nos muros de Paris, como meio de divulgação, substituindo os cafés e as reuniões às escondidas onde as notícias corriam no boca-a-boca e assumiram caráter panfletário e agressivo. Dessa forma, o graffiti era um veículo de divulgação de baixo custo e de acordo com os ideais libertários do movimento. Apesar do conteúdo intrinsecamente estético no ato “marginal” e político de grafitar as ruas de Paris, a primeira intenção não era necessariamente fazer arte, mas se utilizar de uma possibilidade estética para ser veículo de expressão contestatória. Era, então, um ato político. Tanto assim que, no primeiro momento, o graffiti parisiense tinha como principal preocupação o conteúdo, a forma ficava em segundo plano.

Nessa fase inicial, o graffiti revelava muito do pensamento inventivo, libertário e questionador do movimento, com frases como:

“Chega de tomar o elevador: tome o poder” (Avenue Choisy, Paris)

“Sejam realistas: peçam o impossível” (Faculdade de Letras, Paris)

“A revolução é inacreditável porque é verdadeira!” (Faculdade de Letras, Paris)

“Estamos tranquilos: 2 mais 2 já não é mais 4” (Faculdade de Letras, Paris)

“Somente a verdade é revolucionária” (Nanterre)

“Conversem com seus vizinhos” (Faculdade de Letras, Paris)

“Aquele que fala da revolução sem mudar a vida cotidiana tem na boca um cadáver” (Strasbourg).

“Levemos a revolução a sério, mas não nos levemos a sério”

“A publicidade te manipula”

“Desobedeça primeiro antes de escrever nos muros (Lei de 10 de maio de 1968)”.

Ainda em Paris, os grafites desenvolvem novas formas, principalmente através de uma maior preocupação simbólica, com a utilização de desenhos cada vez mais impregnados de conceitos e aperfeiçoando a técnica de pintura com a utilização de moldes vazados. Essa nova técnica trouxe, por sua vez, uma alteração na produção estética e os grafites passaram a dar ênfase ao desenho.

Pode-se observar que os grafites franceses já estão relacionados à noção de identidade cultural e questões de territorialidade, o que será desenvolvido no capítulo quatro da dissertação, quando serão investigadas as peculiaridades do graffiti soteropolitano e se identificará quem são os seus agentes produtores.

Esse “anonimato participante”⁴⁰ representado pelo graffiti parisiense deu uma nova dimensão à cidade, pois através dessas inscrições, reapropriou-se do espaço urbano.

A colocação de cartazes e os grafites pelas ruas de Paris representou uma ação antimídia, reveladora, expositora de desejos, sonhos, revoltas e era, em sua maioria, encabeçada por Situacionistas, como mostram as figuras 48, 49, 50 e 51 a seguir, com a reprodução de cartazes Situacionistas de maio de 68:

⁴⁰MATOS, 1998, p. 63.

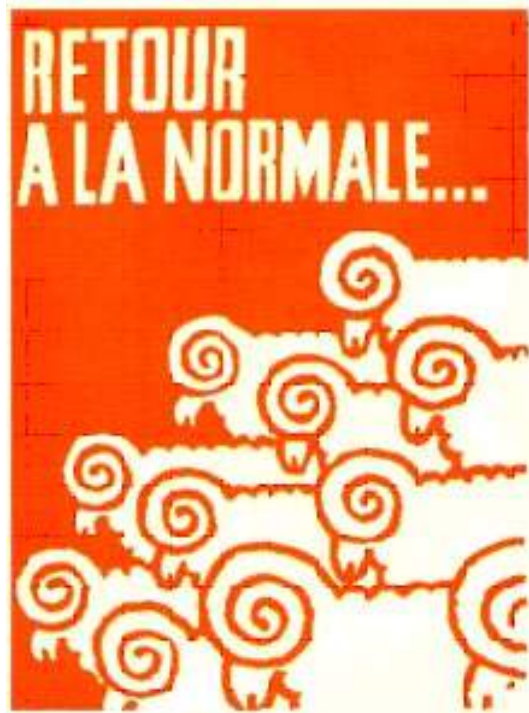


Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51

O tratamento dado ao graffiti parisiense era, então, a depender do tema abordado, variável.

“Os grafites em Paris, eram tratados de maneiras diferentes a depender do tema e do local aplicado. Assim, grafites com caráter injurioso, eram rapidamente apagados, assim também acontecia com temas racistas, eram apagados quando aplicados em construções públicas, exceto em universidades ou similares; quando aplicados em imóveis particulares era solicitado pelo proprietário que fosse retirado. Não sofriam ameaças os grafites artísticos sobre tapumes.”
(COSTA, 2000, p. 25)

3.3. De Paris para a América

Essa manifestação agora artística se espalha e de Paris, toma a Europa e, em pouco tempo, os Estados Unidos, envolta numa revolta política baseada em “estratégias estéticas e como movimento cívico”⁴¹. A ideologia do movimento é absorvida e reduzida a um modismo, mas seus meios (panfletos, grafites, barricadas) mostraram-se poderosos e deram força para a geração seguinte dar continuidade à idéia da luta e não-aceitação da imposição capitalista. O movimento estudantil ganhou respeito e o desejo de se repensar a cidade nunca diminuiu, mesmo quando a Internacional Situacionista chegou ao fim no início dos anos 70.

Quando chega aos Estados Unidos, o caráter panfletário desaparece, mas a apropriação dos muros da cidade como mecanismo de comunicação, rebeldia e contestação é absorvida rapidamente pelas minorias em subúrbios americanos. É lá (muitos apontam o epicentro desse surgimento nos Estados Unidos como sendo no bairro do Bronx) que as inscrições nos muros ganham proporção de movimento, criando um novo código, uma nova forma de expressão para aqueles que nunca antes haviam tido o direito de falar. Esses bairros de subúrbio eram então pontos de alta periculosidade, onde tráfico de drogas, prostituição e assassinatos aconteciam

⁴¹SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pág. 20.

frequentemente. Gangues criavam seus quartéis-generais e implementavam suas próprias leis. Mas essas mesmas gangues faziam o papel da policia, dada a total falta de atenção e interesse das instituições e dos órgãos de segurança responsáveis em relação às áreas periféricas. Entre os integrantes, havia um código de ética e proteção, e a área de “atuação” de uma gangue determinava a área de proteção para todos que ali viviam sob suas leis.

Os anos 70 nos Estados Unidos foram de grandes perdas para as camadas mais populares. Com o corte de verbas federais para melhorias sociais e com a substituição das fábricas por corporações que elevaram o nível de exigência nas contratações, o que se viu foi a proliferação de bairros periféricos com bolsões de pobreza. Eram notadamente compostos por hispânicos e negros. Os jovens desses bairros superpovoados viviam sem grandes perspectivas de mudança social, sem noções claras de identidade cultural⁴² e sem possibilidades de expressão. Foi justamente esse conjunto de fatores que provocou um movimento agressivo de reação que fez nascer um elo, gerou uma unificação pela identidade, algo que Hobsbawn e Ranger⁴³ chamam de “invenção da tradição”, que seria o conjunto de tradições que, embora pareçam ser antigas, são muitas vezes, de origem bastante recente e, algumas vezes, inventadas. Essas “tradições inventadas” se tornam um conjunto de práticas de natureza ritual e ou simbólica que buscam inculcar certos valores e normas comportamentais.

⁴²Para o presente estudo, adotar-se-á a definição de “identidade cultural” de Stuart Hall, como sendo “o conjunto daqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso “pertencimento” a culturas éticas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.” Essa identidade mostra-se um importante elo entre o mundo pessoal e o público, uma vez que ao se projetar nessa identidade, ao mesmo tempo, esse sujeito internaliza seus significados e os seus valores, alinhando assim os objetivos individuais subjetivos com os lugares objetivos que se ocupa no mundo cultural e social. “A identidade costura o sujeito à estrutura”. Para maiores informações sobre o tema: HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

⁴³HOBBSAWN, E. e RANGER, T. (orgs.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

No final dos anos 70, cada gangue tinha então um território e uma identidade própria que se manifestava através de roupas, gírias e posturas. Festas eram promovidas ocasionalmente e se utilizavam então de inscrições feitas nos muros, com pincéis atômicos para demarcar claramente o local da festa e indicar através dessa “tag”⁴⁴ de qual gangue era o evento



Figura 52 – exemplo de *tag*

⁴⁴Assinatura ou apelido grafitado, normalmente um pseudônimo, uma identidade pública.

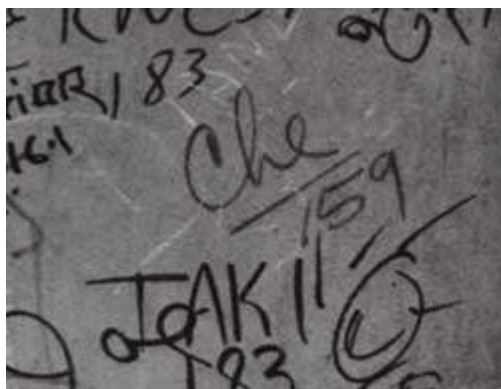


Figura 53 – exemplo de *tag*

Essas inscrições possuíam características próprias de desenho, diferenciando-as entre si. Para não ser acessível à polícia, elas eram de tal forma rebuscadas que o sentido semântico desaparecia restando uma marca⁴⁵ traduzida por uma imagem.

Não se sabe ao certo se, paralelo a isso ou logo a *posteriori*, o fato é que, integrantes de gangues começaram a deixar registros pessoais de identificação através desse mesmo mecanismo de inscrições.

Pichadores passam a ganhar notoriedade através de *tags* cada vez mais elaboradas, mas ainda possuíam caráter absolutamente marginal. Essas *tags* normalmente eram seguidas por um número, que indicava o endereço ou o “território” do pichador, como o caso de “Taki 183”. Em 1970, essa inscrição começou a aparecer de forma tão intensa e ampla na cidade de Nova Iorque que em 1971 o jornal New York Times conseguiu identificar e entrevistar o autor. Tratava-se de um mensageiro de nome “Demetrius”, morador de periferia, numa casa de número 183, que aproveitava as viagens diárias no trabalho pela cidade para deixar seu registro pichado. Essa rápida notoriedade fez com que houvesse um grande aumento de novos *tags* pela cidade. Grafitar virou sinônimo de ousar, se expressar. Esses primeiros escritores/pichadores/grafiteiros (*writers*), ao deixarem seus registros, demarcavam

⁴⁵ Entendendo como “marca” um sinal ou símbolo gráfico.

territórios, expressavam-se, denotando a necessidade de fazer parte do mundo não-periférico, globalizado e aberto a oportunidades de expressão.

3.4. Poética do Graffiti

As letras grafitadas possuem características determinantes de estilo, do grupo ou gangue à qual faz parte e o grau de ousadia ou apuro técnico de quem as fez.

Para cada nicho, para cada grupo social, existe um ou mais meios ou veículos por onde suas ideologias circulam e se fazem conhecer. O graffiti sempre esteve associado à marginalidade, às minorias e à contracultura. Assim sendo, seu veículo é ele mesmo. A necessidade de ser ouvido, de falar, de expor idéias, de se posicionar diante do mundo é inerente ao ser humano. Essa busca é mediada por tipos de linguagem que expandem experiências sensoriais e intelectuais e participam da transformação cultural. Através do graffiti, abre-se a possibilidade de dizer e ser ouvido/lido/visto.

A dialética fala na estratificação de classes assim como na utilização dos meios de comunicação (incluindo os meios artísticos) para difusão e implementação de sua ideologia⁴⁶. No caso específico do Brasil em que a divisão clara de classes é tarefa difícil, podemos distinguir um deslocamento do nível econômico para o social. Segundo Guattari, a luta de classes não passa mais simplesmente por um *front* delimitado entre os proletários e os burgueses, facilmente detectável nas cidades e vilarejos. Ela está igualmente inscrita, através de numerosos estigmas na pele e na vida dos exploradores, pelas marcas de autoridade, de posição, de nível de vida e é preciso decifrá-la a partir do

⁴⁶Compreende-se ideologia como sendo “um conjunto relativamente coerente de representações, valores e crenças, no qual os homens exprimem a maneira como vivem as suas relações com as suas condições de existência. HADJINICOLAOU, Nicos – *História da arte e movimentos sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

vocabulário de uns e de outros, seu jeito de falar, a marca de seus carros, a moda de suas roupas...⁴⁷

Através do controle dos meios de comunicação e produção, a classe dominante mantém seu discurso e as vozes das demais classes se calam diante da falta de possibilidades de expressão. Surgem assim manifestações de caráter contestatório, político, cultural mais atuais, como *culture jamming*⁴⁸ (anexo A), *reclaim the streets*⁴⁹, MST⁵⁰, grafites e pichações. É a penetração consciente nesses horizontes comunicacionais/artísticos que garante o caráter ontológico da existência. Essa existência, presença consciente na cultura, demanda comunicação, requer emissão e percepção de significados.

Adorno (1970) promove a valorização da dimensão comunicativa e cognitiva da arte e de seu ideal político-social que se expressa através de sua unidade e dinâmica, mas se recusa a reconhecer a funcionalidade artística e o intuito implícito nela de integração com a vida. Contrariamente à postura de Adorno, este trabalho tenta demonstrar que existe uma estética não-acadêmica e que ela é fruto e ou frutifica, uma arte extremamente rica de significações e de ideologias. Demonstraremos que, através dos glifos grafitados, aproxima-se o estético da sua realidade cotidiana, refletindo uma *práxis* de vida.

O ato do registro grafitado é o ato de simbolizar para quem o faz, o registro de sua existência, seu ponto de vista. E de compreender para quem o frui, de compartilhar, mesmo em níveis diferenciados. O glifo grafitado pode não ser lido foneticamente (conteúdo semântico), mas terá uma leitura no nível político, social,

⁴⁷ GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Papyrus, 1987.

⁴⁸ Prática de parodiar peças publicitárias, alterando as mensagens.

⁴⁹ “Resgate as ruas” é um movimento político contemporâneo de tomada temporária das ruas através da união de variados grupos com interesses também diversos, que se programam via internet ou celular, sem liderança identificável.

⁵⁰ Movimento dos Sem Terra ou Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra - Brasil

estético (imagético). O conteúdo da mensagem é sempre idiossincrático, uma vez que depende do repertório experiencial do observador.

Se entendermos leitura como compreensão, será no sentido heideggeriano. Para Heidegger (1962), o fenômeno da compreensão está vinculado à esfera emotiva: “Compreensão é o Ser existencial da potencialidade-para-Ser da própria existência humana: e é assim de tal modo que este Ser descobre em si o que seu Ser é capaz” (HEIDEGGER, 1962, p.182).

O homem assim preenche suas potencialidades através da compreensão. E, esta, para Heidegger, pode ser identificada pela noção de possibilidade e ser entendida como declaração da “possibilidade de...”, onde o que ficou pendente pode ser preenchido nos diversos campos de indagação, por diversas espécies de projetos e previsões.

Assim sendo, podemos dizer então que a existência humana se manifesta e se concretiza através do ato de se comunicar, que por sua vez a interpretação revela-se como desvelamento, elaboração e explicitação das possíveis significações do que se vê.

Ao utilizarmos o verbo “ler”, estamos portanto envolvendo a apreensão, a apropriação e a transformação de significados a partir de letras grafitadas. Não meramente uma decodificação de sinais, mas como uma possibilidade de experiência, de se envolver na cidade e nela reaprender a ser cidadão e a redescobrir essa mesma cidade como suporte para manifestações artísticas.

O graffiti subverte uma “ordem” e, segundo Silva, expõe “exatamente o que é proibido, o obscuro (socialmente falando) (...) diz o que não se pode dizer e que, precisamente nesse jogo de dizer o que não é permitido (o eticamente indizível irrompe como ruptura estética), se legitima” (SILVA, 2001, p. 04).

O graffiti ajuda-nos a compreender os mecanismos de comunicação urbana, de leitura da imagem cidadina, converte o imaginário em real, nos indica como a cidade é um espaço (físico e mental) em constante construção simbólica, e que, assim, uma cidade não é só topografia, mas também desejos, sonhos. Nossa atuação, nossa existência participante faz com que se criem vínculos entre esse espaço e nós mesmos. Através de atuações urbanas, confrontos, percebemos a cidade e, por outro lado, percebemos a nós mesmos.

CAPÍTULO IV

PALIMPSESTOS NOS MUROS DE SALVADOR

4.1. Graffiti em Salvador

O aparecimento do Graffiti em Salvador se deu, em sua maioria, sob a influência de maio de 68 e de ideais políticos muitas vezes travestidos de grande senso de humor. Com o regime militar, o graffiti mostrou-se, como em Paris no final da década de 60, um precioso meio de rebeldia e insubordinação. O anonimato e a possibilidade de deixar registrados, nos muros da cidade, palavras de ordem, de publicar a insatisfação, de usar a poesia e o humor como arma à dura repressão fizeram com que a idéia de se apropriar da cidade como suporte e o *spray* como arma se mostrasse como um contraponto artístico necessário e revelador de desejos libertários. Somente em meados da década de 80, através de contatos com grafiteiros cariocas e com o impacto causado pela presença de grafiteiros na 18ª Bienal de São Paulo, em 1985, é que se percebe a influência do graffiti novaiorquino e têm início as primeiras experiências de letras mais rebuscadas, assim como ocorre a explosão de *tags* pela cidade.⁵¹

Inicialmente, no final dos anos 70 e início da década de 80, o que se via era, de forma pontual e sob a estética do que alguns autores chamam de “pichação poética”⁵², a existência de grupos como Luz e Mistério, Grupoema e Abajur Lilás. Havia também artistas individuais, como “Madame Min”, “Mancha”, “Baldeação”,

⁵¹ No início desta pesquisa, eu trabalhava com a hipótese do graffiti soteropolitano ter sido, em seu aparecimento, influenciado pelo graffiti paulistano. Curiosamente, no decorrer das primeiras entrevistas pude perceber a produção inicial como sendo autóctone. Somente em meados da década de 80, essa influência suspeitada acontece.

⁵² “Essas pichações já apresentavam intenções artísticas e questionadoras ao seu momento histórico-social. Muitas destas frases configuravam-se em desenhos formados pela posição das palavras, propondo significados e leituras diferentes.” COSTA, Roaleno. Op. Cit. p. 33.

Carlos Sarno (também integrante do Luz e Mistério), Miguel Cordeiro, Nildão e Renatinho da Silveira (os dois últimos também atuavam em grupo, o “Irmãos Metralha”, que contava ainda com a participação de um terceiro membro, que não era fixo, geralmente uma componente feminina). Essas inscrições tinham características comuns, como a ironia, o uso do humor como contestação e posicionamento político e, no caso do grupo Luz e Mistério, inspirações poéticas e lúdicas.

Nesse momento, o que se viam eram letras legíveis, em sua grande maioria compostas em caixa alta (maiúsculas), prioritariamente na cor preta (com algumas exceções em vermelho,) com grande visibilidade uma vez que a função era justamente esta: serem lidas amplamente pela população porque sua principal fonte de inspiração era a situação econômica/política/social do Brasil. A técnica mais usada para letras ou glifos era o *spray*, mas algumas inscrições eram feitas com pincel atômico.

Durante o final da década de 70 e toda a década de 80, liam-se através dos muros da cidade, inscrições como:

“Fazer greve de poesia até que os homens todos sejam guerrilheiros do amor” (Grupoema, 1977)

“Libertar a poesia” (Grupoema – Faculdade de Arquitetura, UFBA, 1977)

“Os gritos de hoje são ecos de velhas festas que deixaram esta casa suja”
(anônimo – Muro do Clube Baiano de Tênis)

“O ópio noturno nos entorpece e desperta nosso instinto de poetas”
(Grupoema – Escola de Farmácia, UFBA, 1977)

“Não quero ser herói de nada, só quero a companhia de outros braços”
(anônimo – Muro da Faculdade de Biologia, UFBA)

“Soltem nossos presos políticos” (Praça da Sé, muro da antiga sede da Coelba)

“Poesia, uma forma de luta” (Grupoema, Comércio, 1978)

“Eu me enjalei e...soltei os bichos!!” (Rapunzel, 1978)

“Irmã Dulce tem conta na Suíça” (Irmãos Metralha)

“Dia das Mães: Dê um vibrador de presente” (Nildão)

“Fidel Castro usa alfazema” (Irmãos Metralha)

“Faustino lê A Tarde” (Miguel)

“Faustino mora com a tia” (Miguel)

Nildão e Miguel atuavam desde o final da década de 70, e a eles em 1985, voltando de um exílio em Paris, se junta Renato da Silveira. A dupla Nildão e Renato vai atuar de forma sistemática, grafitando as ruas de Salvador com *spray* tanto de forma livre como através de moldes vazados confeccionados por eles mesmos, assim como também interferindo nas mensagens institucionais de campanhas publicitárias em *outdoors* antecipando o movimento de *Culture Jamming*. Num primeiro contato informal, Renato da Silveira me relatou que, ao voltar de Paris, o que se tinha na cidade de arte pública eram, em verdade, murais ou painéis encomendados onde se utilizava o muro como extensão da tela, a cidade como extensão da galeria, ou seja, se utilizava o muro como tendo um limite, moldura. Juntava-se a isso o fato de perceber a necessidade de se fazer arte de forma mais ampla. Renato conta que a escolha pelo graffiti como meio expressivo se deu, em grande parte, por perceber como era limitada a atuação das artes plásticas na Bahia, por sua aversão, naquele momento, à arte institucionalizada, de galeria, e pela necessidade de se produzir para um mercado que, sendo assim, atingiria apenas uma parcela pequena da população - segundo ele mesmo, “romper com a arte de cavalete”. Sua idéia era ampliar, mudar o foco, direcionando para um público mais

amplo. Renato e Nildão atuavam também como divulgadores de falsas notícias através dos grafites onde se assinava “UPI” ou “United Presssss Irmãos Metralha”. (anexo B).

Já Miguel antecede em alguns anos no que diz respeito às intervenções nos muros da cidade. Renato da Silveira chega mesmo a dizer que ele foi um grande impulso estimulador no graffiti.

Miguel Cordeiro inicia suas inscrições aos 22 anos de idade, em 1978 e permanece grafitando até 1986. Nos primeiros quatro anos, ele consegue se manter no anonimato, mas, em 1982, quando a busca pelo autor das inscrições se tornara grande, foi finalmente revelado. Através de uma personagem por ele intitulada de “Faustino”, criticava a vida pequeno-burguesa dos que, como o “imaginário” Faustino, consumiam o que há de mais banal e se inseriam de bom grado no sistema alienante e espetacular da sociedade capitalista. O tom humorístico e a presença durante anos em vários pontos da cidade, com frases como “Faustino ouve Julio Iglesias” (Av. Princesa Isabel, década de 80) fez com que quase toda a população soteropolitana soubesse da existência de “Faustino” e ficasse intrigada com as inscrições que revelavam o perfil da personagem a cada nova inscrição:

“Faustino cheira o fio dental”

“Faustino faz pequenique no motel”

“Faustino vendeu o ouro do dente”

“Faustino carrega uma calculadora na capanga”

“Faustino aprecia o Trio Yrakitan”

“Faustino canta no coral da empresa”

“Faustino tem um terreno na ilha”

“Faustino usa emplastro Sabiá”

No início dos anos 80, Carlos Sarno também inicia seus trabalhos em graffiti, utilizando um tom mais poético. Sarno relatou-me que utilizava apenas *spray* preto e sempre inscrevia letras, não pensava em desenvolver desenhos. Atuou no final dos anos 70 e início dos anos 80.

“Noturno é o sol, estrela do meio dia” (Luz e Mistério, Rio Vermelho).

O perfil dos participantes, naquele momento, acabou por uni-los. Jovens, de classe média, elevado nível cultural e educacional, de posicionamento contrário à ditadura militar, Renato da Silveira e Carlos Sarno chegaram a se encontrar no presídio soteropolitano Lemos de Brito, quando foram presos por motivações políticas.

Apesar da existência de um certo padrão na grafia das letras utilizadas pelos grupos e grafiteiros e a quase totalidade das inscrições serem em preto, com algumas exceções em vermelho, era possível identificar o autor através do estilo caligráfico presente, principalmente nas produções de Nildão (Anexo B) e de Miguel.

As *tags* e os grafites baseados em inscrições de código restrito só apareceram em território soteropolitano em meados da década de 80. Mas foi na metade dos anos 90 que jovens da periferia, negros em sua maioria, descobriram o graffiti como meio de atuação na cidade, impulsionados em grande parte pela chegada do movimento Hip hop na Bahia.

No final dos anos 80, início dos anos 90, alguns artistas deram continuidade às inscrições de letras mas, em sua grande maioria, as letras nesse período eram feitas de modo rebuscado, bastante repetitivo, apenas em preto e de baixa ou nenhuma legibilidade e legibilidade. Por essas características, foram associadas imediatamente ao vandalismo. Eram as primeiras *tags* feitas por uma nova geração influenciada por uma década de reflorescimento da cultura negra local, *funk*, RAP e cultura Pop americana.

Enquanto na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia dois jovens e talentosos grafiteiros, Tadeus e Rico, dedicavam-se às experiências através de desenhos figurativos feitos com moldes vazados e *sprays*, nos muros da cidade, essas *tags* começaram e aparecer, cada vez, com maior frequência e eram produzidas por jovens, moradores de regiões periféricas da cidade, vindos de famílias de baixa renda, escolas públicas e, em sua grande maioria, afro-descendentes.

No mesmo período (início dos anos 90), o grafiteiro Bob (Fábio), 27 anos, residente em Saramandaia e atualmente estudante universitário, dá início a seus grafites na cidade. Considerado pelos atuais grafiteiros como sendo um da “velha guarda”, Bob contou, em entrevista concedida a esta pesquisa (ver anexo C) que ele se inspirou em “pichações que via na Pituba, Feitas por Punk, Pirata e Pivete que eram considerados os maiores pichadores na época”. Dos primeiros rabiscos no papel para os muros foi uma rápida transição e, em 1992 já havia inscrições suas na cidade.

Como a maioria de seus colegas grafiteiros, Bob faz um estudo anterior à execução. Exceção feita quando, segundo ele mesmo, “de repente, na rua, via uma parede branca, lindona, pedindo para ser pichada. Aí não tinha jeito, antes que outro chegasse primeiro, eu ia lá e fazia meu risco, na hora”. Mas o mais comum é mesmo ter cadernos, folhas avulsas, guardanapos e toda sorte de suporte possível onde se treinam exaustivamente novas possibilidades, formas e maneiras de ocupar as paredes.

No começo dos anos 90, o que se via em abundância eram inscrições chamadas pelos grafiteiros de “emboladinhos” ou “emboladinhos”, que consistiam em assinaturas (*tags*) bastante rebuscadas, com uso de letras sobrepostas, feitas, em sua maioria, com pincel atômico ou canetão⁵³ e de aspecto bastante agressivo.

⁵³ Canetão é o nome popular dado a um tipo especial de pincel atômico importado, próprio para assinaturas e *tags*.

Na década de 80, as inscrições eram prioritariamente de assinaturas, *tags* e seus produtores se inspiravam nos grafites do Rio de Janeiro. Dimak (Marcelo) conta que, nesse período, surgiram grafiteiros que inspiraram quase toda a geração da década de 90, como Pivete e Punk. Revistas e livros sobre o tema eram praticamente impossíveis de serem adquiridas pelo elevado preço das raras publicações importadas.

A partir de 1993, começam a aparecer assinaturas mais legíveis e via-se claramente um processo de transição do anonimato para o reconhecimento. O que antes possuía significado apenas para as *gangs* de grafiteiros, começa então a ficar acessível à população através da simplificação no desenho das letras e da substituição das sobreposições por ligaduras, conferindo um aspecto mais textual. Além disso, surgem as primeiras inscrições com assinatura ao lado.

Os componentes das diversas *gangs* se conheciam e não foram encontrados por mim, nas diversas entrevistas e conversas informais com os grafiteiros, registros de confrontos muito violentos entre eles. Ao contrário de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, as *gangs* de grafiteiros em Salvador não tiveram ligação com tráfico de drogas, uso ou contrabando de armas ou brigas violentas.

Ao deixar seu “emboladinho” num muro, não raro, em pouco tempo, outro grafiteiro deixava o seu, não sem antes fazer um grande “X”, riscando o último graffiti. Isso, para o código dos grafiteiros locais, se caracteriza em ato de vandalismo com relação ao primeiro graffiti e, caso fosse descoberto o autor, poderia gerar brigas, mas normalmente as brigas tinham como campo de batalha as paredes e muros. A revanche, muitas vezes, era achar um graffiti do “vândalo”, riscá-lo e deixar, ainda maior, o seu.

Uma tradição em cidades grandes, mas não encontrada em larga escala em Salvador é a disputa por grafitar locais de grande altura. Em parte, por Salvador não ser uma cidade com grande variedade de “espigões”, isso resultou num traço característico

do graffiti soteropolitano: ter a atenção e o foco voltados para a execução de inscrições em muros “desejados”, ou seja, de difícil acesso (vias de grande movimento e policiamento), de forma que a ocupação se dá através da extensão horizontal. Exceção feita à *gang* GPCF, que atuou na cidade no início dos anos 90 dedicando-se exclusivamente, a grafitar lugares altos. Eles não assinavam e eram muito respeitados pelos outros grafiteiros pela ousadia e coragem.

As *gangs* ganham força e, em meados da década de 90, começam a dividir terreno com as *crew*⁵⁴ que chegam através do movimento Hip hop. Nesse período, as inscrições mais comuns são as de siglas (GPB, GL, SG...), seguidas da assinatura do grafiteiro. A característica desses grafites era o tamanho ou corpo das letras referentes às siglas (que nada mais eram que as iniciais da *gang* ou *crew*) e ser sempre de grandes dimensões, ideal para leitura a grandes distâncias ou em trânsito e o corpo menor, normalmente do lado inferior direito para a assinatura. Aqui percebe-se a influência da cidade contemporânea, da urbanização e de seus aspectos comunicacionais na estética dos glifos. Inspirados em *outdoors*, cartazes, fachadas de casas comerciais, os grafiteiros incorporaram estratégias de atração, captura da atenção do transeunte. Nesse mesmo período, começam a aparecer inscrições com mais cores além dos tradicionais preto de vermelho. A altura dos grafites também é uma característica que se mantém constante. Uma vez que a preocupação é a ocupação horizontal do muro, o tamanho médio dos jovens grafiteiros dita a altura em que essas inscrições acabam por se situar.

Normalmente, em posição vertical e de pé, desenha-se na altura dos olhos. O tamanho mediano do homem jovem, brasileiro é de 1,73m. Essa passa a ser, em média, a linha do horizonte imaginária para os desenhos que se estruturam para cima e para baixo a partir desse referente.

⁵⁴ *crew*, no universo Hip hop, é uma espécie de “banca”, grupo de grafiteiros. Geralmente tem uma marca que é inserida juntamente com a assinatura individual do grafiteiro.

Para evitar que alguém riscasse seu emboladinho (ou “ratar”, na linguagem dos grafiteiros) começaram a se desenvolver estratégias de ocupação dos muros. Era comum, por exemplo, chamar mais componentes da mesma *crew* para inscrever, ocupando todo o muro ou fazer o que ficou conhecido como “esticado”, que era a utilização das mesmas siglas, mas de modo a ocupar inteiramente o suporte através da distorção na horizontal do desenho das letras:



Figura 54 – “esticado”. Avenida Padre Feijó.

Um recurso começa a ter bastante eficácia: os grafites mais elaborados, considerados como mais bem acabados, com mais plasticidade acabavam sendo respeitados e, assim, eram preservados, mesmo por *gangs* rivais. Dessa forma, grafites cada vez mais coloridos, elaborados e com efeitos visuais começam a ocupar as ruas da cidade. Aqui podemos perceber uma clara mudança que afeta profundamente a maneira como o graffiti é feito. Desenhos mais rebuscados e coloridos requerem mais tempo na confecção e uma maior preocupação com o projeto, com treino. Assim, o uso do *spray* se impõe (o pincel atômico e o canetão ainda serão utilizados, mas com parcimônia pelo

alto custo desse material) e começou a procura de muros onde fosse concedida a permissão para grafitar.

Cada grafiteiro possui seu “livro negro”, que é um caderno de desenho onde ele mesmo registra seus desenhos e, ao encontrar outro grafiteiro, este também deixa um e assim por diante. Como o graffiti geralmente era feito de maneira clandestina, a velocidade da execução era primordial para a segurança dos seus produtores. Mas, no caderno, não havia o problema do tempo e, assim, chegavam a desenhos mais elaborados e bem acabados que, por fim, inspiraram, numa trajetória inversa, os novos desenhos a serem grafitados.

Para os interessados em iniciar com o graffiti, o caminho mais comum era a aproximação com um grafiteiro, adquirindo sua confiança ou tornando-se amigo dele e se colocando na posição de “aprendiz”, ou seja, assistindo e servindo como auxiliar até estar suficientemente seguro e treinado para fazer, sozinho, suas inscrições. Um exercício bastante comum nesse começo é treinar para desenvolver seu próprio desenho de alfabeto. Normalmente, é um alfabeto incompleto e esses estudos costumam privilegiar as letras que compõem a assinatura do grafiteiro. Tecnicamente, não deveriam se chamar alfabetos, mas são assim denominados pelos seus produtores. É, a partir desse alfabeto, que o grafiteiro começa a deixar mensagens e assinar nos muros da cidade. Alguns grafiteiros, no decorrer de anos de inscrições, chegam a desenvolver dezenas de alfabetos, quase todos restritos às letras de sua *tag*.

Ao serem perguntados sobre a motivação, os grafiteiros, de modo geral, declararam sentir grande dificuldade em dar explicação. O que mais se ouvia era “é instintivo” ou “sempre tive essa vontade”, mas no discurso de quase todos, também aparece a afirmação orgulhosa de que o bom graffiti traz reconhecimento, tites e respeito. Isso transparece, de maneira mais clara, nas respostas relacionadas ao processo

criativo, como eles desenvolviam passo a passo o trabalho. Quase a totalidade respondeu que a escolha do local estava associada à visibilidade.

Na segunda parte da década de 1990, aparecem os grafites com as características atuais: uso de cores; efeitos, como 3D, e sombreamento por exemplo; ligaduras e complexas combinações entre letras numa aproximação com o graffiti produzido em grandes centros urbanos, como São Paulo, Paris, Nova York e Londres. Essa influência pode ter origem no processo de acesso às informações sobre o graffiti e a sua popularização. A aceitação de grafiteiros no cenário artístico mundial tornou-se mais ampla, chegando mesmo a campanhas publicitárias no Brasil. O aparecimento da Internet, a publicação de livros, revistas especializadas e as primeiras pesquisas acadêmicas sobre o assunto começam a ter grande repercussão e o graffiti adquire *status* de arte. Toda essa mobilização e exposição influencia diretamente a produção local. A partir do ano de 2005, o graffiti, mais propriamente a sua estética, começa a ser usado em grandes campanhas institucionais. Num processo que se iniciou através do uso da imagem de bandas e cantores de Hip hop por multinacionais nos Estados Unidos, abriu-se um mercado ávido por essa “novidade”. Atualmente, podemos citar empresas como a Nestlé, Nike, Danone, Brahma e Volkswagen utilizando grafites⁵⁵ em uma infinidade de produtos.

Em 1996, já se usava para a confecção de grafites em Salvador: tinta látex, rolinhos e *spray*, além do pincel atômico e o canetão. Em 1998, com o lançamento da banda de Hip hop, Racionais Mc's, chega em definitivo o movimento em Salvador e rapidamente o graffiti passa a ser seu representante plástico. As maiores alterações advindas dessa influência foram a extinção das *gangs* e a definitiva transferência desses

⁵⁵ Alguns de autoria de grafiteiros brasileiros, como é o caso dos Gêmeos para a Nike e de Speto para a Volkswagen.

grupos para as *crews*⁵⁶, a completa identificação dos grafiteiros junto às suas produções e o uso do próprio muro como veículo de divulgação com a colocação do e-mail e telefone de contato.

As *crews* apregoam a necessidade da profissionalização dos grafiteiros, a valorização étnica através do estímulo à produção dos seus membros e o aprimoramento de seus integrantes pelo estudo e inserção no mercado. Têm também um caráter sociabilizante, pois unem jovens através de afinidades e identificações.

O graffiti soteropolitano tem atualmente as características de ser bastante influenciado pelos estilos do graffiti Hip hop, pela produção de outros grandes centros urbanos (facilmente verificada pelo uso constante de fotologs entre os participantes de diversos países), ter em seu desenho um caráter predominantemente horizontalizado graças à característica urbanística da cidade, com poucas construções de elevadas alturas e grande visibilidade. A cidade não é dividida em quadras, o que facilitaria a visualização das inscrições no alto dos prédios. Ao contrário, Salvador tem ruas, avenidas e bairros inteiros em formato labiríntico e os seus produtores de grafites, sendo em sua franca maioria, jovens de classe baixa, negros ou afro-descendentes que vêm no graffiti a chance de uma inclusão social através da profissionalização aparentemente prometida e oferecida pela atual política dos órgãos públicos. Exceção feita para os grafiteiros de melhor nível cultural que, em verdade, criticam e se posicionam de maneira questionadora com relação à ingerência da prefeitura.

Podemos perceber aqui a influência que a cidade e suas especificidades, sua distribuição espacial, econômica e sua história acabam tendo na produção cultural imagética que, no caso aqui estudando, é representado, pelo graffiti. Fica clara também a mudança no perfil dos seus produtores. De jovens de classe média e nível cultural

⁵⁶ As *crews*, ao se identificarem por esse nome, afastam as referências negativas trazidas no período anterior pelo termo “*gang*”. Nos noticiários e matérias por todo o país relatava-se o envolvimento de *gangs* de bandidos, traficantes, carecas e neo-nazistas em confronto policial e até mortes.

elevado e de ideais políticos definidos nos anos 70 e meados dos anos 80, para jovens afro-descendentes, moradores de subúrbio e desejosos de entrar no mercado de trabalho.

4.1. Aspectos e Características da cidade

Salvador completou 450 anos de fundação em 1999. Foi, desde sua fundação em 1549, até 1763 a primeira capital brasileira, assim como a segunda maior cidade do então Império Português (em 1860, Lisboa tinha 210.000 habitantes e Salvador, em 1818, tinha 115.000).

No período colonial, destacava-se como porto exportador de açúcar e fumo e é hoje a maior cidade brasileira com população majoritariamente negro-mestiça (3/4 de sua população), além dos componentes de origem portuguesa e indígena. Além disso, Salvador não recebeu elevados contingentes de imigrantes europeus de origem não portuguesa e asiática, como as demais cidades do Norte e Nordeste do Brasil.

Com a exacerbação do orgulho negro, em parte iniciado através do surgimento de blocos carnavalescos “afros” na década de 70⁵⁷, toda uma estética de inspiração africana, como o uso de cores fortes, marca a cidade desde roupas e penteados, até a arquitetura colonial. Essa estética permeará também a produção de grafites e se mesclará com informações e a estética de inscrições européias e americanas a partir da década de 90, intensificando-se com o advento da *internet* em meados dos anos 90⁵⁸.

Os agentes produtores do graffiti contemporâneo em Salvador devem ser estudados sob diferentes óticas, mas o fato de, em sua grande maioria, serem jovens de

⁵⁷ Existem diversos outros fatores que influenciam direta e indiretamente a estética baiana mas não serão no presente trabalho discutidos em seus pormenores, porém não poderia deixar de citar as tradições africanas e ou de inspirações afro que têm papel de destaque como o candomblé.

⁵⁸ 100% dos grafiteiros entrevistados têm fotolog e dentre os contactados que não participaram das entrevistas (50 jovens no total), pelo menos 90% têm acesso à internet semanalmente.

periferia e negros, revela uma face da cidade de grande desigualdade social encoberta por propaganda turística e institucional em que se afirma ser Salvador um paraíso multiétnico, sem espaço para racismo.

Há uma crescente estratificação social e segregação espacial. Problemas típicos de grandes cidades brasileiras, como favelas, bairros pobres e periféricos sem infra-estrutura básica acabam se agravando pela ausência de um sistema de transporte de massa eficaz.

Economicamente, a cidade sofre por ter no comércio, na indústria cultural (baseada em festas populares, como o Carnaval) e no turismo os seus pontos fortes. Isso resulta em recursos limitados, e empregos vinculados à economia considerada moderna (industrial/tecnológica) ainda são em pequeno número.

Os atuais grafiteiros, sendo, em sua maioria, moradores de áreas periféricas, refletem por si só as permanências sociais e espaciais da cidade. A maior parte da população negra e mestiça ocupa áreas que são originárias de grupos descendentes de ex-escravos e, até mesmo, de quilombos semi-urbanos.

O problema racial soteropolitano é antigo, ao contrário do que se apregoa pelas agências e órgãos turísticos. Não cabe aqui uma investigação mais aprofundada sobre o tema, mas é de vital importância que se reconheça a real condição dos agentes produtores de inscrições urbanas na cidade. É essa condição que abrirá espaço para que programas, como o Salvador Grafita, se instaure e altere as características da maioria dos grafites produzidos na cidade, durante todo o ano de 2005 e início de 2006.

A situação econômica atual dos grafiteiros é um indicativo do passado da urbe e um fator determinante do aspecto plástico de suas produções. São, em sua grande maioria, estudantes e ou desempregados. Em sua quase totalidade, a população negra soteropolitana vive do comércio (setor terciário) e de economia informal, como

trabalhos temporários, ambulantes, de sub-empregos. Esse problema não é novo e vem, de fato, desde a colonização do país. A não capacitação de negros e mulatos já era uma realidade imposta como demonstram documentos de 1780 através do “Compromisso e Regimento econômico dos ofícios de carpinteiro e pedreiro e dos mais agregados à bandeira de São José”⁵⁹, no qual se lê que os mestres artesãos não podiam ter cativos, só podiam ensinar a brancos e mulatos, mostrando assim, ainda no final do século XVIII, a vigência de instituições medievais num contexto escravagista. Situação bastante curiosa, levando em conta que Salvador constava pelo censo de 1775 de 32,7% da população formada por brancos, 12,5% de pardos libertos, 11,1% de negros livres e de 43,7% de escravos.

Já em 1807, os brancos eram apenas 27,9% dos habitantes da cidade, os pardos eram 22,2% e os negros eram quase a metade da população com 49,9%.

A cidade só adquire aspecto moderno com a abertura das avenidas de vales na década de 70. Mesmo no século XX, ainda guardava ares de cidade colonial com ruas estreitas, vielas e problemas graves de saneamento e distribuição de água potável. Isso pode ser exemplificado através de uma epidemia de febre amarela, seguida de cólera, causadas pelas péssimas condições sanitárias de Salvador nos anos de 1849 e 1855, respectivamente.

A questão racial na cidade foi agravada pelo fato de ter-se associado à numerosa população negra e mestiça, a tardia libertação dos escravos em 1888. A inserção dos negros e mestiços na sociedade sempre se deu de forma desigual, pontual e assistencialista. Por exemplo, somente em 1881 foi criado um fundo de emancipação de escravos através de uma lei da Assembléia Legislativa e, apenas em 1883, a Inspeção de Ensino começou a admitir filhos de escravos.

⁵⁹ Dados históricos e documentos avulsos foram pesquisados no Arquivo Público do Estado da Bahia. E, grande parte constam do “Guia de Fontes para a História da Escravidão Negra na Bahia”, que faz parte do acervo.

O fato de Salvador ser uma cidade litorânea, com temperaturas elevadas durante grande parte do ano, e bastante incidência de luz solar colabora para que tanto grafiteiros quanto população sintam-se mais atraídos por inscrições coloridas. Nas entrevistas feitas com os grafiteiros, um dado comum coletado é a afirmação da frustração pelo uso restrito, pela economia de cores. Isso se deve ao valor da lata de *spray* (entre R\$12,00 e R\$15,00) e dos canetões (a depender da cor, podem chegar a R\$30,00). O uso de cores variadas costuma causar melhor impressão junto aos transeuntes que acabam por associar o número de cores empregadas à condição de arte porque se vê a arte pública sob o papel de “maquiar” a cidade.

Assim como em Nova Iorque e em São Paulo, as inscrições, em Salvador, têm sua percepção modificada de acordo com o estilo plástico utilizado. Dessa forma, quanto mais colorida e mais bem realizada é a inscrição, maior a possibilidade de sua aceitação. A pichação pura e simplesmente, com seus traços simples, monocromáticos e sem grandes efeitos, acabam por trazer à população uma rejeição imediata e uma rotulação de “barbárie” ou “arruaça”. Como nos diz COSTA:

“Os *graffitis* artísticos, percebidos pela população da cidade como arte, como expressão que embeleza e alegra a cidade, eram vistos como uma expressão positiva e estimulante. As pichações, ao contrário, sempre foram recebidas por todos como uma expressão negativa, ligada ao vandalismo, á sujeira e a decadência visual da cidade.”(COSTA, 2000, p. 38)

No decorrer do presente trabalho, pude observar freqüentemente, no discurso de diversas pessoas ouvidas (prefeitura, órgãos ligados, transeuntes), uma grande dificuldade em estabelecer a real diferenciação que comumente se faz entre a inscrição considerada “plasticamente bonita” e assim categorizada de graffiti, das “esteticamente pobres” sendo essas últimas chamadas de pichação. Em verdade, pude perceber que esse tipo de categorização esconde uma construção discursiva que é repetida e reforçada pelos meios de comunicação que visa, primariamente, o embelezamento da cidade para

fins turísticos. A “maquiagem”, em Salvador, sempre foi um problema para todas as gestões políticas. Sendo uma cidade colonial, com inúmeros prédios tombados ou em processo de tombamento, ruas estreitas e orla com um dos salitres mais corrosivos do mundo, manter a aparência de limpeza e o colorido folclorizado pelas festas populares mostrava-se tarefa hercúlea. Para piorar, a presença cada vez maior de jovens de regiões periféricas, inscrevendo nas fachadas, monumentos, praças, transportes urbanos e muros, apresentava-se para os cofres públicos como um grande problema econômico.

Durante anos, tentativas de coerção através da violência foram consecutivamente testadas sem o menor sinal de sucesso. Mas um detalhe na produção dos grafites acabou indicando um caminho diferente para o desejo de controle sobre os grafiteiros.

Em meados da década de 90, como já foi anteriormente relatado na presente pesquisa, o uso do *spray* se populariza, o preço da lata cai e seu acesso atrai hordas de grafiteiros para a feitura de inscrições coloridas. Antigos grafiteiros que se popularizaram através da colocação de *tags* deixam de atuar na cidade pela necessidade de profissionalização e pelo desencanto causado pelo novo modismo. No final dos anos 90, o que se tinha então era uma nova realidade na produção de inscrições na cidade. Grafites coloridos, assinados, muitas vezes, com e-mail, eram produzidos por jovens ávidos por um lugar no mercado de trabalho, que usavam o graffiti como cartão de visita para sua arte. Já a prática de colocação de *tags* (sempre associada ao vandalismo) acabou-se restringindo quase que em sua totalidade a traficantes e bandidos. De faixa etária mais elevada que os grafiteiros, tomaram para si o uso desse tipo de inscrições para demarcação de território e atos de vandalismo propositais. Alguns desses *writers* deixavam tantas marcas pela cidade que se tornaram um problema de ordem pública.

Nesse momento, surge aos poucos uma idéia que os órgãos públicos municipais colocarão em prática no final do ano de 2004.

4.2. Salvador Grafita

O projeto Salvador Grafita teve uma curta gestação. Como foi relatado a mim pela Diretora da CODJU⁶⁰, Jéssica Sinai, em janeiro de 2006, os custos para a recuperação de locais públicos grafitados eram enormes. A pintura reparadora se repetia constantemente porque bastava deixar o muro/monumento novamente com a cor “original” para que se transformasse em principal alvo de novas inscrições. A repressão policial intensificou-se no que foi rapidamente traduzido como mesmo contingente e mais violência. Essa combinação trazia um problema de grandes proporções e impedia o funcionamento da máquina publicitária municipal para vender a imagem pretendida de paraíso alegre, pacífico e carnavalesco.

Partiu inicialmente da própria CODJU a idéia de uma maior aproximação com os grafiteiros para um possível acordo ou algum tipo de conscientização. Já no ano de 2004, essa idéia saiu do papel e teve o pontapé inicial no dia 14 de maio de 2005 numa reunião entre grafiteiros e poderes públicos já relatada no capítulo II do presente trabalho. No evento, a prefeitura, através de seu representante, Sr. Carlos Navarro, lançou a proposta de se profissionalizar os grafiteiros para que eles pudessem por meio de um cadastro, serem terceirizados e, assim, trabalharem com a sua arte para embelezar a cidade.

⁶⁰ Coordenadoria dos direitos da Juventude, órgão que faz parte da SEDES (Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social)

A proposta inicialmente pode parecer tentadora. O discurso oficial de “embelezamento” e “profissionalização” encheu os olhos de muitos grafiteiros por suas condições econômicas, pela atividade por eles exercida estar sempre associada à contravenção, pelo elevado custo do material e pela repressão violenta. Mas, ainda nesse evento, algumas vozes dissonantes se fizeram ouvir. Alguns questionavam se, ao fazer um cadastro não se pretendia, em verdade, um mapeamento dos grafiteiros, uma lista para controle. Outros perguntaram se essa profissionalização seria feita utilizando algum aprimoramento artístico através de oficinas. A resposta a essas questões foi que aquele seria o primeiro de muitos encontros e que todas as sugestões seriam devidamente anotadas e estudadas.

No mesmo evento, foi comunicado um concurso a ser realizado no período de 28 de maio a 04 de junho, intitulado “Grafite que te quero verde”. Prefeitura e Superintendência do Meio Ambiente, juntamente com a CODJU aceitariam inscrições de grafiteiros para, em local predeterminado (na cidade baixa) fazerem suas inscrições com material cedido e, assim, concorrerem a uma premiação.

Entre o encontro do dia 14 e o início do concurso no dia 28 do mesmo mês de maio, diversas atividades já programadas tiveram início, como cadastro, reuniões com grafiteiros que, naquele momento, deixavam um maior número de inscrições pela cidade e ocorria o início de uma “catequização” para inculcar a idéia entre os grafiteiros de que essa aproximação seria bastante benéfica para todos. Por um lado, a cidade ficaria mais limpa e bonita. Por outro, os grafiteiros poderiam continuar a fazer o que gostavam sem os custos da compra do material, com salário e sem a repressão policial.

O evento deu prêmios para os primeiros cinco lugares (R\$1.000,00 para os primeiros três lugares e R\$500,00 para o quarto e quinto lugares, cada um) além do prêmio de honra ao mérito ao grafiteiro Pinel.

Pinel havia sido considerado o grande “problema” em termos de inscrições na cidade. Sua assinatura se fazia presente em inúmeros monumentos, muros e fachadas da cidade. A velocidade e o número de seus grafites transformaram-no em alvo da prefeitura. Considerado pelos poderes públicos como o maior pichador da cidade até 2004, suas inscrições monocromáticas, reduzidas à sua *tag*, eram permanentemente ligadas ao vandalismo e acabavam atraindo mais grafiteiros às ruas pela popularidade conferida ao seu nome. A participação de Pinel no projeto significou uma importante aquisição para a causa da cooptação adotada pela prefeitura.

O Projeto Salvador Grafita começou oficialmente nesse evento. O cadastro foi feito através da procura dos próprios grafiteiros, atraídos pela proposta de terem seus serviços terceirizados pela prefeitura, carteira assinada, salário e equipamento doado.

Com a aproximação de outro órgão, a Limpurb assume a direção do projeto, tendo à frente o seu diretor, o Sr. Edvandro Tucunaré. A CODJU continuaria fazendo a intermediação junto aos grafiteiros.

Segundo a própria Jéssica Sinai, “a idéia é impedir a pichação, não o graffiti”. Quando perguntei a diferença entre as duas expressões, a resposta foi: “a diferença está no fato do graffiti ter plasticidade” e a população é quem decidia isso. Mas, em momento algum, soube responder quais critérios faziam uma inscrição ter mais plasticidade que outra ou de que maneira a população opinava sobre isso, nem como eram aferidas essas opiniões. Porém, mais uma vez, durante a conversa, revelou que os grafites mais artísticos são “os que chegam mais à população e isso acontece mais facilmente através do uso de cores”.

No projeto Salvador Grafita, os grafiteiros são divididos em grupos ou equipes, por região (de acordo com a moradia) e devem realizar seus trabalhos em áreas

previamente cedidas pela prefeitura, com material doado e obrigatoriamente pintam a marca da prefeitura no local.



Figura 55. Marca grafitada da Prefeitura. Av. Otávio Mangabeira, Pituba

Atraídos pelo salário e pela condição de “profissionais” com carteira assinada, muitos grafiteiros estão atualmente inscritos, mas em realidade não há rotatividade nesse método. Quem está no projeto desde o início e se comprometeu com ele, está até hoje. Outros tantos, desejosos de participar, deixam seus nomes numa enorme lista de espera.

Um grande número de jovens, tentados pelas condições propostas pelo projeto, se inscreveram e estão atuando na cidade, mas, de fato, não têm ainda domínio da técnica e desconhecem noções básicas de desenho, o que resulta em conglomerados de imagens de baixa qualidade e frases enaltecidas e ou acolhedoras, relacionadas ao turismo na cidade. É o caso do paredão de tapumes que atualmente reveste o antigo

clube Português no bairro da Pituba, onde se pode ler o termo “bem vindo” em diversas línguas.



Figura 56. Tapume. Av. Otávio Mangabeira



Figura 57. Tapume. Av. Otávio Mangabeira

Entre os dez entrevistados, mais da metade se mostrou reticente com relação ao projeto depois de quase um ano de atividades e cerca de um terço (3 deles) chegaram mesmo a questionar essa política, alegando que a participação dos grafiteiros seria

mesmo um desvio da proposta real do ato de grafitar. Questionavam a seleção feita sobre quem estaria ou não inserido no projeto e da maneira como se aceitou muito rapidamente e sem barganhar nada uma proposta que acabou sendo, no final das contas, uma imposição. Nenhuma oficina jamais chegou a ser oferecida aos participantes e alguns têm-se perguntado se o que se faz nessas condições pode mesmo ser chamado ainda de graffiti.

CAPÍTULO V

TEATRO URBANO ESCRITURAL

Este capítulo é dedicado à análise das imagens de reproduções fotográficas e esboços (em alguns casos) de inscrições de 10 grafiteiros. Não se pretende aqui seguir uma metodologia rigorosa para identificar ou interpretar os sentidos desses desenhos e pinturas, o que se deseja, em verdade, é sugerir uma possível leitura dessas imagens através de comparações com estilos e padrões tipográficos e caligráficos. Para essa tarefa utilizei basicamente autores que pesquisam tipografia, *lettering* e caligrafia como Lucy Niemeyer, Priscila Farias, Robert Bringhurst, Cláudio Rocha e Willi Kunz.

Foram entrevistados, de maneira informal, 50 grafiteiros atuantes em Salvador nos meses de outubro e novembro de 2005. Nessa primeira aproximação, foi pedido a eles que citassem 10 nomes daqueles que cada um considerava como sendo os melhores e mais atuantes grafiteiros de glifos (letras). Os resultados dessa entrevista foram cruzados, procurando-se os mais votados e chegou-se, assim, aos 10 nomes do presente capítulo.

Não se pode deixar de ter em mente que os estudos clássicos tipográficos são direcionados à preservação do paradigma da forma da letra latina e sua melhor utilização seria, então, fazer uso da tipografia de modo que se levasse a buscar (do fruidor ou leitor) o significado semântico do texto de forma tão discreta que o desenho da letra não despertasse maior interesse, sem fazê-lo se ater à plasticidade do projeto tipográfico. Diversos tipógrafos e pesquisadores em tipografia (Bringhurst, Jan Tschichold) insistem no fato de que a “boa tipografia” deve ser o mais neutra possível. Assim, o desenho da letra deve ser tão discreto que o conteúdo é o foco principal.

É justamente a inversão desse direcionamento que encontramos nos glifos grafitados. É no desenho ou na plasticidade das inscrições que reside o caráter comunicacional do graffiti. A instabilidade provocada pela não-associação à tipografia clássica ou à herança escultórica das letras (tema abordado no capítulo 1 da presente dissertação), a estranheza provocada pela quebra do paradigma de legibilidade e leiturabilidade é justamente o elemento propulsor da comunicação e da ampliação das múltiplas possibilidades de percepção.

Sendo o desenho do glifo grafitado não-tradicional, sua plasticidade singular obriga o leitor/observador a realizar o processo de captura ou de criação de sentidos através de uma nova temporalidade, pois a experiência conhecida, praticada de leitura (decodificação do sentido imbutido nas combinações silábicas) não se realizará amplamente nos grafites. Segundo diz Bruno Guimarães Martins, em sua recente pesquisa de mestrado sobre tipografia popular:

“(...) sabemos que o corpo necessita de um certo tempo para responder aos estímulos do mundo. Quanto mais curto é o tempo para a devolução desses estímulos, mais mecânicas serão as respostas. Por outro lado, quanto mais distendido o tempo, mais elaboradas serão essas respostas. A partir de elementos que bloqueiam a ação imediata, a percepção é liberada e somos capazes de ultrapassar o objeto percebido e alcançar, progressivamente, outras camadas da realidade. Os fracassos de reconhecimento deslocam o sujeito para um estado de suspensão em que o prolongamento sensorio-motor é momentaneamente interrompido, situando-o no campo das potencialidades, do possível, do virtual. Ao desacelerar (ou, muitas vezes, bloquear) o acesso imediato ao conteúdo, a ilegibilidade (...) coloca o leitor em um estado de suspensão, possibilitando percepções outras, diversas da apreensão de conteúdos semânticos.” (MARTINS, 2005, p. 08).

Assim, no graffiti, a subversão do desenho tipográfico clássico causa uma espécie de desvio do significado semântico dos glifos para a imagem por eles suscitada.

O graffiti contemporâneo está sempre associado à idéia de vandalismo por inúmeros motivos, alguns numerados e discutidos neste mesmo trabalho. Se verificarmos o processo inicial de elaboração dos desenhos das letras inscritas podemos perceber claramente que o graffiti em si encontra-se associado à poluição para a maioria

das pessoas que são domesticadas pela cultura e pelos ideais de pertencimento, propriedade e ordem pública, da mesma forma que, para os grafiteiros, a cidade sem inscrições é um túmulo, “um imenso painel cinza, sem graça, sem vida, esperando um artista para colorir”⁶¹.

A aceitação ou não do graffiti parte de uma construção cultural. O que faz uma obra de Basquiat ser atualmente reconhecida como sendo indiscutivelmente “arte” é a existência de um discurso prévio que assim a legitima. Esse mesmo discurso, em se tratando de arte feita por pessoas comuns que não estão inseridas no mercado de arte ou na academia, rotula outras manifestações como sendo artesanato, *naify* ou pichação.

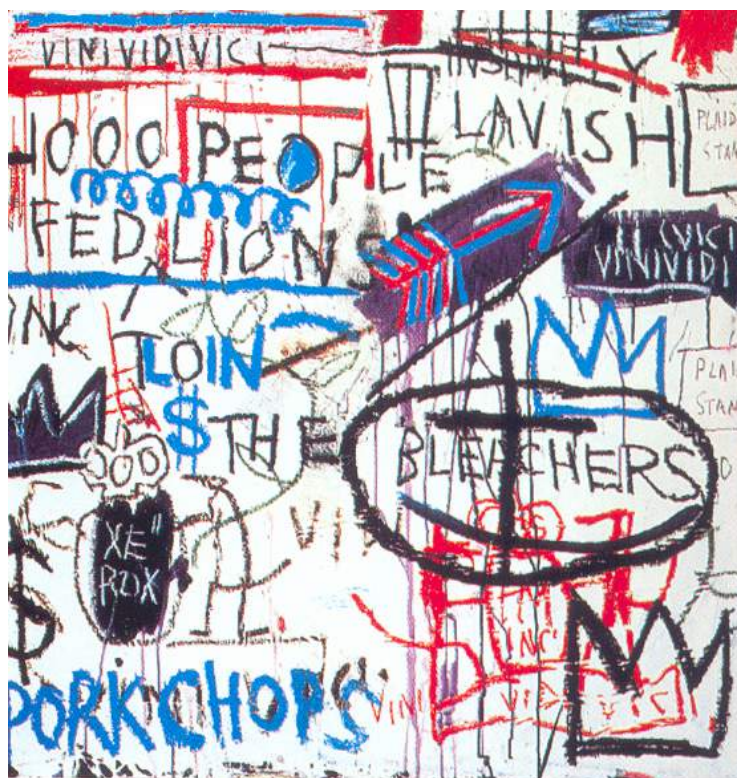


Fig. 58 – Homem de Nápoles, 1982.
Jean Michel Basquiat
Museu Guggenheim, Bilbao

⁶¹ Depoimento do grafiteiro Boob, fevereiro de 2005

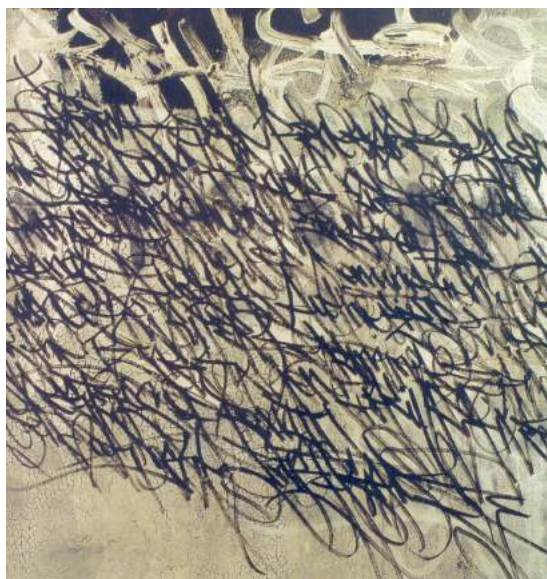


Fig. 59 Graffiti nova iorquino, 2002

Existem inúmeros estudos e publicações com classificações das letras grafitadas em estilos. Adotei, no presente trabalho, a classificação segundo a estética do graffiti Hip hop que serve de base e inspiração para o graffiti produzido na Bahia.

A letra grafitada das primeiras inscrições em Nova Iorque (década de 70) era bastante legível. Não havia *crews* e a intenção era ser rapidamente lido através de letras em caixa alta (maiúsculas) e sem efeitos plásticos⁶². Isso durou até Top Cat⁶³ desenvolver uma escrita com letras finas, alargadas e de *tracking*⁶⁴ estreito. Suas letras eram de difícil decodificação mas era precisamente isso que fazia destacar seu trabalho dos demais. Foi amplamente copiado e teve seu estilo batizado de “Broadway elegant”.



Fig. 60 – exemplo de Broadway elegant

⁶² Essas primeiras letras ou glifos são também conhecidas como *tags* retos (ver COSTA, 2000, p. 123)

⁶³ Grafiteiro americano, que atuava no final da década de 70, na Filadélfia.

⁶⁴ Tracking é o espaço médio entre caracteres.

A partir daí os grafiteiros passaram a procurar desenvolver *letterings* diferentes, que lhes dessem distinção, notoriedade. Surgiu a necessidade de se concentrar no tamanho e na cor das letras, surgindo os primeiros *tags outline* (linha de contorno) com o grafiteiro Superkool e depois com Phase 2 que “engordou” as letras e as coloriu ainda mais, chamando-as de *bubble letters*⁶⁵. Logo após, surgiram os já citados *throw ups* ou vômitos.



Figura 61 – *Tag outline*



Figura 62 – *Bubble letters (bombs)*



Figura 63 – Vômito (*throw up*)

⁶⁵ Também chamadas de *Bomb*.

Pode-se identificar ainda em termos de estilos, nessa época (décadas de 70 e 80), as *Block letters* que são perfeitamente legíveis, similares à letra maiúscula caligrafada, (também chamada de letra de imprensa) e o *Wild style* (ou selvagem) de difícil compreensão com suas letras entrelaçadas. Por vezes, as combinações de letras acabam por formar figuras geométrizadas que lembram tatuagens tribais (COSTA, 2000, p. 125).



Figura 64 – *Block letters*



Figura 65 – *Wild style*

Outros estilos se desenvolveram a partir da tentativa de se diferenciar dos outros grafiteiros e alguns deles, nesse período (início dos anos 80 em Nova Iorque), começam a se dedicar ao estudo do desenho e das artes plásticas⁶⁶. Nesse momento, surgem as primeiras inscrições em 3-D. Nesse estilo se simula a tridimensionalidade. Grande parte dessas obras se prendem tanto ao efeito em si que o desenho dos glifos é

⁶⁶ Caminho percorrido também pelos grafiteiros contemporâneos, porém com motivações diferentes. Enquanto os grafiteiros de Nova Iorque ansiavam por maior conhecimento plástico e estético através da academia, os soteropolitanos, em sua maioria, buscam, na aquisição do diploma, uma maneira de inserção no mercado de trabalho.

relegado ao segundo plano. O objetivo é simular, da melhor forma, a terceira dimensão, o que pode ser conseguido de diversas maneiras: pelo uso da cor, pela forma das letras, criando perspectiva, mudando o ângulo de visualização dos glifos. Geralmente necessitam de mais dedicação e seu caráter é menos espontâneo e mais estético. Esse estilo se desenvolveu mais amplamente na Europa.



Figura 66 – Estilo 3-D, Alemanha

Um estilo mais recente é o *Dirty* ou “sujo” e se baseia na transgressão de elementos formais e estéticos do graffiti, criando formas que seriam consideradas “incorretas”, deformando a estética padrão do ato de grafitar. É comum nesse estilo o uso de cores não chamativas, mais discretas como tons pastéis. Originou-se na França, na década de 90 e, ao contrário do que se pode imaginar inicialmente, não é o resultado de um trabalho de principiante. É intencional e, para provar isso, geralmente seus autores também desenvolvem trabalhos em estilo convencional.

Por fim, temos o graffiti orgânico, que é um nome arbitrário para designar em suma, a fusão de vários estilos numa única peça ou obra de grafiteagem.⁶⁷

⁶⁷ Para o pesquisador Roaleno Costa dentre outros, este estilo pode se chamar *Free Style*. COSTA, Roaleno. Op. ECit. p. 126.



Figura 67 – Estilo *Dirty*



Figura 68 – Graffiti orgânico

Os estilos citados são fruto de tentativas de sistematização de pesquisas sobre o fenômeno “graffiti contemporâneo”. Obviamente, toda categorização é reducionista. Dessa forma, existem inúmeros outros “estilos” que, por não serem de grande expressividade ou representatividade, não são listados. A categorização serve para fins acadêmicos e esta aqui proposta é voltada para o graffiti Hip hop, ou seja, o graffiti desenvolvido e difundido em meados da década de 80 em diante, sob a estética do movimento cultural Hip hop que abrange além do graffiti (sua forma expressiva plástica), sua música (RAP) e sua dança (*Break*) por achar que este movimento

influenciou de forma ampla e sistemática toda a produção de inscrições urbanas desde então⁶⁸.

A competição inerente ao ato de grafitar motivou os *writers* a buscar meios criativos de atrair a atenção do transeunte, como também a intenção de desenvolver um novo estilo, ser mais arrojado ou chamativo, provocar seus rivais de grafiteagem. Essa rivalidade que, em quase sua totalidade, se restringe a guerras de tintas e por locais de melhor visibilidade no caso de Salvador⁶⁹. Essa competição impulsionou o surgimento de diversos estilos e, em pouco tempo, os glifos grafitados ultrapassaram o caráter semântico e passaram a se concentrar no seu aspecto imagético.

Na década de 70, surgiram pincéis atômicos com novos formatos de ponta, o que deu impulso aos *writers*, que até então inscreviam, usando pincéis atômicos padrão desenvolvidos para superfícies planas e lisas como papel, e determinou novos estilos mais caligrafados. Foi, nesse mesmo período, com a chegada ao mercado de novas válvulas para latas de aerosol, que o ato de inscrever pôde realmente se desenvolver. As novas válvulas de traço grosso eram alternadas com linhas finas e os contornos das letras passaram por elaborações cada vez maiores.

Superkool e Phase 2⁷⁰ foram os pioneiros nesse campo. Eles introduziram em definitivo o ato de trocar as válvulas, criando alternância de espessura e quantidade de tinta, metamorfoseando as *tags* em complexas imagens compostas por letras que se tocam, cruzam, fagocitam, com alternância de cor, simulação de espessura, volume e

⁶⁸ O movimento Hip hop influenciou de forma indireta a produção soteropolitana. Essa influência se deu através da estética do graffiti mas até então as outras expressões do movimento (RAP e Break) não se tornaram amplamente praticadas na cidade.

⁶⁹ Uma das características do graffiti soteropolitano é o relativo respeito entre os *writers* e a baixa incidência de violência entre eles.

⁷⁰ Grafiteiros americanos do início da década de 70.

pontos de luz. Pistol 1⁷¹ foi aparentemente o primeiro a pintar peças com letras dando efeito tridimensional.

Em Salvador, as primeiras inscrições datadas do final dos anos 70 e início dos anos 80 eram feitas utilizando-se *spray*, rolinhos, pincéis atômicos e trincha (salvo raras exceções). Mas o uso do *spray* só se tornaria uma prática comum na década de 90.

Os grafites a serem analisados estão aqui reproduzidos através de fotografias digitais. Mesmo correndo o risco de assimilar “ruídos”, tive consciência de que, estando em outra mídia, a reprodução desses grafites responderá por modificações em, pelo menos, três de seus elementos constituintes: cor, tamanho e textura. Como a distorção ou modificação da imagem interfere na sua significação, na tentativa de minimizá-la, preferi utilizar as fotografias no presente trabalho, de modo ilustrativo. A análise foi feita depois de consecutivas visitas aos locais grafitados, pessoalmente. Às fotos, cabe, então, o papel de registro.

Os grafites foram analisados levando-se em conta as linhas que determinam a macroestrutura do desenho (diagonal, vertical, ângulos, figuras geométricas); seus elementos constitutivos, como pontos, cores, planos, formas, luz, dimensão, volume e textura).

A aproximação com o desenho de tipos (tipografia ou *lettering*) foi feita através da análise de elementos pertinentes ao *design* de letras, como *tracking*, *kerning*⁷², *kern*⁷³, contra-forma⁷⁴ e *counter*⁷⁵.

A “leitura” da palavra é determinada também pelo grau de familiaridade do leitor com o padrão normatizado de grafia. No caso da letra grafitada, o público que

⁷¹ Grafiteiro americano que, no início dos anos 70, atuava no Brooklin.

⁷² Ajuste entre pares de letras

⁷³ Parte de uma letra que avança sobre o espaço de outra

⁷⁴ A forma das letras é percebida em conjunto com áreas ao redor (fundo), ou seja, sua “contra-forma”.

⁷⁵ Espaço interno de algumas letras. Podem ser fechados como em “a”, “d”, “o” e “b” ou abertos como em “h”, “n”, “u” e “c”.

domina o código ou possui a familiaridade, acaba sendo o restrito público produtor – os próprios grafiteiros. Durante a pesquisa, não raro se ouvia de um deles que a compreensão real da palavra (normalmente a palavra é o próprio nome do grafiteiro) era apenas conseguida pelos seus colegas. O público, em geral não familiarizado, percebe inicialmente um desenho.

No caso do graffiti, pelo seu grau de ilegibilidade, há a necessidade da leitura inicial ser feita a partir do reconhecimento de cada caractere. Cada um dos glifos é examinado de maneira individual. Propositadamente as normas clássicas de clareza e limpeza visual são negligenciadas, de forma que não há inicialmente familiaridade entre o leitor e a letra, pois cada manifestação possui características singulares (MARTINS, 2005).

“Interrompendo a decifração imediata, o ilegível leva o observador a atribuir sentidos. A letra de desenho excêntrico é um elemento destabilizador que faz com que uma apreensão se dê através de uma interpretação de uma paisagem ou desenho tipográfico. O que está em jogo aqui é o uso poético do espaço. (MARTINS, 2005, p. 50).

A ilegibilidade dos grafites é levada às últimas conseqüências em alguns casos, gerando uma percepção quase que unicamente sensória.

A tentativa de leitura do conteúdo é o primeiro passo a ser dado pelo observador ao reconhecer que se trata de uma composição composta por letras. No caso específico dos glifos grafitados, essa ilegibilidade causa um deslocamento da tentativa de apreensão semântica para o reconhecimento plástico, através de inversões constantes entre figura e fundo. É através desse movimento que se estrutura a tentativa de elaboração da imagem grafitada sugerida pelas letras distorcidas. O observador (ou leitor) atua dessa maneira de modo produtivo, pois constrói uma interpretação através das lacunas interpretativas ou dos obstáculos provocados pela ilegibilidade.

Percebemos então que a ilegibilidade passa a ser o movimento propulsor da construção de um novo sentido. É justamente a dificuldade que provoca no observador a necessidade de assumir uma postura nova em relação ao que lhe foi apresentado.

5.1. Tipos e grafias

1. Bob



Figura 69. Castelo Branco.

Percebe-se inicialmente que se trata de uma composição com letras. Tenta-se realizar uma leitura linear, procurando o significado semântico da imagem. A falha na tentativa remete então para a decifração de cada caractere. O exotismo da letra “B”

inicial causa ruído porque podemos facilmente confundi-lo com a letra “S”. Em conversa com o autor do graffiti, percebe-se que tanto a escolha do codinome ou apelido, quanto a ocasional dobra da letra “O” central serve para fins plásticos. Esse artifício implica num desenho rebatido com um eixo central, espelhando as letras num palíndromo. Intuitivamente buscou-se um equilíbrio que se reflete também no uso de cores em *degradée*. A cor azul predomina com tons, alternando do claro ao escuro tentando transmitir a ilusão do brilho. O verde demarca também em tons diferentes, as áreas de contorno externo numa simulação de tridimensionalidade. Nota-se a preocupação em distinguir claramente figura (letra) do fundo (muro) através das linhas de contorno. Na parte do miolo (central da figura) a escolha para causar contraste foi pelo uso do branco, que, por sua vez, reforça a idéia de se tratar de um objeto tridimensional. A área externa de contorno foi feita com *spray* preto.

Fitas entrelaçam a composição numa referência clara a grafites europeus onde esse artifício é bastante utilizado para dar a sensação das letras estarem amarradas umas às outras pela fita ou fio.

A primeira letra “B” perdeu o olho⁷⁶ superior o que lhe descaracteriza, dificultando seu reconhecimento. Todas as quatro letras têm ligaduras, num *kern* repetido. A italização⁷⁷ das letras é um interessante recurso para provocar a possibilidade de desenhar outro plano (verde), simulando a idéia de terceira dimensão. Esse mesmo recurso associado à via expressa em que a inscrição foi feita, lhe confere características de velocidade.

As letras estão em caixa alta e as distorções, em seu desenho de maneira sinuosa, as aproxima plasticamente da fita que as entrelaça. Ao sair do desenho padrão latino e de suas leis de legibilidade e clareza, enfatiza-se a leitura emocional da imagem.

⁷⁶ “Olho” em *design* de tipos é sinônimo de *counter*.

⁷⁷ “Italização” vem de “Itálico”: Recurso tipográfico no qual as letras recebem certo grau de inclinação. Esse artifício causa economia de espaço mas também provoca perda de velocidade na leitura.

Situado numa área degradada, em uma via de grande movimento e num muro de aproximadamente 1,70m, este graffiti consegue um notável destaque em relação à paisagem à qual está inserido.

2. Core



Figura 70. Esquina da Av. Carlos Gomes com a Rua Paulo Autran

A tentativa de uma leitura tradicional, semântica aqui é abortada rapidamente. A impossibilidade do reconhecimento da ordem de leitura e do desenho de alguns caracteres força a busca pela realização de uma percepção abstrata. De fato, o “C” distorcido em primeiro plano pode ser reconhecido, mas a seqüência restante não se

completa. Observando um pouco mais atentamente, pode-se notar que, através de algumas pistas, essa leitura pode finalmente ser feita. Marlon (Core) utiliza vários planos numa hierarquização dos caracteres. Assim o “C” aparece em primeiro plano, o “O” imediatamente depois, à sua direita, a letra “r” minúscula foi reduzida a uma haste de aspecto piramidal invertida localizada atrás do “C”, à esquerda e, finalmente a letra “E” foi desmembrada em suas quatro partes (ou hastes) constitutivas, causando uma associação com flutuação ou explosão.

Curioso o contraponto encontrado para tentar equilibrar o desenho, uma vez que as letras “C” e “O” (metade da palavra) preservam características do desenho original e são curvas, orgânicas, sinuosas, enquanto que as letras “r” e “E” são exploradas em suas características geométricas, matemáticas.

A idéia inicial de se fazer um fundo colorido (amarelo e vermelho), para provocar contraste em relação à figura, precisou ser interrompida uma vez que o *spray* amarelo acaba ainda no meio do desenho. De improviso, deixou-se então apenas um pequeno retângulo com tamanho reduzido em relação ao que se intencionava inicialmente. O *spray* vermelho, já bastante usado e perto de acabar, serve então para contornar as letras. O preto é utilizado para simular tridimensionalidade.

O eixo das letras é variável e tenta-se criar também um equilíbrio através de uma alternância na inclinação dos glifos. As letras “C” e “r” estão inclinadas para a esquerda enquanto o “O” e o “E” tendem para a direita.

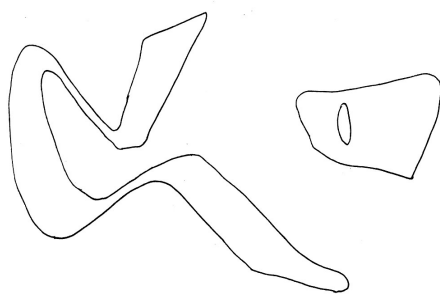


Figura 71. Letras “C” e “O”

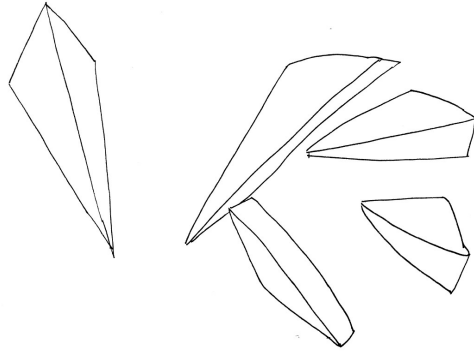


Figura 72. Letras “r” e “E”

A falta de recursos econômicos refletida no resultado plástico deste trabalho também impede que grande parte dos esboços e estudos de outros grafiteiros tenha aplicação fidedigna e, às vezes, simplesmente inviabiliza a grafitegem.



Figura 73. Esboço em lápis de cor. Livro negro. Core.

Através dos esboços (por questões metodológicas, apenas algumas imagens de esboços foram expostas nesta dissertação), pude concluir que, em sua grande maioria, os grafiteiros, a exemplo de Core, fazem projetos, esboços com estudos de cor e, principalmente, estudo das formas dos glifos. A mesma assinatura acaba por ter

inúmeros “testes” e versões, sendo que, em alguns casos, paulatinamente se modifica o desenho e, em outros, há coexistência de várias possibilidades de desenho de letras nos muros. Há uma busca quase que incessante pelo equilíbrio através do rebatimento, tendo um eixo imaginário central. Na figura 73, pode-se observar que, tentando alcançar a simetria, alguns recursos não ortodoxos podem ser utilizados, como a inversão de letras (no caso específico, a letra “C” inicial).



Figura 74. Caligrafia. Core.

A escrita caligráfica revela que a letra utilizada no dia-a-dia feita com caneta esferográfica comum não guarda grandes ligações plásticas em relação aos glifos grafitados. Isso sugere que os esboços desempenham papel de projeto, aproximando o graffiti de glifos do *design*. Mas uma relação, pelo menos, pode ser feita. As ascendentes⁷⁸ das letras e o prolongamento das hastes superiores das maiúsculas sugerem um distanciamento do restante da escrita, que lembra a sugestão de explosão ou de “fuga” provocada pelo desmembramento das letras “r” e “E” no graffiti.

⁷⁸ Ascendentes são prolongamentos verticais superiores de algumas letras como “t”, “b”, “d” e “f”. Já as descendentes são prolongamentos verticais inferiores como nas letras “g”, “j” e “q”.

3. Dimak



Figura 75. Canela. Dimak

Inicialmente, não se percebe na composição a existência de letras. O eixo central parece fazer um rebatimento entre o lado esquerdo e direito. Mas é apenas uma sensação. Os lados não são simétricos, a imagem não está de fato espelhada. A composição remete às formas alienígenas, e essa sugestão é reforçada pelo fundo nas cores azul e branco, que a faz parecer um objeto pairando. Predominantemente monocromático, essa rigidez será quebrada pela linha de contorno laranja que acaba por provocar a sensação de luminosidade (objeto emitindo luz) e faz com que se obtenha destaque em relação ao fundo.

De fato, o desenho contém apenas as letras “D”, “M” e “K”. O “M” ao meio, detém uma deformidade que remete a efeitos com lente olho-de-peixe. O vértice dessa letra cumpre o papel de linha divisória entre os lados quase simétricos do desenho. As três letras possuem hastes grossas aproximando-as de letras *bold* (negrito). À esquerda, a letra “D” invertida serve como anteparo para dar equilíbrio à última letra, o “K” também deformado, cria uma aparência “esticada” na horizontal.

A supressão das vogais tem meramente uma função prática: auxiliar no resultado para que fique mais equilibrado. Como a intenção era se rebater da melhor forma possível, utilizando o nome completo, um problema de ordem plástica se apresentaria. Como espelhar a letra “i” numa letra “a”? Esse problema é resolvido simplesmente omitindo essas vogais. O resultado, segundo o próprio autor, é na verdade, uma marca.

Novamente o preto foi utilizado para simular tridimensionalidade e o uso de elementos meramente decorativos no alto da letra “M” central serve para reduzir a dificuldade em se “fechar” a parte superior do desenho.



Figura 76. Detalhe. Tag. Dimak

Já a *tag* apresenta-se completa, incluem-se as vogais, mas ainda aqui se percebe uma preocupação com a disposição das letras e com o resultado da composição.

Elementos para demarcar o começo e o final da palavra se fazem presentes da mesma forma que no design de letras se utilizam de “bigodes”⁷⁹. O *Kern* bastante forçado, levando a um encavalamento das letras “D” e “i”, serve para o propósito de mais uma vez buscar equilibrar o desenho através de um eixo central vertical, aqui representado pela letra “A”. As letras aparecem inclinadas provocando a sensação de estarem formando um arco.

O aspecto áspero do muro acaba por revelar a técnica utilizada no caso da *tag*. Percebe-se a diluição do jato de tinta especialmente nos finais inferiores das hastes da letra “A” e “K”.

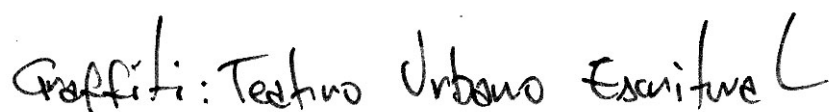


Figura 77. Caligrafia. Dimak.

Na caligrafia aqui apresentada podemos notar um padrão através de letras que se repetem, como “f”, “a”, “t” minúsculo, “r”, “o” e “i”. Essa similaridade resulta numa harmonia refletida pelo conjunto das palavras. As ascendentes cumprem aqui o papel de “extensores” das letras no lugar das deformações encontradas na *tag* e no graffiti.

⁷⁹ “Bigodes” é como são comumente chamados em *design* tipográfico, ornamentos que separam partes do texto ou marcam seu início ou fim.

4. Fael



Figura 78. Canela. Fael.

A presença do numeral 1 e as deformações em hastes sugerem, inicialmente, tratar-se de uma composição feita com letras. Mas a percepção imediata esbarra, logo em seguida, com a dificuldade em se identificar mais alguma informação que sugira o significado da “palavra”.

Tendo as extremidades (ou terminais) de cada letra sido “repuxadas”, prolongando seu desenho, a inscrição parece estar em perpétuo estado de expansão, como se fosse, em instantes, ocupar e ultrapassar o limite do muro. Novamente, a sensação de explosão é conseguida, desta vez principalmente através da disposição invertida da perspectiva em relação ao eixo central, onde se localiza o ponto de fuga.

Os prolongamentos das hastes de base das letras e seus desdobramentos provocam uma estabilidade visual na composição. O “objeto” parece ter a parte inferior mais pesada, como se estivesse assentando na base do próprio muro.

O suporte (muro) recebeu uma base de tinta acrílica branca para cobrir inscrições antigas e valorizar o desenho atual através de um maior contraste entre figura e fundo. O contorno laranja complementa esse contraste, uma vez que o desenho (figura) é monocromático.

Aqui o efeito de tridimensionalidade é conseguido de forma mais sutil. Não foi utilizado o preto opaco, mas tons de cinza. Esse efeito que requer prática consiste em afastar o *spray* preto do muro e aspergir rapidamente. Pode-se encontrar características plásticas que aproximam a inscrição dos grafites em estilo *Wild style* mas na verdade, trata-se de um desenho híbrido.

Mais uma vez, é a sugestão de planos induzindo uma hierarquia das letras que indica o caminho para a leitura do desenho. A letra “F” distorcida, com o travessão central substituído por uma oval aparece em primeiro plano; logo depois, no sentido tradicional de leitura (esquerda-direita), aparece uma letra “a” minúscula também distorcida; a letra “e” surge invertida com seu vértice central sobre o “a”; a letra “L” mal aparece porque se encontra encoberta pelas letras anteriores, restando o seu prolongamento horizontal. Com o *tracking* muito justo, há ligaduras com partes de letras se sobrepondo a outras. Por fim, o numeral indicando que esse Fael é o primeiro, ou seja, o mais antigo, já que um novo grafiteiro de codinome Fael também inscreve nos muros da cidade, desde meados de 2005.

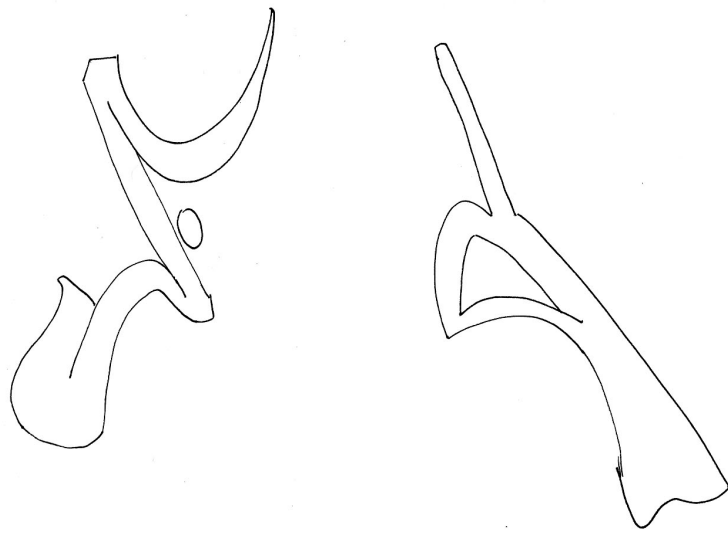


Figura 79. Esboços das letras “F” e “a”.

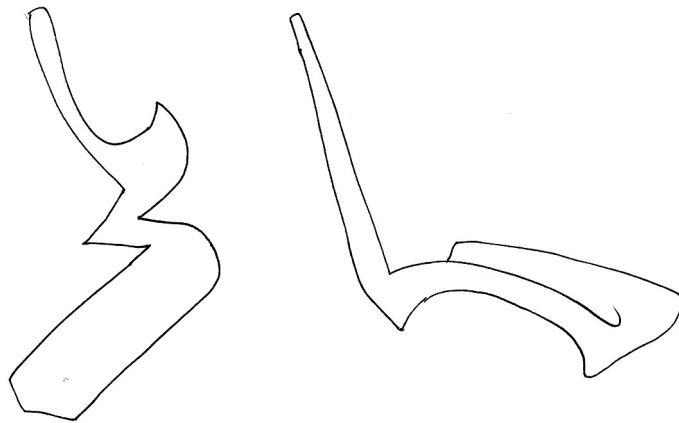


Figura 80. Esboços das letras “E” invertida e “L”

Graffiti: Teatro Urbano Escritural

Figura 81. Caligrafia. Fael

A letra caligrafada de Fael apresenta riscos sobrepostos, revelando que, mesmo na escrita cotidiana, há um encavalamento do desenho através de linhas sobrepostas (letras “f” e “c”). Isso acontece, como no graffiti, pelo traço característico de Fael ir numa direção e fazer a volta sobre o traço anterior. Mesmo nas letras arredondadas, como “a”, “o” e a base do “E” maiúsculo, percebe-se desvio da sinuosidade semicircular, formando sutis pontos angulosos. Como muitos entrevistados, Fael confidenciou que caligrafa pouco e, de tanto desenhar letras nas ruas, sua grafia cotidiana piorou. Em compensação, segundo ele mesmo, seu graffiti evoluiu através de repetidas inscrições.

5. Neuro.



Figura 82. Forte São Marcelo. Pista de *skate*. Neuro/Lee27

Neuro pesquisa grafites de maneira sistemática através de internet, revistas e livros. Define seu estilo como *wild style* (ver figura 65) onde letras se entrelaçam através de prolongamentos de suas hastes. Esse estilo, muito praticado em Nova Iorque no final da década de 80 e começo de 90, requer domínio e prática no manuseio da lata de *spray* e esboços anteriores. Devido ao caráter entrelaçado com *kern* em todas as letras, esse graffiti requer um tempo maior para sua execução e um elaborado jogo de prolongamentos das letras para uma dar origem à outra.

Percebe-se claramente que se trata de uma composição feita com letras. A dificuldade maior está em se identificar cada caractere. A legibilidade piora devido à presença de outro graffiti (em lilás, à direita), encavalando a inscrição assinada por Neuro. Com letras preenchidas de verde, os glifos de Neuro revelam aos poucos o conteúdo de cada desenho. A primeira letra, um “n” invertido, carece de *tracking* em relação à próxima letra, um “E”, que tem sua haste horizontal inferior prolongada para dar origem, logo depois à letra “U”. A letra “R” aproveita o desenho excêntrico da

anterior e divide com ela sua haste vertical. Finalmente, o “o” que, sofrendo grande deformação, se confunde com um possível “A”.

Também nesse desenho há a simulação da sensação de expansão através da mudança da perspectiva, tendo o ponto de fuga se posicionado no centro.

A simulação tridimensional é reforçada pela inclinação física da pista de *skate*, pelo uso de tons diferentes de azul, pelos borrifos brancos estrategicamente colocados para parecer reflexo da luz do sol e pelo contorno em azul claro, criando uma interessante contra-forma. Esse recurso com *spray* enfatiza as potencialidades e revela a técnica utilizada. O fundo laranja “projeta” o desenho, criando planos bastante diferenciados. Setas em lilás complementam a composição, caracterizando ainda mais o estilo grafitado (*wild style*). O desenho da letra também revela que se trata de um glifo bold (negrito).



Figura 83. Caligrafia. Neuro.

A caligrafia de Neuro revela um interessante processo de inversão. Do mesmo modo que algumas características de desenho presentes na escrita caligráfica serão encontradas nos glifos grafitados, no caso de grafiteiros com grande e frequente produção, a utilização sistemática de um estilo acaba por influenciar plasticamente a caligrafia.

O kern nos pares das letras “ff”, “te” e “Es” e as terminais inferiores do “t” são características do gaffiti *wild style*. O movimento sugestionado é fruto dos

prolongamentos exagerados de algumas letras em diferentes direções e, até mesmo, a maneira como finaliza cada letra, com um arremate, parece ser herança do uso constante do aerosol. O mesmo arremate pode, por sua vez, ser lido como o resquício de desenhos de serifas, o que poderia ser reforçado pela finalização no alto da abertura da letra “G” inicial e da letra “c”.

6. MFR



Figura 84. Graça. MFR

A difícil combinação de letras (MFR são as iniciais do seu nome) provocou a busca por uma solução plástica que praticamente retira características identificáveis dos glifos. O resultado parece ser uma forma orgânica, um recipiente deixando vaziar conteúdo ou o recorte longitudinal de algum objeto com várias câmaras internas.

A composição não parece comportar letra alguma pelo simples fato de ter seu autor distorcido e amputado as letras latinas de tal modo que a superposição desses glifos resulta num desenho sem referência semântica.

Não há simulação de tridimensionalidade através de profundidade, porém isso pode ser sugerido pela aparente volumetria conseguida pela concentração do jato do spray vinho nas extremidades inferiores. Mas, através do contorno verde, se consegue uma clara distinção entre figura e fundo.

O desenho parece pender, como se estivesse derretendo através do volume na base à esquerda e à direita. Talvez tenha sido acidental, mas o fato é que a sensação de maleabilidade acaba sendo reforçada pelos rastros escorridos deixados na parte inferior do desenho pelo *spray* verde e pelo branco. Dessa forma, a abertura na parte superior mais parece uma rachadura, como se o objeto estivesse cedendo pela força exercida nas extremidades.

Os grafites de MFR são sempre uma procura por um resultado plástico que instigue o observador, que provoque a busca por uma leitura sem pistas, sem uma referência, inclusive no sentido da leitura. É comum, por exemplo, dispor das letras (ou o que restou delas) de ponta-cabeça.



Figura 85. Canela. MFR

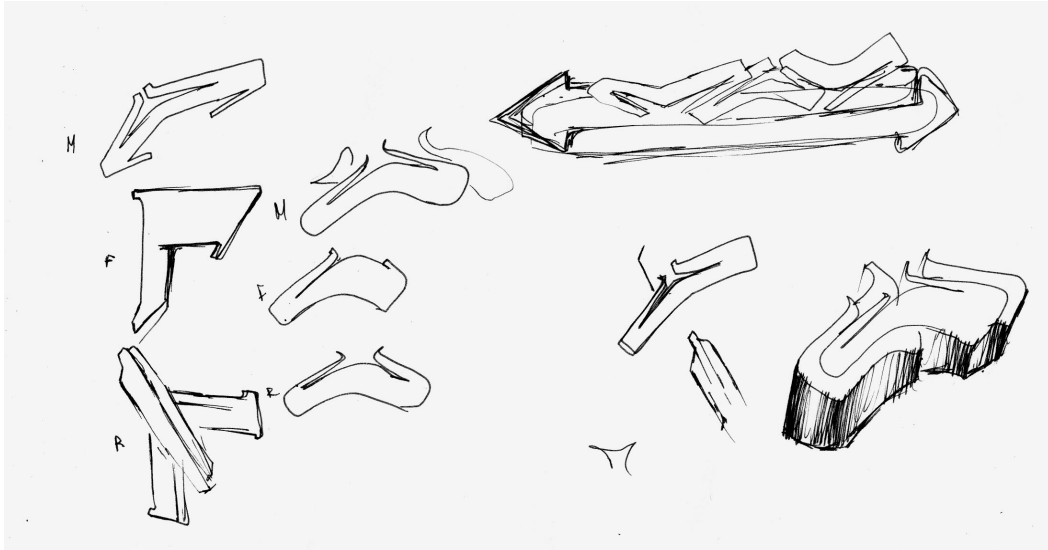


Figura 86. Esboços.

Seus esboços demonstram que o autor elabora o desenho bidimensional através de encaixes de letras tridimensionais, assim como a supressão de partes das letras, distorções acentuadas e uma esquematização que lembra manuais ou infográficos.

A figura 85 nos mostra que, ao utilizar o *spray* para fazer uma pintura homogênea (chapada), pouco ou nada pode ser revelado sobre a técnica empregada. O mesmo não acontece com o graffiti da figura 84 que imprime diferentes “jatos” com o *spray* revelando a aerografia no *degradée*.

GRAFFITI: TEATRO URBANO ESCRITURAL

Figura 87. Caligrafia. MFR

A caligrafia revela um desenho de características técnicas, que lembra a letra desenvolvida pelos arquitetos. Utiliza as iniciais em caixa alta (maiúsculas) e o restante em versalete (letras que guardam o desenho da caixa alta mas com altura das

correspondentes em caixa baixa). Mantém na caligrafia a estética de encavalamento ou sobreposição de letras encontrada no graffiti.

Com exceção apenas para a inicial “T” da segunda palavra, todas as outras ora se tocam numa completa ausência de *tracking*, ora de sobreposição, levando a um traço, para em sua continuidade, chegar ao desenho de outra letra e assim por diante.

7. Lee (ou Lee27)



Figura 88. Castelo Branco. Lee.

O numeral à direita sugere uma leitura textual do conjunto, mas isso se torna impossível de se realizar, uma vez que as distorções levadas à cabo por Lee provocam uma quebra total dos referentes do alfabeto latino.

A composição é percebida como um desenho orgânico, abstrato, tendo ao topo uma coroa que, em verdade, é a parte superior de uma lata de *spray*, também ornamentada. O resultado aproxima-o do graffiti orgânico.

Mais que tridimensionalidade, o lilás escuro remete à sensação de velocidade. O conjunto parece avançar na direção do observador. Outra vez, usa-se o recurso de expansão provocado pela mudança de ângulos na alteração da perspectiva a partir do eixo central (ponto de fuga). O contorno branco cria a sensação de contraste entre figura e fundo e a sutil variação no tom de verde faz com que a parte central, eixo

vertical, pareça estar mais próxima ao observador, enquanto que as laterais parecem estar sendo empurradas para a frente num plano um pouco mais recuado.

Na entrevista, Lee conta que esse é um dos seus trabalhos onde a experimentação das distorções nas letras gera um desenho que ultrapassa o limite da legibilidade e apenas um “L” sugerido pode ser percebido no lado esquerdo e uma improvável letra “E” invertida aparece ao centro do desenho.

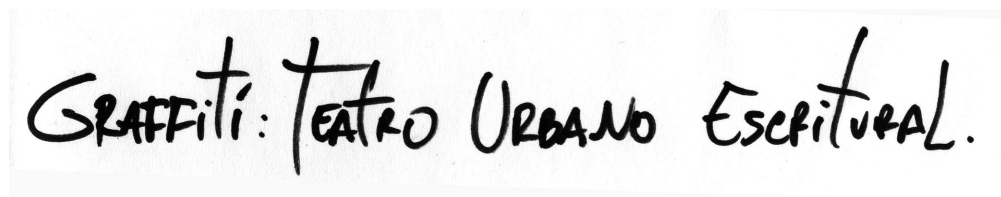


Figura 89. Caligrafia. Lee.

A caligrafia, nesse caso, não revela nada em relação ao seu graffiti pelo fato de ser impossível uma comparação entre caracteres. Mas é bastante interessante notar que a letra caligrafada de Lee seja altamente legível enquanto a grande maioria de seus grafites tenha como principal característica exatamente o contrário.

O *kern* aparece numa quase ausência de *tracking* porém não há, de fato, encavalamento. Algumas letras se tocam sem omitir pedaços. Também não há continuidade no traçado. Uma letra não se prolonga dando origem à outra, elas são individualizadas.

8. Galozi



Figura 90. Jardim de Alah. Galozi.

Ora assinando com “Z”, ora com “S”, Galozi também faz uso ocasional de inversão de letras e, mais recentemente, inverte completamente seu codinome (Izolag). Na figura 90, percebe-se uma tentativa de se harmonizar a pintura com o entorno. Não foi por economia de material que, nesse caso específico, se fez uso predominante o azul com detalhes em branco. De reduzidas dimensões (cerca de 1,60m), o muro se localiza em frente ao mar numa parte da orla de Salvador que, do lado da praia, não possui construções. Segundo o próprio grafiteiro, a idéia era criar um ponto onde se sentisse num corredor, entre mares. Isso posto, fica assim esclarecido o uso de elementos esféricos num tom de azul escuro ao redor do desenho para remeter ao universo submarino.

A tridimensionalidade começa a ser sugerida mas não se realiza completamente. Não há um claro posicionamento do ponto de fuga e as extensões em azul marinho funcionam mais como uma moldura do que propriamente efeito 3-D. Se a volumetria não é clara, há porém um referencial de ponto de luz. Ao colocar a base dos glifos em azul e a parte superior com predominância do branco, estabelece-se uma direção luminosa. Um feixe ou raio de luz projeta-se de cima para baixo, como no universo submarino.

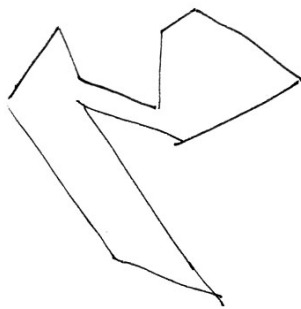


Figura 91. Esboço da letra “G”

Num jogo de complementação, as letras isoladas, em sua grande maioria, só se tornam “inteiras” com a proximidade de outra letra com hastes comuns. No caso da letra “G”, a parte inferior do glifo é ao mesmo tempo a própria letra “a” do próximo desenho.

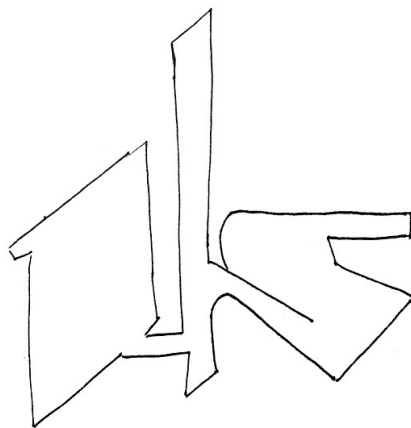


Figura 92. Esboço. Letras “a”, “L” e “S”.

A letra “a” também só se realiza utilizando-se a haste vertical da letra “L”. Por sua vez, o “L” tem sua extensão horizontal metamorfoseada na espinha⁸⁰ inferior da letra “S”.

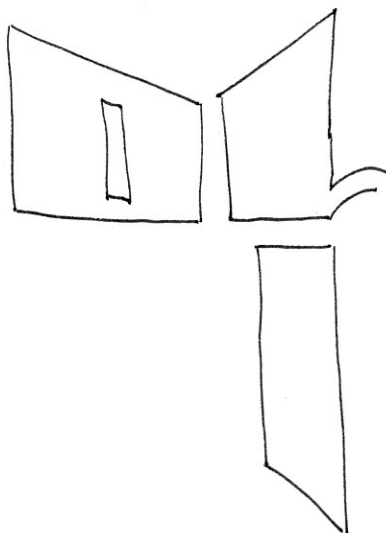


Figura 93. Esboço. Letras “O” e “i”.

A Letra “O” aparece como exceção, tendo sua integridade física preservada e sem fusão com outras letras. Já a letra “i” tem também independência de desenho mas o pingo geometrizado se prolonga dando origem a uma outra forma num plano anterior.

Toda a composição possui prolongamentos e distorções que provocam a visualização de um eixo vertical que rapidamente se duplica através da verticalidade da haste comum às letras “a”, “L” e “i”. Duas diagonais cortam a figura delimitando-a no muro. As finalizações no desenho, em espelhamento invertido, reforçam a leitura em “X” central, criando uma dinâmica de leitura.

⁸⁰ Espinha é a secção inferior ou superior de letras curvas a partir de um ponto central.



Figura 94. Assinatura também utilizada como *tag*.

Na assinatura caligráfica de Galozi, podemos perceber inúmeras influências da prática da escrita grafitada. Um “G” rotacionado, fazendo com que sua abertura ou vão fique voltada para cima, que se prolonga e dá origem ao travessão horizontal da letra “A”. Um “L” minúsculo precede a letra “o” reduzida a um traço vertical inclinado e uma letra “s” têm a espinha inferior bastante aumentada e curvilínea, forçando a última letra, o “i” a seguir o contorno sugerido.

As deformações provocam a sensação de equilíbrio plástico principalmente através da repetição gestual que dá origem a letras cujo desenho se reduz a basicamente um traço inclinado à esquerda. Todo o conjunto se harmoniza através do recurso de rotacionar e deformar a primeira e a última letra de modo que elas pareçam “abrir” e “fechar” o desenho respectivamente.

O resultado remete a uma corda retorcida e ao símbolo do infinito.

Galozi tem uma preferência pela própria *tag*, tanto assim que a utiliza muito mais que os grafites em *spray*. Sua *tag* é feita utilizando o canetão (nos muros) e canetas hidrográficas ou pincel atômico (no papel).

Dadas as características físicas das canetas hidrográficas, com suas pontas macias e terminações retangulares, o resultado do traço acaba por revelar o movimento da mão através dos rastros mais grossos ou mais finos. A precisão do traço é mais evidente que no aerosol, porque há a necessidade do toque entre a ponta da caneta e o

papel. A sensação tátil permite atuar sinestesticamente de modo mais abrangente do que o jato superficial por sobre o muro.

O uso de canetas hidrográficas confere ao traço, quando repetitivo, a possibilidade de reproduções bastante semelhantes entre si.



Figura 95. Várias *Tags*. Galozi assina aqui no sentido vertical. Canetão.

O fato de assinar tanto no sentido vertical como no horizontal mostra que através de sua *tag*, Galozi deixa de lado a intenção de uma leitura semântica. Seu desenho (*tag*) acaba por se transformar em uma marca de rápida identificação.



Figura 96. *Tag* sobre madeira. Canetão.

9. Peace



Figura 97. Viaduto da Gabriela. Graça. Peace

A forma orgânica, mesmo que carregada de elementos decorativos nas extensões, revela letras em sua composição.

O justo *tracking* provoca o encavalamento mas ainda assim é possível a identificação de cada caractere.

O “P” inicial deixa revelar, pela abertura do olho (ou *counter*), a haste da letra “E” que o atravessa. Há uma diferença acentuada entre as duas letras “E”, que é explicitada principalmente através da curvatura fechada das hastes horizontais do primeiro em contraste com a curvatura aberta e voltada para cima do segundo. A letra “A” surge no centro da composição com uma grande deformação causada pela distorção de suas hastes verticais que chegam a se tocar na base. A letra “C”, também distorcida,

sugere uma aproximação com o desenho da letra “T”, porque a parte inferior de seu desenho está ligada à letra “A” que a precede e à letra “E” que finaliza a inscrição.

Os prolongamentos com terminais em espirais conspiram para nos causar a sensação de todo o conjunto estar sendo atraído pelo canto superior esquerdo no muro.

O uso das cores restrito ao azul e verde corresponde novamente à falta de recursos no momento da feitura. Segundo o próprio Peace, o ideal seria o preenchimento de cada caractere com branco, o que parece realmente acertado uma vez que a composição, a cerca de 30 metros de distância, já não era mais visível de modo satisfatório e se dilui no grande espaço do suporte – um enorme muro cinza que precede um viaduto.



Figura 98. Início da inscrição. *Spray* azul.

A figura 97 mostra que a distância em que se mantêm o bico do *spray* em relação à superfície determina o tipo de rastro que deixará. No caso da figura 97, a lata disposta muito próxima ao muro, aliada a uma rápida execução deixa um rastro firme e pouco pulverizado.



Figura 99. Contorno. *Spray verde.*

Via de regra, as inscrições são feitas e o contorno somente é aplicado quando a estrutura básica do preenchimento já foi finalizada. A linha de contorno serve também para cobrir as imperfeições que por ventura poderiam ficar visíveis na estrutura externa do desenho.

graffiti: teatro Urbano Escritural

Figura 100. Caligrafia. Peace

Um traço característico dos glifos de Peace é estarem sempre com algum ângulo de inclinação. Essa característica se repete em sua letra caligrafada, sendo que, em sentido diferente.

A figura 100 nos mostra a presença de ligaduras entre todas as letras de cada palavra, com tracking bastante justo mas com poucas situações de encavalamento.

Há uma busca pela simetria, relativamente conseguida através do emparelhamento na altura das ascendentes e descendentes, assim como a letra caligrafada revela, mesmo que de maneira tímida (letras “U”, “E” e “s”), um movimento orgânico através de curvas e ângulos sensuais.

Peace confessa em sua entrevista fazer poucas inscrições com letras. Seu trabalho é preferencialmente composto por desenhos. Essa prática acaba por deixar influências no desenho dos glifos que sempre se apresentam com ornamentos, volutas e relativa legibilidade.

10. Sidoca



Figura 101. *Spray* sobre portão metálico. Cidade Nova. Sidoca.

Sidoca é o único grafiteiro atuante em Salvador que se dedica exclusivamente a fazer letras (sua assinatura). Para ele, o graffiti é essencialmente desenho de glifos e assim desenvolveu diversas composições em inúmeros cadernos de desenho e os aplica à medida que descobre um novo muro.

A utilização do *spray*, na figura 101, mostra-se não usual. As letras foram feitas através de jatos formando linhas paralelas que aumentam a volumetria de cada glifo. As finalizações na parte inferior são sempre soltas, afastando a mão do suporte, revelando o jato aspergido do *spray*.

O amarelo aparece como simulação de tridimensionalidade e o gestual rápido é reforçado pela proposital geometrização em ângulos agudos da composição.

Novamente percebe-se o uso de *tracking* bastante justo porém, sem grandes sobreposições.



Figura 102. Esboço esquemático

Através da figura 102, pode-se perceber que a letra “S” inicial sofre uma inclinação (mais presente no esboço e um pouco menor no graffiti) para a esquerda e tem sua espinha inferior transformada num vértice. A letra “T” serve como haste horizontal que complementa a letra “D”. Esta última, repete o desenho em vértice, duplicando o efeito do “S” inicial. O “O” funciona como eixo da composição. Seu desenho carece de uma haste horizontal inferior e ele determina uma mudança na inclinação dos glifos que, a partir dele, no sentido esquerda-direita, passa a ser oposta às letras “S”, “T” e “D”. O “C” também se encontra destituído de sua haste horizontal inferior e sua abertura perde significação pela ligadura com a última letra. O “a” minúsculo, que fecha o graffiti, recebe uma inclinação acentuada para a direita e perde o olho através da abertura em sua base. Esse efeito o aproxima do “S” inicial e reforça a sensação de simetria através do eixo central.

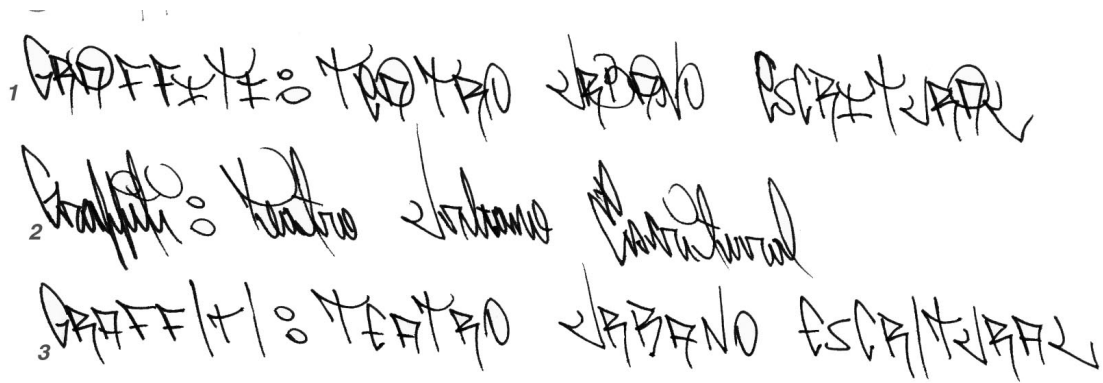


Figura 103. Caligrafias. Sidoca.

Sidoca afirma, em sua entrevista, que inscreve tanto usando a cidade como suporte (quase que inteiramente na posição na vertical) que mal consegue escrever num papel sua caligrafia. Esse fato pôde ser por mim confirmado quando consegui fotografá-lo utilizando canetão para fazer uma inscrição num painel luminoso, nos arredores do Campo Grande. A velocidade do gesto impressionava e pedi, então, que refizesse o mesmo desenho para cronometrar. Toda composição não ultrapassou 20 segundos. Já, portando uma caneta hidrográfica e um pedaço de papel em branco disposto displicentemente sobre uma mesa, a caligrafia 1 da figura 103 levou cerca de um minuto e meio. Mesmo levando em conta o maior número de glifos, a maneira vacilante e as pausas revelaram a falta de hábito em sua confecção.

Algumas terminais inferiores recebem um prolongamento (“L” e “R”), presente também em seus grafites. A constância em determinadas soluções gráficas para o desenho das letras denota a preocupação em dar unidade plástica a todo o alfabeto utilizado (na caligrafia 1, a barra horizontal da letra “A” é uma forma oval e as serifas da letra “I” sofrem um abaulamento que mantém com o travessão do “T” uma estreita ligação imagética).

O desenho da letra “R” parece indicar uma aproximação com o estilo Broadway Elegant (figura 60).

De modo geral, pode-se perceber, na produção local (soteropolitana), uma grande mistura de influências. O uso da internet, o número cada vez maior de publicações nacionais sobre o graffiti e mesmo o fato de Salvador ser uma cidade turística acaba por fazer com que esses aspectos sejam refletidos nos glifos da cidade. Desde meados da década de 90, é cada vez mais comum o contato por fotolog, e-mail, páginas na internet, entre grafiteiros locais e estrangeiros, o que culmina, em muitos casos, com a visita à Salvador de muitos *writers* de fora. Inúmeras inscrições, na cidade, têm nas assinaturas, o nome de algum estrangeiro.

Comum a qualquer outro centro produtor de inscrições, a ausência de grafites produzidos por mulheres têm em Salvador suas peculiaridades. As poucas representantes encontradas (Ramilla e Kia) já não atuam nas ruas. A primeira alegou que sofria pressões externas (familiares e amigos), mas também afirmou que era muito bem recebida e respeitada entre os grafiteiros. Já Kia mudou-se no início de 2006 para o Japão.



Figura 104. Mouraria. Kia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A existência de um meio de comunicação plástico expressivo, público, de alto alcance comunicacional, de poder contestatório e fora dos padrões e cânones estéticos, traz imediatamente a resposta dos poderes públicos e instituições que, num primeiro momento, tentam reprimi-lo. Caso essa tentativa se mostre ineficaz, o caminho mais comum é a normatização através da cooptação dessas manifestações artísticas. O discurso inicialmente repressor, repetidamente publicado e exaustivamente inculcado acaba por moldar a mentalidade da sociedade e, através dessa ótica, o graffiti de letras foi banido para a instância de “sujeira” e associado à idéia de vandalismo e invasão.

Atualmente, ao se verificar as possibilidades econômicas relacionadas à domesticização do graffiti, iniciou-se uma campanha regional influenciada por um movimento ocidental de utilização da estética do graffiti para fins comerciais e sua aceitação. Contudo, é claro, que sejam observadas as regras ditas pelos poderes públicos que reservaram para si o direito de determinar onde, quando e de que maneira os grafites poderiam ser feitos na cidade. Dessa forma, eles seriam “graffiti” e não uma inscrição qualquer relacionada à poluição visual e seus produtores “milagrosamente”, apenas por ter o aval institucional, deixaram a condição de vândalos para se transformarem em artistas remunerados. A isso junta-se ainda o acordo tácito firmado entre grafiteiros e prefeitura. O grafiteiro inscrito no projeto Salvador Grafita que for flagrado atuando em locais não predeterminados é imediatamente desligado.

Durante o primeiro ano de existência do projeto, pôde-se perceber uma gradual diminuição de grafites nas áreas nobres da cidade (Barra, Graça, Vitória, Ondina, Campo Grande e Canela). Através do projeto, os grafites começaram a utilizar suportes provisórios como tapumes e muros de áreas degradadas. Desde meados de

2005, o projeto incentiva a atuação dos grafiteiros em seus próprios bairros restringindo-os aos subúrbios.

O sucesso inicial do projeto pode ser creditado às condições educacionais e sócio-econômicas dos jovens grafiteiros. Sem a real dimensão do que significa uma ação relacionada à contracultura, rebeldia e insubordinação através da arte e da ocupação visual do espaço público, aceitam de bom grado o que lhes é oferecido. Carteira assinada, salário, equipamento cedido, segurança com relação à repressão policial e reconhecimento através de participações em noticiário local televisivo, revistas e jornais transformaram-se num poderoso arsenal de convencimento junto aos jovens.

O projeto Salvador Grafita é responsável também pelo aumento exponencial do número de jovens que se dizem grafiteiros. Isso acaba tendo reflexo no aspecto plástico das inscrições. Como o objetivo da prefeitura é o controle através da cooptação, as letras grafitadas não se mostram de grande interesse. Os grafiteiros inscritos no projeto (a maioria dos *writers* de Salvador) devem utilizar desenhos figurativos, enaltecendo aspectos positivos da história, do folclore e do potencial turístico da cidade. As letras, quando utilizadas, têm função de legenda e *slogan*. Para tanto, são de grande legibilidade e em muito se aproximam esteticamente das inscrições dos anos 70 e 80.

Dessa forma, os desenhos elaborados de letras-imagens, inscrições como as apresentadas no capítulo V, continuam sendo produzidos por uma minoria restrita que, estando no projeto, leva a cabo a insubordinação característica do graffiti e inscreve na cidade, em locais não permitidos, utilizando o próprio equipamento cedido pela prefeitura. Os que não estão inseridos no Salvador Grafita (uma parcela bastante pequena) simplesmente continuam a desenvolver seus desenhos de maneira paralela.

O graffiti é um tipo de escritura que se apropria de espaços não concebidos para tal fim, produzindo, em conseqüência, uma mudança das funções de cidadania previamente designadas.

Muitos grafites mostram significações, nossa realidade social como produto de construções que são arbitrárias, não respondem a um “reflexo real”, mas de articulações dentro da trama discursiva. As paredes, por vezes, através de inscrições, nos remetem à metacomunicação, como no graffiti espanhol “As paredes limpas não dizem nada”.

O recurso de profanar as paredes, as “propriedades” da urbe, é um símbolo de negação das bases, nas quais nossa sociedade se assenta, se edifica. Daí a questão da domesticação do graffiti soteropolitano levar ao questionamento sobre o que é produzido agora, sob a “direção” da prefeitura, ser ou não graffiti. Ter um órgão (ou órgãos) público delimitando o local a ser grafitado e, em algumas situações, determinando o tema, faz com que algumas características definidoras do graffiti sejam diluídas. Não há mais anonimato, pois, tendo remuneração e carteira assinada, os grafiteiros que participam do projeto “Salvador Grafita” são facilmente identificados através de suas fichas de inscrição. Também não há mais a temida marginalidade. Grafitando em locais previamente determinados e tendo o *status* de funcionários terceirizados da prefeitura, não há mais o risco da violenta coerção policial. A velocidade e a fugacidade perderam completamente a razão de ser, dado que, sob permissão, agora há o tempo necessário para a realização das inscrições. Restam então apenas as características de espontaneidade que, sob qualquer aspecto, em se tratando de graffiti, sempre se faz presente - é comum durante a feitura do graffiti mesmo depois de muito estudo em papel e de um projeto prévio, a incorporação de novos elementos e modificações; precariedade, que agora pode ser analisada pela falta de domínio da

técnica ou ausência de capricho na realização, pois, tendo os equipamentos doados, (*sprays* de qualidade reconhecida no mercado, tinta látex, rolinhos e máscaras), a precariedade só pode ser medida agora segundo critérios plásticos; e, por fim, a teatralidade que é inerente ao graffiti, pois, o ato em si, faz do graffiti uma atitude antes de se concretizar em obra. Ou melhor, a obra real não é apenas o resultado, o muro inscrito. A obra também é o acontecimento.

São várias as facetas de insubordinação e ruptura que podemos encontrar no graffiti. O desafio às normas da língua portuguesa e, principalmente ao paradigma do desenho da letra romana é apenas um deles. Os caracteres grafitados reintroduzem o ser artístico unindo tipografia, caligrafia e liberdade poética num *lettering* novo, reconfigurando o alfabeto tradicional. O estilo híbrido da grande maioria dos glifos reflete a absorção de vários estilos preexistentes, e numa nova antropofagia, alia-se às condições sócio-culturais e econômicas dos atuais grafiteiros. As liberdades estéticas tomadas por grafiteiros em nome de um resultado plástico atraente não é novidade no âmbito do *design* tipográfico. O bibliotecário inglês Donald F. Mckenzie⁸¹ relata que foi por ele encontrado num livro de Shakespeare (*King Lear*, impresso em 1608), erros gramaticais ou supressões de letras em função de um melhor equilíbrio da página. Assim, ele exemplifica com um desses achados: a ausência da letra “h” na palavra “*daughter*”, ficando impresso “*daugter*”.

Dessa forma, o graffiti realiza um movimento de apropriação da tradição tipográfica, reapropriando-se do espaço no qual se insere (casamento entre letra-cidade).

A domesticização do graffiti e, conseqüentemente, de seus produtores, revela uma faceta cruel e de disfarçada dominação. Sendo originalmente o graffiti uma manifestação que desloca a letra ou glifo de seu papel de representante de um

⁸¹ MCKENZIE, D. F. *Making Meaning: “Printers of the mind” and Other Esseys*. Boston, University of Massachusetts Press, 2002.

paradigma, logo de uma “ordem” institucionalizada, ao submetê-lo, subjulgá-lo e controla-lo, o que se tem em verdade é mais um mecanismo de supressão do exercício de liberdade, cerceamento criativo.

O projeto Salvador Grafita esvazia o teor subversivo do graffiti, institucionalizado-o. Do mesmo modo que a arte pública oficial, o graffiti, sob a batuta dos órgãos públicos, mantém o ideal de utilidade da arte diante da comunidade. O projeto é sustentado pelos interesses burgueses de assepsia e propriedade privada, contrários às inscrições livremente feitas pelas ruas.

Esvaziando o teor subversivo, perde-se a força política do ponto de vista prático, sobrevivendo o pastiche, a superficialidade do ato, reforçado pela espetacularização dessa expressão.

A recusa e a negação da idéia de beleza e utilidade comuns ao graffiti desaparecem quase que totalmente no atual cenário baiano. O espaço público então, torna-se, justamente através do graffiti, o local por excelência da ocupação pelo poder institucionalizado, uniformizador, repressor da expressão criativa pública.

Desde Maio de 68, passando pelos movimentos hippie, punk, Hip hop que se manifestam expressivamente, artisticamente e ideologicamente nas ruas, desenvolveu-se um tipo de reconquista da cidade, uma retomada da vida pública que foi sendo paulatinamente negada pelo processo moderno de urbanização do final do século XIX, institucionalizando manifestações espontâneas e indicando o que parece ser o destino “natural” do cidadão contemporâneo: sua reclusão doméstica.

A potencialidade do graffiti como livre expressão está em reclamar o direito de uso dos espaços públicos, numa dimensão urbana em que se pode estabelecer um intercâmbio comunitário em termos mais humanizados, podendo-se incluir aí ações rituais, teatrais, festivas e lúdicas, sem mediações alienantes.

A rua passaria a ser assim o lugar onde o intercâmbio imediato faz com que a distância hierárquica entre emissor e receptor se transforme em um jogo de interesse e responsabilidade mútua pelo diálogo espontâneo. As atividades discursivas da rua, entretanto, não são imunes às estratégias de controle institucional e seu potencial contestatório é inconstante, a exemplo do projeto Salvador Grafita.

A fragilidade do graffiti soteropolitano encontra-se em seus agentes produtores, de modo que, essas inscrições, não estão isentas da reprodução ou perpetuação dos padrões culturais dos modelos sociais que, em princípio, condenam.

A ação performativa dos grafiteiros aproxima-os de ritos ancestrais religiosos ou de representações cerimoniais ritualísticas, naquilo que Emile Durkheim⁸² aponta como sendo as representações rituais evidenciadoras/reveladoras de elementos de grande importância nas religiões: o estético e o recreativo. Para Durkheim, essas cerimônias “são parentes próximas das representações dramáticas”.

Durkheim indica ainda que “as principais formas artísticas parecem ter sido originadas na religião e que, durante muito tempo, continuaram mantendo um caráter religioso”.

É possível que, entre grupos ou tribos, como os grafiteiros, esses revivalismos tribais correspondam a um efeito de deslocamento do caráter religioso. As pinturas, inscrições cumpririam, assim, o objetivo de, teatralmente, repor feições designativas de acontecimentos passados. Se não há performatividade, não há graffiti. Assim, a maneira de fazer é intrinsecamente ligada ao que está sendo feito. O graffiti através dos muros da cidade parece cumprir um revigoração social para quem vive uma existência precária. Os grafiteiros recorrem, dessa forma, a vínculos integrativos que, mesmo de forma incompleta, remetem a um passado idealizado num futuro sem

⁸² DURKHEIM, Emile. *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*. Madrid: Akal, 1982.

grandes perspectivas. Jovens desenraizados (da família, sociedade e etnicamente) podem sentir essa necessidade de religação. Essa teatralidade, essa dramatização, performatização, surge de uma energia libertadora provocada pela insubordinação, pelo enfrentamento, pelo perigo, que culmina numa relação agregadora, carregada de imaginário.

A letra grafitada em Salvador revela, em seu aspecto plástico (capítulo V), um hibridismo que derruba o discurso recorrente de seus produtores em que se afirma o seu caráter “inovador”. A influência de diversos estilos, aliada à estética horizontalizada e às tentativas de superação das limitações econômicas, que transparecem no uso comedido de *sprays*, acabam por revelar uma estética própria⁸³ que, como não poderia deixar de ser, também é uma hibridização de restrições e características locais com o ritmo e a velocidade das grandes metrópoles.

A paisagem contemporânea citadina é impregnada de informações textuais que competem entre si para atrair a atenção. Velocidade e excesso de informação são componentes da imagem da cidade atual. O estilo fragmentado é visto por alguns pesquisadores, dentre os quais, Jameson⁸⁴, como sendo característico do pós-modernismo. Nesse discutido período, o significado não passa de uma dimensão falsa e maquiada do significante. Essa quebra com o tempo histórico torna a produção cultural contemporânea um conjunto de fragmentos e citações heterogêneas que quebram as cadeias de significações, mostrando, então, uma espécie de “esquizofrenia sob a forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados” (JAMESON, 2000, p. 53).

⁸³ O resultado plástico mais imediato é o uso freqüente de letras encavaladas (economia de tinta), fragmentação de elementos textuais e dimensões médias (entre 1,0m e 5m).

⁸⁴ JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Àtica, 2000.

Mesmo fragmentária, ruidosa e polêmica, a imagem da cidade se revela também através da poética, do jogo lúdico, dos atos de insubordinação que refletem o desejo da liberdade.

Mesmo aparentemente domesticado através de políticas de dominação, o poder contestatório inerente ao graffiti está presente na cidade de Salvador. O número cada vez maior de grafiteiros inscritos no projeto Salvador Grafita que se mostra insatisfeito com o resultado plástico e com a sua “expulsão” para a periferia, transforma o projeto, aos poucos, num “meio de vida”, de onde é possível obter salário e carteira assinada. Mas, as paredes voltam a reclamar. Com a mesma lata de *spray* utilizada para inscrever tapumes para a prefeitura, Salvador amanheceu, no início do mês de abril, com o muro recentemente pintado de branco do Hospital das Clínicas (Canela), tendo a inscrição: “Sadock gosta de pinto, mas não do padre Pinto”.

A cidade se mostra como um vasto palco, onde os grafites modificam a cenografia, confundem a platéia, incitam os atores a atuarem numa improvisação libertária, redimensionam o espaço. Como num espetáculo de discurso contestador, os atores (grafiteiros) deixam mensagens pairando cenografia a fora (cidade) com conteúdos plásticos (grafites) que promovem múltiplas leituras, subvertem a língua (letras) e transformam o espectador (transeunte) em decodificador numa simbiose mágica. O nome do espetáculo, encenado a céu aberto bem poderia ser “Graffiti: Teatro Urbano Escritural”.

“O poder que eles têm é o poder que nós lhes damos” (graffiti na cidade de Barcelona. 1999).

BIBLIOGRAFIA

A CARLOS, Ana Fani. *A Cidade*. São Paulo: Contexto, 2003

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1970.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução por Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. in: *Obras escolhidas Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. e Org. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Tradução por Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

BOTTÉRO, Jean. *Cultura, Pensamento e Escrita*. São Paulo: Ática, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo; Ed. Perspectiva, 1983.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Cultura na Rua*. Campinas; Papirus Editora, 1978.

BRINGHURST, Robert. *The Elements of Typographic Style*. London: Thames and Hudson, 1994.

CARDOSO, Fernando Henrique. “A Cidade e a Política: do compromisso ao inconformismo”. In: *Autoritarismo e Democratização*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1975.

COSTA, Roaleno Ribeiro Amâncio. *A Recepção e a Estética das Imagens Grafitadas nos Espaços da Cidade de São Paulo*. 162 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Ed. Papyrus, 1991.

DOWNING, John D. H. *Mídia Radical*. Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

ESTEVES, João Pissarra. *Espaço Público e Democracia: Comunicação, processo de sentido e identidade social*. Lisboa; Unisinos, 2003.

FARIAS, Priscila Lena. *Notas para uma normatização da nomenclatura tipográfica*. Anais P&D 2004.

FEATHERSTONE, M. *O Desmanche da Cultura. Globalização Pós-modernismo e Identidade*. Studio Nobel, 1997.

FERGUSON, R. GEVER, M. TRINH T. MINH-HÁ & WEST (eds.). *Out There, Marginalization and Contemporary Cultures, Mass*; MIT Press, Cambridge, 1990.

FERRARA, Lucrecia D'Allessio. *Ver a Cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Ed. Nobel, 1988.

FONSECA, Cristina. *A Poesia do Acaso: na Transversal da Cidade*. T.A Queiroz Editor.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. Tradução e organização por Roberto Machado. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del Arte*. Madrid; Alianza Emece, 1972.

FRÚGOLI, Heitor. *Espaços Públicos e Interação Social*. São Paulo: marco zero, 1995

FRUTIGER, Adrian. *Sinais & Símbolos. Desenho, projeto e significado*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *A vida quotidiana na Roma antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. *Cultura popular na antigüidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1996.

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

GOODY, Jack. *A Lógica da Escrita e a Organização da Sociedade*. Edições 70, 1987.

_____. *Domesticação do Pensamento Selvagem*. Presença, 1988

GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

HABERMAS, J. *A Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. New York: Harper & Row, 1962.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90. Funk e Hip Hop globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

HOBBSAWM, E. e RANGER, T. (orgs.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HOLLIS, Richard. *Design Gráfico. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JEAN, Georges. *A escrita memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

JÚNIOR, Norberto Gaudêncio. *A Herança escultórica da tipografia*. São Paulo: Edições Rosari, 2004.

KLEIN, Naomi. *Sem Logo. A tirania das marcas em um planeta vendido*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LARA, Arthur Hunold. *Grafite Arte Urbana em Movimento*. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, 1996.

LEROI-GOURHAN, André. *O Gesto e a Palavra*. Edições 70, 1987.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução por Ricardo Corrêa Barbosa. 6º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LOJKINE, Jean. *O Estado Capitalista e a Questão Urbana*. São Paulo; Martins Fontes, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3ª ed. Rio de Janeiro; Forense Universitária, 2002.

MAN, John. *A história do alfabeto. Como 26 letras transformaram o mundo ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

MARCUSE, Herbert. *An Essays on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

MARTINS, Bruno Guimarães. *Tipografia popular. Potências do ilegível na experiência do cotidiano*. 105 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e sociabilidade Contemporânea). Meios e produtos da comunicação, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005.

MARX, Karl, FRIEDRICH, Engels. *A Ideologia Alemã*. Tradução por Luis Cláudio de Castro e Costa. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968. As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

McLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Ed. Nacional e Ed. da USP, 1972.

NIEMEYER, Lucy. *Tipografia: uma apresentação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2000.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho. *Imagem também se lê*. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

ORTEGA Y GASSET, J. *La Rebelion de Las Masas*. Madri: Alianza Editorial, 2003.

PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

PALLAMIN, Vera M. (org.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

PAIS, José Machado (org.), Blass, Leila Maria da Silva (org.). *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004

ROCHA, Cláudio. *Projeto Tipográfico. Análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *O Brasil. Território e Sociedade no Início do Século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público. Tirantias da Intimidade*. São Paulo; Cia das Letras, 1988.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOJA, Edward, W. *Geografias Pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1993.

TEBEROSKY, Ana. *Psicogênese da Língua Escrita*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

TELLEZ, Armando Silva. *Graffiti: Uma Ciudad Imaginada*. 2ed. Bogotá: Tercer Mundo Ed, 1988.

TUCHMAN, Gaye. *Making; a study in the construction of reality*. New York; The Free Press, 1978.

VELHO, Otávio G. (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro; Ed. Guanabara, 1987.

WIRTH, Louis. "O Urbanismo como modo de vida". In: VELHO, Otávio G. (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro; Ed. Guanabara, 1987.

Documentos Eletrônicos

FERRARA, Lucrécia D'Allessio. *As Máscaras da Cidade*. [on line] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.usp.br/revistausp/n5/lucrecia.html>. Acesso em 19 de março de 2005.

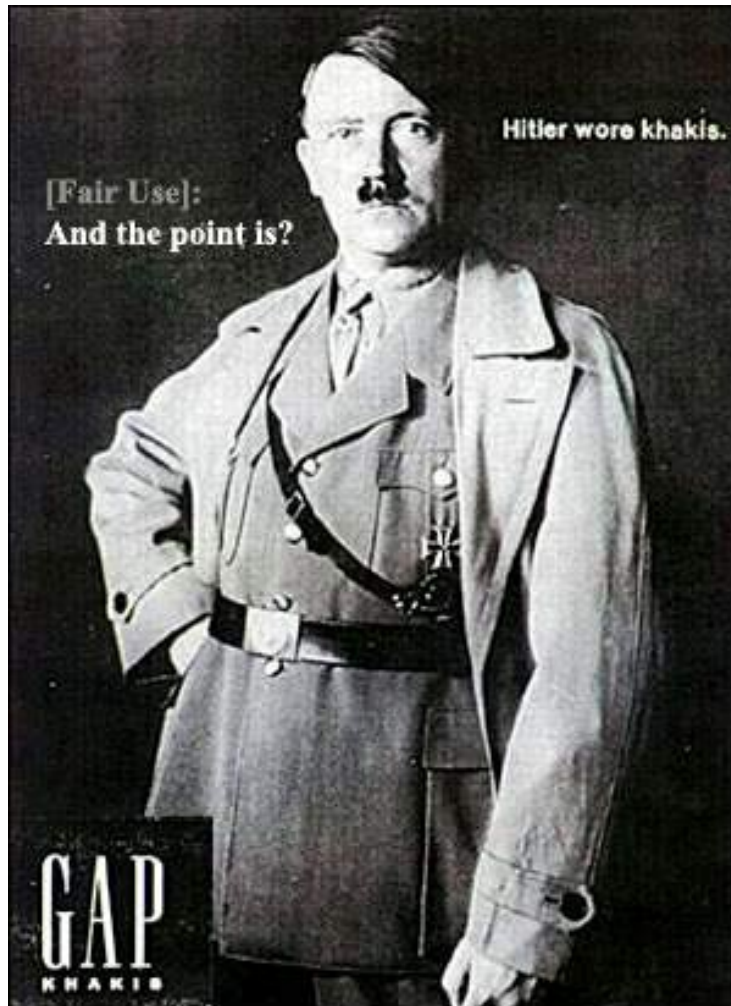
YAMADA, Ana Carolina Fackes. *A Alma da Cidade*. [on line] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://vitruvius.com.br/minhacidade/mc111/mc111.asp>. Acesso em 24 de março de 2005.

GILLER, Sarah. *Graffiti: Inscribing Transgression on the Urban Landcape*. Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2005.

Solidarity. Paris: Maio de 68. Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.baderna.org/maio68>. Acesso em 22 de julho de 2004.

ANEXOS

ANEXO A - Exemplos de Culture jamming





ANEXO B - United Presssss Irmãos Metralha



DIA DAS MÃES:
DÊ UM VIBRADOR
DE PRESENTE



ANEXO C – Entrevistas

1

1. Nome: Fábio
2. Codinome: Bob
3. Idade: 27 anos
4. Bairro onde mora: Saramandaia
5. Escolaridade: 3º grau incompleto. Cursa Artes Plásticas na Escola de Belas Artes, UFBA
6. Quando começou a grafitar? Mais ou menos em 1992 mas em 90 já fazia os primeiros “rabiscos”. Eu sempre desenhava no caderno da escola...o muro branco chama a gente sabe? E também quando você vira grafiteiro tem o reconhecimento, tietes...
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Via e gostava muito de umas pichações na Pituba. Mas era instinto mesmo, era natural querer rabiscar a rua. Eu gostava muito de uns pichadores das antigas...tinha o Punk, o Pivete e o Pirata...
8. Que técnica que usa? *Spray* para os desenhos coloridos, mais elaborados e o canetão para assinatura, o *tag*.
9. Porque grafita letras? Pra mim a letra é o verdadeiro graffiti, foi assim que ele começou, é tradição. O desenho veio depois.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não, nunca. Mas vou.
11. É integrante de alguma crew? Sou da OCLAN (o criador liberta a atitude nossa)
12. Participa do movimento Hip hop? Não
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Na maioria das vezes, faço sim, mas tem vezes que a gente vê um muro branco de repente, dá aquela fissura e aí vou lá e faço na hora de cabeça. Mas faço esboços quase sempre. Acontece que de repente, na rua, via uma parede branca, lindona, pedindo para ser pichada. Aí não tinha jeito, antes que outro chegasse primeiro eu ia lá e fazia meu risco, na hora.
14. Está no projeto Salvador Grafita? Estou mas não gosto muito não.
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Ah, geralmente eu fico rabiscando, fazendo meus estudos, vou aprimorando. Daí um dia vejo um muro e vejo qual desenho fica melhor para aquele lugar. Pego o *spray*, a tinta látex com o rolinho e pinto. Geralmente chamo meus amigos da Oclan pra irem pro trampo comigo, dividir o muro. No final assino com o canetão.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho e uso a internet quase todo dia.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Não, é um estilo próprio mesmo depois de anos fazendo você acaba criando um seu.

2

1. Nome: Marlon
2. Codinome: Core
3. Idade: 18 anos
4. Bairro onde mora: Bairro da Paz
5. Escolaridade: Segundo grau incompleto
6. Quando começou a grafitar? Em 2001
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Eu tinha um amigo desenhista que ia pra rua pichar e eu gostava muito de trabalho dele. Mas eu também gostava muito dos trabalhos dos grafiteiros...do Sidoca e do Dimak.
8. Que técnica que usa? Eu só uso *spray* e rolinho.
9. Porque grafita letras? Pra mim os personagens são só complemento. As letras é que são o graffiti de verdade.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma crew? OMC
12. Participa do movimento Hip hop? Não
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Faço sempre. Tenho mais esboço do que muro grafitado. Faço muito estudo de cor. Uso papel branco e lápis de cor.
14. Está no projeto Salvador Grafita? Não. Na verdade estou inscrito mas se me chamarem não vou mais não.
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Eu fico fazendo meus esboços e procurando um muro. Mas geralmente tenho que mudar meu esboço na hora porque nunca tenho grana pra comprar muito *spray* que é caro. Daí o resultado acaba ficando diferente no muro.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho e entro na internet umas duas vezes por semana.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? New School Style

3

1. Nome: Marcelo Roberto
2. Codinome: Dimak
3. Idade: 31 anos
4. Bairro onde mora: Boca do Rio
5. Escolaridade: Superior incompleto. Tô fazendo artes plásticas na UFBA
6. Quando começou a grafitar? Em 92.
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Eu gostava muito do trampo de uns grafiteiros antigos, o Cegonha e o Asa. Eles faziam muita coisa em Ondina, Pituba, Barra e Amaralina.
8. Que técnica que usa? Eu só uso *spray* e rolinho. Canetão eu uso pra *tag*.
9. Porque grafita letras? Eu faço letra por causa da tradição do graffiti, mas eu gosto de fazer personagens também.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma *crew*? Sou da 071
12. Participa do movimento Hip hop? Não
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Faço muito esboço. Estudo perspectiva, cor, gosto de estudar profundidade do desenho, tudo no papel.
14. Está no projeto Salvador Grafita? Estou
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Faço meu estudo e vou guardando. Procuo um muro que tenha visibilidade, num lugar estratégico e vejo que desenho fica melhor ali. Geralmente chamo meus colegas da *crew* e de *crew* que são nossas amigas. Escolho muro grande porque acho que o graffiti tem que ser grande, ocupar bem o muro.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho. Vou na internet quase todo dia.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Eu tenho um estilo próprio. Me inspiro em vários e faço uma outra coisa.

4

1. Nome: Rafel
2. Codinome: Fael
3. Idade: 22 anos
4. Bairro onde mora: Federação
5. Escolaridade: Primeiro grau completo
6. Quando começou a grafitar? Em 2002
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Minha grande influência foi o Peace. Eu gostava muito de trabalhos com aerografia e tinha também um grafiteiro que eu admirava muito, o Seden.
8. Que técnica que usa? Eu só uso *spray* e rolinho. Não uso canetão.
9. Porque grafita letras? Meu alvo na verdade não são letras mas eu faço sempre letra porque eu sigo uma tradição do graffiti e graffiti mesmo é letra. A letra que faço é o meu nome e isso ajuda a divulgar.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma crew? 071
12. Participa do movimento Hip hop? Não
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Faço sim muito até. Gosto de passar meu tempo livre desenhando tentando criar uma forma nova para colocar no muro.
14. Está no projeto Salvador Grafita? sim
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Faço muito esboço, vejo revistas pra me inspirar, vou muito na internet e vejo o trampo dos outros, em outros países, depois procuro o muro e passo meu desenho.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho sim e entro umas três vezes por semana na internet.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Vários. Faço 3D, Wild Style...faço também umas que só eu conheço.

5

1. Nome: André Cunha
2. Codinome: Neuro
3. Idade: 21 anos
4. Bairro onde mora: Castelo Branco
5. Escolaridade: Segundo Grau completo
6. Quando começou a grafitar? Em 1999
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? O primeiro contato que tive foi com o grafiteiro Lee. Eu achava massa o trabalho dele. Vi pela primeira vez num colégio estadual lá do bairro. Depois fiquei vendo o trabalho de uns artistas lá do bairro mesmo, depois fui pra internet pesquisar, comecei a ler revistas sobre graffiti e fui pra rua.
8. Que técnica que usa? Todos os meios que eu possa transmitir a minha arte.
9. Porque grafita letras? Porque além de me identificar pintando letras, é de onde surgiu o graffiti.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma crew? OCLAN Crew
12. Participa do movimento Hip hop? Não faço parte do movimento
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Faço sempre
14. Está no projeto Salvador Grafita? sim
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Faço meu estudo, guardo tudo, vou atrás de um lugar visível e vejo se tenho desenho para pôr ali. Se não tiver eu fico olhando bem e crio um pro lugar. Depois levo meu material e pinto a parede.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho sim. Uso a internet todo dia.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Wild style

6

1. Nome: Márcio
2. Codinome: MFR
3. Idade: 26 anos
4. Bairro onde mora: Boca do Rio
5. Escolaridade: Faço faculdade
6. Quando começou a grafitar? Em 2004
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Desde pequeno eu via grafiteiros e pichadores e achava muito bonito, ficava intrigado com o trabalho, em como tão rápido eles conseguiam fazer desenhos tão bons.
8. Que técnica que usa? Spray, rolinho e canetão só para assinar.
9. Porque grafita letras? Eu gosto de fazer personagens mas faço letra porque é uma tradição na história do graffiti.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma crew? 071
12. Participa do movimento Hip hop? Não
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Faço sempre
14. Está no projeto Salvador Grafita? não
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Eu faço muito esboço, tenho um monte de estudos mas nunca levo quando vou grafitar. Faço tanto no papel que fica na cabeça. Não levo o estudo pra rua.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho fotolog e entro na internet todo dia.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Eu acho meu estilo próprio. Uma mistura de todos os estilos que vi por aí.

7

1. Nome: Josenildo
2. Codinome: Lee
3. Idade: 26 anos
4. Bairro onde mora: Castelo Branco
5. Escolaridade: Segundo grau completo
6. Quando começou a grafitar? Em 1994
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Eu me inspirei nos grafites de protesto contra Collor, mas já via na minha rua e pela cidade e gostava muito.
8. Que técnica que usa? *Spray*, rolinho e canetão pra *tag*.
9. Porque grafita letras? Porque eu acho que as letras são mais difíceis de mudar, fazer uma coisa nova, explora mais a criatividade da gente, aumenta o grau de dificuldade.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma crew? OCLAN
12. Participa do movimento Hip hop? Sou da Rede Ayê mas é só um fórum de hip hop
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Faço mas não muito. Depende, se tenho tempo mas às vezes a gente ta na rua e faz na hora.
14. Está no projeto Salvador Grafita? Sim
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Eu desenho em casa, vejo outros artistas do graffiti na cidade, na internet e em revistas, vejo livros também. Depois que vejo um muro bem visível eu estudo na hora o que posso fazer e pinto com essas referências todas na cabeça.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho sim. Entro na internet umas três vezes por semana.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Faço muito Wild Style e eu desenvolvi uma letra baseada nos desenhos das carrancas aqui do nordeste mas não posso mostrar ainda porque estou finalizando.

8

1. Nome: Rodrigo
2. Codinome: Galosi
3. Idade: 22 anos
4. Bairro onde mora: Corredor da Vitória (Residência Universitária – UFBA)
5. Escolaridade: superior incompleto
6. Quando começou a grafitar? comecei fazendo *throwup* desde que me entendo por gente...mas profissionalmente faz 1 ano e 3 meses.
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Não. Foi algo natural. Inicialmente nao sofri influências, a necessidade me fez.
8. Que técnica que usa? *Spray*, rolinho, canetão e colagem também.
9. Porque grafita letras? Ali está contido tudo. As formas e cores...é o mesmo que observar algo como um trabalho de um abstracionista (às vezes) ex: kandinsky
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Muitas vezes pesquiso em livros sobre tipografia. Na biblioteca da Faculdade tem (Escola de Belas Artes – UFBA)
11. É integrante de alguma crew? Fundei aqui em Salvador junto com um amigo a 071crew à qual não faço mais parte.
12. Participa do movimento Hip hop? Não. Nem gosto.
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Sempre, no meu livro negro.
14. Está no projeto Salvador Grafita? Não sei bem se estava, alguém me indicou e meu nome estava lá, mas como nunca fui, acho que me demitiram.
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Primeiro eu escuto muita música e faço vários esboços. Depois eu joga tudo no computador, distorço, faço umas modificações e imprimo. Depois procuro um muro para grafitar o resultado. Não procuro um muro somente pela visibilidade, isso pra mim é secundário. O lugar em si é que pode me atrair, o que está ao redor do muro, a textura, tamanho, cores...
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho fotolog e me conecto todo dia praticamente
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Bomb (às vezes) e uma mistura de *wild style* com pesquisa própria mesmo.

9

1. Nome: Rodrigo
2. Codinome: Peace
3. Idade: 29 anos
4. Bairro onde mora: Amaralina
5. Escolaridade: Segundo grau completo
6. Quando começou a grafitar? Em 1991
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Eu via muito o trabalho de outros grafiteiros pela rua e comecei a comprar revistas sobre graffiti.
8. Que técnica que usa? *Spray*, uso rolinho e canetão pra fazer *tag*. Mas uso mais *spray*.
9. Porque grafita letras? Eu na verdade grafito pouco letras porque faço muita coisa por encomenda. Mas letra é uma coisa histórica no graffiti. Eu acabo fazendo letra como um segmento do desenho.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma crew? Turbilhão Urbano
12. Participa do movimento Hip hop? Não.
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Não faço esboço nenhum. Faço tudo na hora, de cabeça.
14. Está no projeto Salvador Grafita? Sim
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Fico andando procurando um lugar que seja bom pra grafitar ou seja, que tenha visibilidade e esteja em boas condições pra receber a pintura. Depois começo logo na hora.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho e entro todo dia.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Meu estilo é meu mesmo.

10

1. Nome: Luis Sidnei
2. Codinome: Sidoca
3. Idade: 19 anos
4. Bairro onde mora: Cidade Nova
5. Escolaridade: Segundo grau completo
6. Quando começou a grafitar? Em 2002, 2003
7. Recebeu alguma influência para começar a grafitar? Eu me inspirei nas pichações antigas que eram muito boas e tinha gente lá na minha rua que grafitava também.
8. Que técnica que usa? Canetão pra fazer *tag* e uso *spray* e rolinho.
9. Porque grafita letras? Eu só grafito letra. Grafito sempre meu próprio nome. Eu acho que a combinação das letras cria um desenho bonito. Pra mim graffiti é essencialmente letra e eu gosto de letra, sempre gostei, até minha letra normal, do dia-a-dia é toda desenhada.
10. Já estudou alguma coisa sobre desenho de letras? Não.
11. É integrante de alguma crew? não
12. Participa do movimento Hip hop? Não.
13. Costuma fazer estudos, esboços antes de ir para o muro? Não faço muito esboço mas fiz muito antes. De tanto fazer o mesmo nome já tenho vários prontos na cabeça. Mas às vezes, na hora muda um pouco, depende do estado do muro e do espaço que tenho sabe?
14. Está no projeto Salvador Grafita? Estive por 15 dias e saí.
15. Como você faz passo-a-passo um graffiti? Primeiro eu acho um lugar que eu acho que seja bom, visível pra grafitar, depois eu penso em como usar aquele espaço sabe? Tem que combinar, tem que ter a ver com o que tem em volta, com a aparência do que está ao redor do muro.
16. Você tem fotolog? Usa a internet com que frequência? Tenho sim mas entro na internet mais ou menos uma vez por semana.
17. Você classificaria suas letras em algum estilo? Qual? Eu tenho um estilo que é próprio.